

O MODERNO **JÁ** PASSADO | O PASSADO **NO** MODERNO  
reciclagem , requalificação , rearquitetura

ANAIS DO III SEMINÁRIO PROJETAR

porto alegre , 24 a 26 de outubro de 2007

## **A PIRÂMIDE MODERNA DO LE GRAND LOUVRE E O MUSEU CLÁSSICO DO LOUVRE**

Antônio Tarcísio Reis

Arquiteto, Professor Titular da Faculdade de Arquitetura/PROPUR – UFRGS

Praça Carlos Simão Arnt 21, apto.202, Bela Vista, Porto Alegre – Cep.90450-110, 3308 3152, 3308 3145,  
tarcisio@orion.ufrgs.br

# A PIRÂMIDE MODERNA DO LE GRAND LOUVRE E O MUSEU CLÁSSICO DO LOUVRE

## RESUMO

O objetivo deste artigo é discutir as relações estéticas formais e simbólicas entre a Pirâmide do Le Grand Louvre, em seu estilo moderno, e o Museu do Louvre antigo, em seu estilo clássico, que constituem o maior museu de arte do mundo. Também, são explorados, antes e após a Pirâmide, o uso dado à praça do Louvre, a Cour Napoleón, e ao seu espaço interno, a clareza de acesso ao museu e a facilidade de orientação espacial no seu interior, e o papel do museu como referencial urbano e elemento constituinte da imagem de Paris. Museus têm se tornado um dos mais, senão o mais privilegiado dos tipos arquitetônicos quanto à função. Como locais de aquisição de conhecimento e apreciação estética através de obras de arte, os museus devem fornecer ao público os meios necessários para tal. Provavelmente, a Pirâmide do Le Grand Louvre, seja o mais conhecido e o mais ambicioso dos grandes projetos que fizeram parte do programa do antigo presidente francês François Mitterrand de produção de monumentos modernos que simbolizassem o papel central da França nas artes, política, e economia mundial no final do século vinte. O projeto tinha como objetivo reorganizar o museu e disponibilizar os espaços e equipamentos necessários para o funcionamento de um grande museu urbano, oferecendo aos visitantes uma recepção centralizada e abrindo-se para a cidade através da Pirâmide. Esta, o símbolo do projeto e a entrada principal, é formada por um intrincado e engenhoso conjunto de triangulações com conexões, hastes e cabos metálicos que sustentam os painéis de vidro em forma de losango, caracterizando uma textura. Contudo, visões conflitantes existem ou existiram sobre a adequação da adição realizada ao antigo Museu do Louvre na forma da Pirâmide do Le Grand Louvre, realizada de 1983 a 1993 pelo arquiteto Ieoh Ming Pei. Controvérsias surgiram já na sua apresentação, muitas das quais, provavelmente, em função do fato de que qualquer inserção seria considerada abominável por aqueles que sustentam como sagrado e intocável a integridade da presença clássica do Louvre, e talvez, também em relação à idéia de profanação associada à própria Pirâmide que estaria sendo conspurcada ao ser localizada junto ao antigo Louvre. Entretanto, parece que o tempo tem reduzido as críticas à Pirâmide do Le Grand Louvre e salientado as suas qualidades arquitetônicas e urbanas. Por exemplo, a Pirâmide tem sido considerada por alguns como um legado extraordinário de Pei ao modernismo e sua simplicidade e transparência tem sido ressaltada como uma solução adequada, estabelecendo, sem ser agressiva e tampouco submissa, um contraste e um complemento disciplinado em relação ao Louvre clássico. Neste sentido a discussão dos aspectos propostos, com base na literatura sobre estética e uso dos espaços, sobre museus e o próprio Louvre, além das observações realizadas in loco, sugere, por exemplo, que, em muito, a Pirâmide do Le Grand Louvre vem a contrariar os seus detratores, caracterizando-se como uma intervenção moderna que coexiste com a pré-existência clássica, valorizando a identidade de ambos e qualificando o Louvre como um museu do século XXI.

Palavras-chave: museu, Pirâmide do Le Grand Louvre, arquitetura moderna

## ABSTRACT

The objective of this paper is to discuss the formal and symbolic aesthetic relationships between the Pyramid in the Grand Louvre, in its modern style, and the old Louvre Museum, in its classic style, that constitutes the largest art museum in the world. Additionally, the use given to the Louvre quadrangle, the Cour Napoleón, and to its internal space, the intelligibility of access to the museum and the easiness of spatial orientation in its interior, and the role of the museum as urban landmark and an element constituent of the image of Paris, are explored before and after the Pyramid. Museums have become one of the most or the most privileged architectonic type regarding function. As places of acquisition of knowledge and aesthetic enjoyment through works of art, museums have to deliver to the public the necessary means for that. Probably, the Pyramid of the Grand Louvre, is the most well known and the most ambitious of the grand project that were part of the program of the previous French president François Mitterrand of modern monuments production that symbolize the central role of France in the arts, politics, and world economy at the end of the twenty century. The project objective was to reorganize the museum and deliver the necessary spaces and equipments for the functioning of a great urban museum, offering visitors a centralized reception and opening to the city through the Pyramid. This, the symbol of the project and the main entrance, is constituted by an intricate and ingenious ensemble of triangulations with metal connections, rods and cables that support the glass panels in lozenge form, characterizing a textured composition. Nevertheless, there are or there were conflicting visions regarding the adequacy of the addition made to the old Louvre Museum in the form of the Pyramid of the Grand Louvre, realized between 1983 and 1993 by the architect Ieoh Ming Pei. Controversies existed emerged yet in its presentation, many of which probably due to the fact that any intervention would be considered abominable by those who sustain as sacred and untouchable the integrity of the Louvre classical presence, and perhaps, also in relation to the idea of profanation associated to the pyramid, that would be violated when located closed to the old Louvre. However, it appears that time has

reduced the critics to the Pyramid of the Grand Louvre and highlighted its architectural and urban qualities. For example, the Pyramid has been considered by some people as an extraordinary legacy from Pei to the modernism and its simplicity and transparency have been emphasized as an adequate solution, establishing a contrast and a controlled complement to the classical Louvre, without being aggressive nor submissive. In this sense the discussion of the proposed aspects, based on the literature about the aesthetics and use of spaces, about museums and the Louvre itself, besides the observations made in loco, suggest, for example, that the Pyramid of the Grand Louvre contradicts its detractors in relation to many aspects, characterizing itself as a modern intervention that coexists with the classical pre-existence, valuing the identity of both and qualifying the Louvre as a museum of the twenty first century.

Keywords: museum, Pyramid of the Grand Louvre, modern architecture

# A PIRÂMIDE MODERNA DO LE GRAND LOUVRE E O MUSEU CLÁSSICO DO LOUVRE

## INTRODUÇÃO

O nascimento e a evolução dos museus dá-se através das coleções privadas e públicas e dos estudos das obras e critérios de apresentação (p.ex. MONTANER, 2003). Os museus se afirmam como instituição pública no século XIX e como local de atração de massas, de participação ativa destas no sentido de interação com os museus, e de consumo em restaurantes, cafés, lojas e livrarias, no início deste século, constituindo-se num lugar típico da cidade contemporânea (p.ex. MONTANER, 2003, p.148). Museus têm se tornado um dos mais, senão o mais privilegiado dos tipos arquitetônicos quanto à função. Como locais de aquisição de conhecimento e apreciação estética através de obras de arte, os museus devem fornecer ao público os meios necessários para tal. Bresc-Bautier (2003, p.66), curadora-chefe do Patrimônio Nacional da França e encarregada da história do Louvre desde 1989, ressalta que: 'Como um lugar de conhecimento, a principal função do museu é mostrar obras de arte. Ele também deve fornecer ao público os meios necessários para a compreensão das obras, enquanto, ao mesmo tempo, considerar a sua diversidade.'

Provavelmente, a Pirâmide do Grande Louvre, seja o mais conhecido e o mais ambicioso dos grandes projetos que fizeram parte do programa do antigo presidente francês François Mitterrand de produção de monumentos modernos que simbolizassem o papel central da França nas artes, política, e economia mundial no final do século vinte. O projeto tinha como objetivo reorganizar o museu e disponibilizar os espaços e equipamentos necessários para o funcionamento de um grande museu urbano, oferecendo aos visitantes uma recepção centralizada e abrindo-se para a cidade através da Pirâmide. Esta, o símbolo do projeto e a entrada principal, é formada por um intrincado e engenhoso conjunto de triangulações com conexões, hastes e cabos metálicos que sustentam os painéis de vidro em forma de losango, caracterizando uma textura. Contudo, visões conflitantes existem ou existiram sobre a adequação da adição realizada ao antigo Museu do Louvre, o mais antigo do mundo, originalmente foi um castelo no século XII construído para defender Paris enquanto o Rei Felipe-Augusto partia para as Cruzadas; foi um palácio a partir de 1360, e se tornou um museu nos dois últimos séculos, sendo aberto ao público em 1793 e incluindo a totalidade do palácio como museu somente a partir de 1993 (p.ex., BRESC-BAUTIER, 2003). A adição na forma da Pirâmide do Grande Louvre foi realizada de 1983 a 1993 pelo arquiteto Ieoh Ming Pei, sob encomenda do presidente François Mitterrand (p.ex., ALLAIN-DUPRÉ, 1989). Controvérsias surgiram já na sua apresentação (p.ex., BRESC-BAUTIER, 2003), muitas das quais, provavelmente, em função do fato de que qualquer inserção seria considerada abominável por aqueles que sustentam como sagrado e intocável a integridade da presença clássica do Louvre, e talvez, também em relação à idéia de profanação associada à própria Pirâmide que estaria sendo conspurcada ao ser localizada junto ao antigo Louvre. Entretanto,

parece que o tempo tem reduzido as críticas à Pirâmide do Grande Louvre e salientado as suas qualidades arquitetônicas e urbanas. Por exemplo, a Pirâmide tem sido considerada por alguns como um legado extraordinário de Pei ao modernismo e sua simplicidade e transparência tem sido ressaltada como uma solução adequada, estabelecendo, sem ser agressiva e tampouco submissa, um contraste e um complemento disciplinado em relação ao Louvre clássico. Neste sentido a discussão dos aspectos propostos, com base na literatura sobre estética e uso dos espaços, sobre museus e o próprio Louvre, além das observações realizadas in loco, sugere, por exemplo, que, em muito, a Pirâmide do Grande Louvre vem a contrariar os seus detratores, caracterizando-se como uma intervenção moderna que coexiste com a pré-existência clássica, valorizando a identidade de ambos e qualificando o Louvre como um museu do século XXI.

Portanto, o objetivo deste artigo é discutir as relações estéticas formais e simbólicas entre a Pirâmide do Grande Louvre, em seu estilo moderno, e o Museu do Louvre antigo, em seu estilo clássico, que constituem o maior museu de arte do mundo. Também, são explorados, antes e após a Pirâmide, o uso dado à praça do Louvre, a Cour Napoleón, e ao seu espaço interno, a clareza de acesso ao museu e a facilidade de orientação espacial no seu interior, e o papel do museu como referencial urbano e elemento constituinte da imagem de Paris.

## **RELAÇÕES ESTÉTICAS FORMAIS E SIMBÓLICAS ENTRE A PIRÂMIDE DO LE GRAND LOUVRE E O MUSEU DO LOUVRE ANTIGO**

Em janeiro de 1984 é dado início à controvérsia sobre a Pirâmide do Grande Louvre:

*‘Essa versão moderna e transparente de uma configuração sagrada, assim concebida por Ieoh Ming Pei para representar o “centro de gravidade” do novo museu – e dar ao mesmo tempo alguma respiração às imensas infra-estruturas da Cour Napoléon – desencadeia uma tempestade acadêmico-política cuja violência lembra as querelas suscitadas em suas épocas, pela Torre Eiffel ou o Centro Beaubourg.’ (ALLAIN-DUPRÉ, 1989, p.76).*

Embora tenham havido protestos contra a implantação da Pirâmide na Cour Napoleón (p.ex., ALLAIN-DUPRÉ, 1989), protestos estes que ultrapassaram as fronteiras francesas, tem sido também mencionado que a escala da Pirâmide de vidro é ‘... modesta e minimamente perturbadora em termos estéticos, bem menos do que temiam muitos opositores.’ (p.ex., GHIRARDO, 2002). Kimball (1989, p.58), um freqüente colaborador da ‘Architectural Record’, depois de contrariedades e dúvidas iniciais sobre a inclusão da Pirâmide, escreve ao visitar o novo Louvre: ‘... este projeto ambicioso é uma das grandes histórias de sucesso na arquitetura contemporânea’. Miguel Ángel Roca (2005, p.133) expressa a sua reação positiva desta forma:

*A natureza e o efeito da intervenção re-encantaram o museu, o obrigaram a atualizar-se ao longo dos anos 90. As novas salas, as salas recicladas e os critérios acertados de exibição aplicados transformaram uma obra histórica em outra, histórica e contemporânea, rigorosa, lúdica e mínima, uma vez que estabeleceram novos critérios de intervenção patrimonial.*

Bresc-Bautier (2003, p.64) ressalta que a ‘... pirâmide de vidro, trabalho de I.M. Pei, cuja integração no coração de uma praça histórica foi, depois de controvérsias improfícuas, reconhecida como exemplar.’ O público manifestou a sua reação positiva frente ao projeto de Grande Louvre através da popularidade do mesmo em termos de uso (p.ex., ROCA, 2005; ROBERT, 1994). Ainda, na primavera de 1988 ‘... a pirâmide do Louvre, adotada pela opinião pública, já consta do rol das proezas técnicas do patrimônio parisiense.’ (ALLAIN-DUPRÉ, 1989, p.76).

A Pirâmide do Grande Louvre pode ser classificada como reforma do tipo ampliação agregando um volume ao edifício existente e como um exemplo de intervenção minimalista, em função de sua forma definida, simples, com uma geometria básica, que explora os recursos tecnológicos remetendo à corrente estética do minimalismo, e de conseguir o máximo de transformação e reestruturação do museu existente com o mínimo de elementos formais no exterior (p.ex. MONTANER, 2003, p.50; ZEIN, 1991a). A Pirâmide (Figura 1) tem 21,60 metros de altura e 35 metros de lado da base quadrada, com um ângulo de  $51^{\circ}.7'$ , sendo as quatro faces, estruturadas como grelhas suportadas nos cantos, constituídas por 612 painéis de vidro laminado com alto nível de transparência na forma de losangos e triângulos que se apóiam em cabos e 128 vigas treliças cruzadas (32 em cada face), em aço inoxidável, paralelas às arestas formadas pelas faces da Pirâmide (p.ex., REBELLO et al, 2000; ALLAIN-DUPRÉ, 1989). A qualidade estética da composição caracterizada por uma textura de losangos e triângulos, pela transparência, pela leveza e ordem do sistema estrutural, além do alto nível de execução e acabamento, tem sido reconhecida (p.ex., KIMBALL, 1989).



Figura 1 Pirâmide do Grande Louvre

Com relação às suas dimensões, a percepção é de que se a Pirâmide fosse maior, viria a se salientar em demasia vindo a obstaculizar o Louvre antigo, se fosse menor, viria a ser pouco significativa. Assim, parece que as dimensões adotadas por Pei, propiciam o equilíbrio necessário entre o Louvre estabelecendo, sem ser agressiva e tampouco submissa, um contraste e um complemento disciplinado em relação ao Louvre clássico. A idéia de contraste diz sobre relações

de oposição de maneira que as características individuais sejam ressaltadas (p.ex., REIS, 2002). Neste sentido, a Pirâmide do Grande Louvre vem a enfatizar os atributos formais do Louvre clássico devido à relação de oposição entre a transparência e simplicidade formal do primeiro e a opacidade e complexidade do segundo. Simplicidade significa um número reduzido de elementos enquanto complexidade significa um número expressivo de elementos na composição arquitetônica (p.ex., REIS, 2002). Ainda, ao contrário, por exemplo, de um cubo e de seu perfil quadrado, o volume e o perfil triangular da Pirâmide favorecem a continuidade visual e a percepção do Louvre clássico, auxilia na relação de oposição com o perfil retangular deste, contrapondo o vértice da Pirâmide e verticalidade sugerida com a linha horizontal do perfil do Louvre. A qualidade estética da relação da Pirâmide com o Louvre clássico também pode ser constatada durante a noite (Figura 2). O embaixador Francês Emmanuel de Margerie, ex-diretor dos museus franceses, e antigo morador de um apartamento no Louvre, declara (em ALSOP, 1989, p.29):

*‘Quando nós vivemos lá ... o Louvre era como algum tipo de ilha perdida no Pacífico à noite. Ele estava totalmente morto; não havia nenhuma vida nele, somente toda uma milha quadrada de escuridão bem no centro de Paris. Mas agora a pirâmide de I.M. Pei está iluminada – com seiscentos spots ou tanto – fazendo toda a arquitetura do Louvre brilhar à noite. Ela reviveu o centro de Paris.’*



Figura 2 Pirâmide do Grande Louvre e o Museu Clássico

As passagens através das alas do Grande Louvre possibilitam a visualização da Pirâmide com novos estímulos visuais criados pelo contraste entre o baixo nível de iluminação natural no interior das mesmas e a Pirâmide iluminada naturalmente (Figura 3).

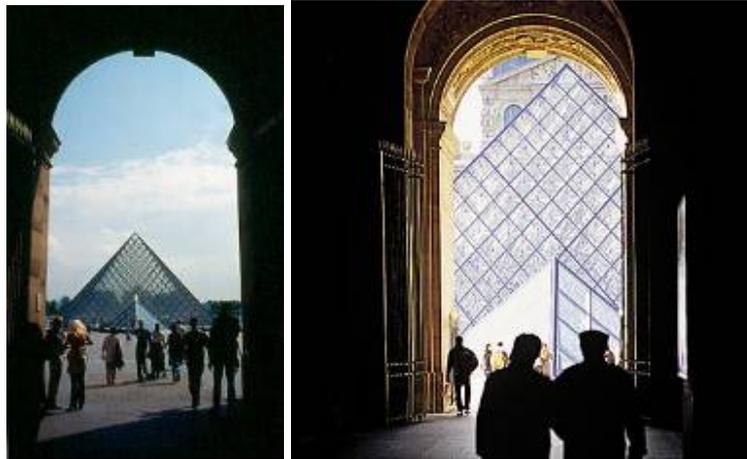


Figura 3 Vista da Pirâmide do Grande Louvre através das passagens pelas alas

A transparência da Pirâmide permite não só a visualização do antigo museu através de uma nova perspectiva, mas também a visualização para o seu interior (conectando exterior e interior) assim como a visualização do interior para o exterior com vistas exclusivas, vistas estas anteriormente inexistentes (Figura 4).



Figura 4 Visuais a partir do interior da Pirâmide do Grande Louvre

Comparando-se a figura 2 com a figura 5 pode-se verificar que, em função das grandes dimensões horizontais e da repetição dos elementos, que quando observado isoladamente o

Louvre Clássico tende se a ser bem menos estimulante visualmente do que quando observado em conjunto com a Pirâmide. Logo, também é perceptível o estímulo visual criado a partir da inclusão da Pirâmide, qualificando esteticamente a nossa experiência espacial.



Figura 5 Louvre clássico

### O USO DADO À PRAÇA DO LOUVRE, ANTES E APÓS A PIRÂMIDE

O uso de um espaço aberto é um indicador de sua maior ou menor adequação; assim, espaços com maior uso seriam espaços mais satisfatórios, enquanto espaços com menos uso ou sem uso seriam insatisfatórios. Antes da Pirâmide, o uso dado ao espaço aberto da 'Cour Napoleón' era bastante limitado, senão inexistente, conforme foi possível observar in loco. Não havia uma atração estética tampouco uma razão funcional que atuasse como catalisador. Entretanto hoje, a praça do Grande Louvre atua como um atrator em si mesma, na medida em que atrai transeuntes (Figura 6), mesmo que eles não entrem no museu, transeuntes estes que utilizam o espaço aberto como local de socialização e lazer (ver, p.ex., STERNBERG, 2002). Tal caráter de socialização e lazer é reforçado pela existência dos espelhos d'água e do tratamento dado às suas bordas que servem como bancos. Portanto, o espaço da praça do Louvre ('Cour Napoléon') foi valorizado, tornando-se um espaço mais satisfatório com a inclusão da Pirâmide do Grande Louvre.



Figura 6 Uso dado à praça (Cour Napoleón) do Grande Louvre

## ESPAÇO INTERNO, A CLAREZA DE ACESSO AO MUSEU E A FACILIDADE DE ORIENTAÇÃO ESPACIAL NO SEU INTERIOR

O acesso ao Louvre clássico não possuía uma clareza que se refletisse numa hierarquia compositiva facilmente percebida ao longo das extensas alas que o compõem. A Pirâmide do Grande Louvre vem a criar uma clara hierarquia de acesso (Figura 7), tornando-o bem mais legível do que o acesso anterior. GHIRARDO (2002, p.241) menciona que a Pirâmide ‘... ofereceu aos visitantes uma entrada original para as novas instalações subterrâneas, banhou a área de entrada com luz natural ...’. Ao encaminhar os visitantes para baixo, o acesso ao Louvre, através da Pirâmide, reverte os acessos a antigos museus através de escadas que encaminham os visitantes para cima (p.ex., CARRIER, 2003).

Críticas de que a Pirâmide teria provocado extensas filas (ver, p.ex. GHIRARDO, 2002) talvez não considere o provável aumento de turistas em função do maior poder de atração de visitantes do Grande Louvre assim como do próprio aumento da atividade turística verificada em todo o mundo, principalmente na França (logo em Paris), um dos países que mais atraem turistas. Isto se confirma pela declaração:

*‘O vasto número de visitantes geralmente ocasiona longas filas durante os longos finais de semana da estação turística que começa na primavera e continua durante os meses de julho e agosto. A principal entrada através da pirâmide cria congestionamento que não tem sido realmente reduzido pela abertura de uma segunda porta.’ (Bresc-Bautier, 2003, p.66-67).*



Figura 7 Acesso à Pirâmide e ao Grande Louvre

Conforme uma pesquisa francesa, divulgada em 1986, em torno de 75% dos visitantes de um museu eram turistas (p.ex., MONTANER, 1991). Montaner (1991, p.35) ressalta que ‘...a cultura atual das viagens dentro do turismo de massas está estreitamente ligada a visitas aos museus.’. O Louvre se enquadra na categoria de museu nacional e não local, com gestão estatal, grandes coleções nacionais de arte produzidas não só na França, identidade nacional, arquitetura monumental de extensas edificações, e grande poder de atração de turistas (p.ex., ZEIN, 1991b). Logo, quando existem, as filas parecem estar relacionadas ao grande número de visitantes, parte

expressiva dos quais composta por turistas, o que vem atestar o sucesso e o poder de atração do Grande Louvre.

Por outro lado, Bresc-Bautier (2003, p.64) comenta que 'A questão era oferecer aos visitantes uma recepção centralizada e confortável, localizada no centro do edifício para permitir aos visitantes chegarem relativamente rápido aos pontos mais distantes da visita'. O Hall Napoleão (Figura 8), coberto pela Pirâmide, inclui os serviços de informação, orientação, guarda-volumes, auditório, livrarias e restaurantes (p.ex., BRESC-BAUTIER, 2003). Ao encaminhar os visitantes para baixo (Figura 8), o acesso ao Louvre, através da Pirâmide, reverte os acessos a antigos museus através de escadas que encaminham os visitantes para cima (p.ex., CARRIER, 2003). Além da escada curva é possível utilizar o elevador cilíndrico que se eleva e baixa no espaço central desta.

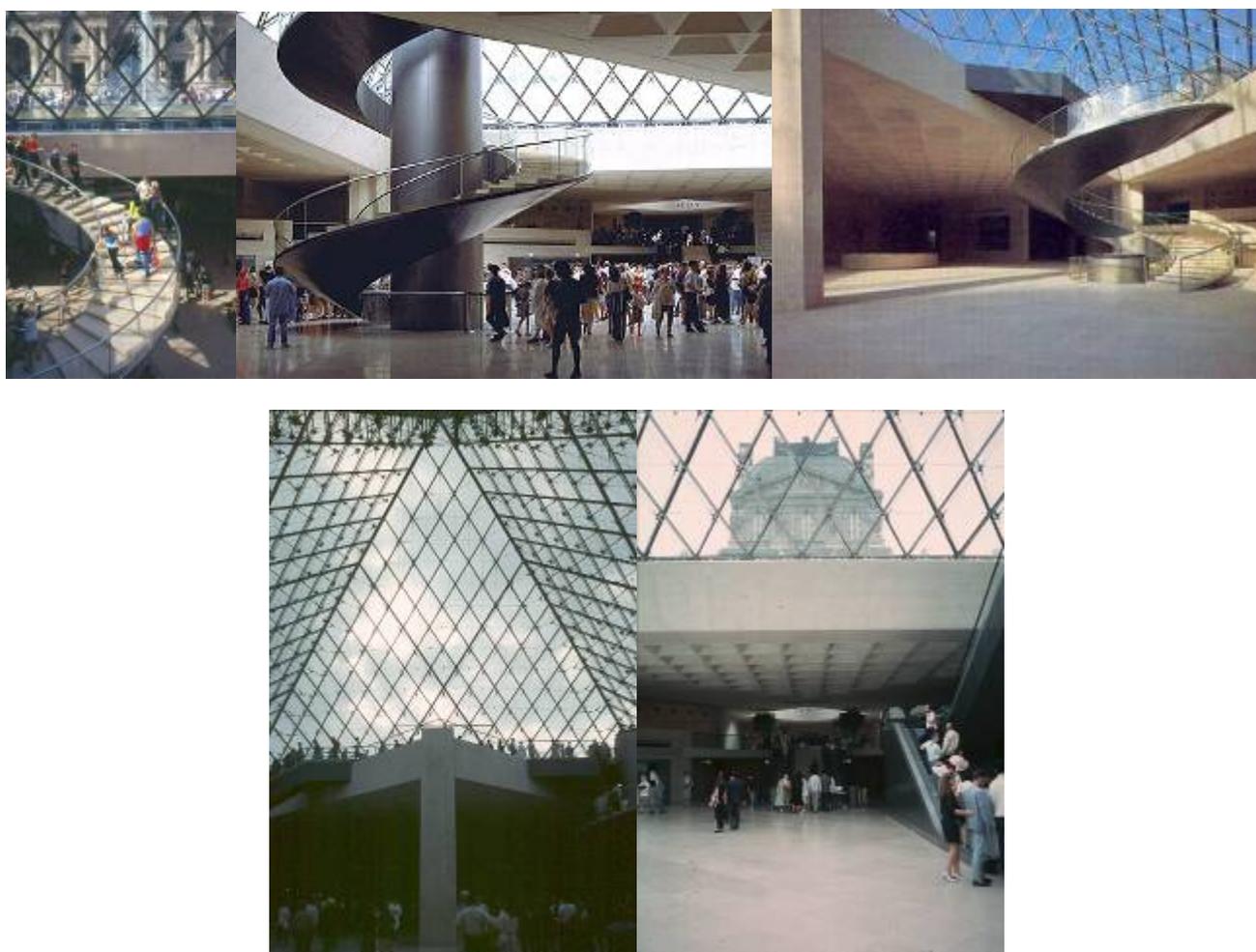


Figura 8 Circulação vertical no Hall Napoleão do Grande Louvre

O novo Louvre adicionou mais de 70.785 m<sup>2</sup> (650.000 pés quadrados) de espaço subterrâneo, dobrando o espaço de exibição (principalmente pela cobertura de vários pátios internos) respondendo aos objetivos de grande ampliação com pouca interferência visual no centro histórico de Paris (p.ex., BRESC-BAUTIER, 2003; GHIRARDO, 2002; KIMBALL, 1989). Bresc-Bautier (2003, p.64) ressalta que 'As alas do palácio, consideradas muito distantes para serem

alcançadas a pé, foram excluídas da apresentação das coleções e foram reservadas para serviços.'. A passagem subterrânea entre o Louvre e as Tuileries, sob a 'Cour Napoléon' e sob a 'Cour du Carrousel' (Figura 13), possibilitou a incorporação de serviços anteriormente inexistentes e necessários para o funcionamento de um grande museu urbano tais como estacionamentos, áreas de carga e descarga acessíveis a caminhões, ruas de serviço internas equipadas com elevadores de serviço, salas de trabalho, vestiários, e depósitos, além da inclusão de espaços de exibição, escritórios, restaurantes e lojas (BRESCH-BAUTIER, 2003; KIMBALL, 1989).

A intervenção também reordenou o sistema de circulação no museu, definindo novos percursos através das diferentes alas (p.ex. MONTANER, 2003). Esta reordenação diz respeito à facilidade de orientação espacial, um aspecto fundamental da organização espacial, principalmente no que diz respeito a prédios de acesso público e de grandes dimensões como o Grande Louvre. Conforme expresso por Montaner (1991, p.35) que tem escrito sobre museus:

*'Uma das mais importantes condições que se exigem de um complexo cultural ou um museu é a clareza de sua ordenação espacial. O visitante de um museu ou exposição precisa de uma primeira informação sobre a globalidade do espaço e da coleção para poder selecionar e distribuir seu tempo de visita. A clareza na forma da planta e a fácil percepção da totalidade do edifício trazem grandes vantagens para o visitante, inclusive quanto à questão da segurança do prédio. A desorientação em um museu constitui uma das principais causas de cansaço dos visitantes...uma clara estrutura interior permitirá ao visitante ter sempre noção de sua situação em relação ao percurso global da exposição...Um caso ideal seria aquele em que, ao entrar no edifício, já se conseguisse uma compreensão total do interior.'*

Logo, a facilidade de orientação espacial do visitante ao museu é um aspecto fundamental para o seu bem estar enquanto a dificuldade de orientação espacial tende a causar insatisfação, fadiga e stress. Além de um sistema de referenciais devidamente distribuídos, que possibilite ao visitante perceber onde está em relação a tais referenciais, ênfase tem sido dada ao fato de que a arquitetura de museus deveria prover ao visitante uma visão geral do espaço por onde o mesmo se move, deveria ser aberta em oposição à falta de visibilidade e ao 'efeito surpresa' (p.ex., LEBMURCK, 2001, p.62-63). Argumentos também existem no sentido dos museus possuírem uma planta clara que possibilite o visitante retornar com facilidade a alguma obra de arte, de maneira que a apresentação das obras de arte fique registrada na memória do visitante, que faça parte do seu mapa mental (p.ex., CARRIER, 2003, p.64). Montaner (1991, p.35) comenta que:

*'O principal motivo de intervenções recentes em grandes museus – como o projeto de Pei para o Louvre (1983-89), com sua pirâmide de cristal no centro do grande pátio – é realizar uma total reestruturação e ordenação das circulações, para ganhar em clareza e racionalidade nos percursos.'*

A orientação espacial no interior da Pirâmide do Grande Louvre dá-se, inicialmente através da clara identificação das galerias Denon, Richelieu e Sully (Figura 9), a partir da recepção no Hall

Napoleão, que encaminham diretamente os usuários ao interior do museu e introduzindo uma maior ordem no sistema de circulação em comparação ao Museu antigo (p.ex. ROCA, 2005).



Figura 9 Recepção e sinalização de acesso às galerias do Grande Louvre no Hall Napoleão

As três pirâmides menores (Figuras 1, 2 e 3), com 5,28 metros de altura, além de propiciarem iluminação natural para os espaços no sub-solo e enriquecerem a experiência arquitetônica, incluindo a possibilidade de vistas para o exterior, auxiliam na marcação das passagens a partir da recepção para as três diferentes galerias do Louvre. Kimball (1989, p.60) salienta que ‘Pei brilhantemente posicionou estas pequenas pirâmides de maneira que o visitante possa imediatamente se orientar em relação à parte do museu que ele deseja ver.’.

As pracetas ou pátios, que foram cobertos com painéis de vidro suportados por leves estruturas metálicas, além da qualidade espacial reforçada pela iluminação natural zenital e pelo efeito desta nas paredes internas que delimitam tais pátios, tendem também a atuar como pontos de referência que auxiliam na orientação espacial (Figura 10).



Figura 10 ‘Cour Marly’ do Grande Louvre

Um grande público foi atraído para a inauguração da ala Richelieu, que inclui a cobertura do pátio ou 'Cour Marly' (Figura 10) com vidro e estrutura metálica por Peter Rice, e das galerias de comércio Carrousel, sob as Tuileries, em novembro de 1993 na continuação do projeto do Grande Louvre, do qual a Pirâmide representa a parte visível. As reações positivas aos novos dois hectares de salas de exibição de obras de arte suplantaram em muito as poucas reações negativas, havendo um reconhecimento da qualidade funcional e estética, com foco para a iluminação natural, do projeto arquitetônico para a nova ala Richelieu: 'Poucas pessoas estavam preparadas para contestar o sucesso de uma arquitetura que tinha mais uma vez dado ao Louvre orgulho de um lugar no centro de Paris.' (ROBERT, 1994, p.55). Os pátios, 'Cour Marly' e 'Cour Puget' (na ala Richelieu, à esquerda da 'Cour Napoléon', entre esta praça com a Pirâmide e a Rue du Rivoli; Figura 13), 'Admiravelmente cobertos por Peter Rice...', abrigam no térreo esculturas francesas e antiguidades orientais e oferecem um '...nível perfeito de iluminação para as fachadas renovadas.' (p.ex.ROBERT, 1994, p.55).

O projeto de Pei para o Grande Louvre, no que diz respeito à iluminação das salas de exposição de pinturas no segundo pavimento da ala Richelieu (Figura 11), também tem sido julgado como bastante adequado, permitindo um nível de iluminação controlado a partir de difusores no teto sem perturbar as cores delicadas das pinturas (p.ex.ROBERT, 1994, p.55).

Ainda, observando-se as características das superfícies internas (Figura 11) as mesmas parecem adequadas para a exposição dos quadros, provendo a necessária neutralidade das superfícies verticais de suporte das pinturas, ao mesmo tempo em que criam um ambiente esteticamente atraente. Neste sentido, Montaner (1991, p.37,38,40) argumenta, que 'As melhores soluções seriam, portanto, aquelas que outorgam caráter ao ambiente arquitetônico sem interferir na apreciação da obra.' ou melhor, deveria haver '...uma síntese [ou uma relação adequada]... entre arquitetura e obra a ser exposta [...entre as características formais do espaço das salas e as características dos objetos a serem ali instalados.'], entre continente e conteúdo, na tentativa de outorgar a ambos uma igualdade de tratamento: não tirar da arquitetura atrativo e caráter, mas também não renunciar à adequada apresentação da obra.'. Conforme mencionado por LEBMBRUCK (2001, p.62) 'O museu é um tipo especial de espaço no qual, além da relação homem-espaço, também existe uma complexa relação entre espaço-objeto'.



Figura 11 Sala de exposição de pinturas no segundo pavimento da ala Richelieu

Ainda, a percepção de harmonia entre objeto e espaço é necessária para possibilitar uma experiência estética satisfatória (p.ex., LEBMBRUCK, 2001, p.62). Também tem sido enfatizado que uma obra de arte quando mostrada publicamente em museus, seja como parte de uma exibição permanente ou temporária, quase nunca está sozinha, sendo, portanto, também considerar as relações entre as obras de arte expostas (p.ex., CARRIER, 2003, p.65). Estas relações parecem adequadas conforme o arranjo compositivo e as características formais dos quadros percebidos na figura 11. Além disso, é possibilitada grande proximidade com os quadros expostos, aspecto relevante conforme já salientado (p.ex., LEBMBRUCK, 2001), proximidade esta limitada pela faixa de pedra clara, que também funciona como roda-piso, e por uma quase imperceptível linha metálica.

Também parte do espaço subterrâneo do Grande Louvre, a galeria comercial conecta o espaço aberto com a pirâmide invertida (sob a 'Cour du Carroussel'; Figura 12) com os estacionamentos para ônibus de excursões, a duzentos metros do acesso (ver, p.ex. ROCA, 2005). Esta solução de projeto faz sentido na medida em que além de tirar partido do movimento natural dos visitantes como potenciais clientes para as lojas, torna o caminho mais atraente, já que os pedestres preferem locais de circulação interessantes e estimulantes como aqueles com lojas alinhadas, ao invés de caminhos vazios, com longas paredes vazias, espaços escuros e extensos espaços vazios entre edificações, conforme sustentado por pesquisas, além de pelo bom senso e conhecimento de muitos arquitetos (p.ex., STERNBERG, 2002). Ainda a pirâmide invertida atua como uma referência formal e uma fonte de iluminação natural para a galeria comercial (p.ex., ROBERT, 1994).

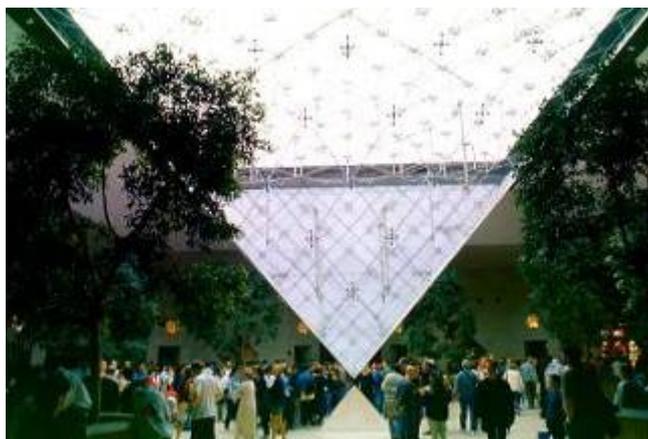


Figura 12 Pirâmide invertida no interior do Grande Louvre

A qualidade estética do espaço interno também está em conformidade com a idéia de que uma tarefa fundamental de um museu está em estimular e afinar a sensibilidade de seus usuários (p.ex., LEBMBRUCK, 2001). Assim, salienta-se a qualidade estética dos espaços no sub-solo como consequência da unidade de cores e texturas dos materiais utilizados assim como do alto nível de detalhamento e acabamento destes, como observado, por exemplo, no Hall Napoleão (Figuras 8 e 9) com a recepção (p.ex., KIMBALL, 1989).

### **PAPEL DO MUSEU COMO REFERENCIAL URBANO E ELEMENTO CONSTITUINTE DA IMAGEM DE PARIS.**

Mesmo considerando que o Grande Louvre tenha respeitado as características urbanas (p.ex., GHIRARDO, 2002) a Pirâmide atua como um objeto (uma edificação que se destaca formalmente em seu contexto, positiva ou negativamente; p.ex., REIS, 2002), que se articula com o seu entorno, nomeadamente, o Louvre clássico (Figura 13). Desta forma cria-se um foco visual sem que o mesmo fique desconectado de seu contexto. Tal foco vem a reforçar o papel do museu como referencial urbano e elemento constituinte da imagem de Paris, o que pode ser evidenciado pela sua presença constante nos cartões postais e, provavelmente, pelas longas filas de visitantes mencionadas anteriormente. Neste sentido é reforçado o seu papel de referencial ou marco e atrator urbano, de foco de cultura e lazer na cidade contemporânea, papel este também desempenhado por outros museus (p.ex. MONTANER, 2003, 1991).

Ainda, considerando o poder de atrator de público de uma instituição do tipo museu de arte é reforçada a ligação com o contexto urbano parisiense, com as áreas comerciais, tirando partido da facilidade de acesso para pedestres e de transporte público ou privado (p.ex., STERNBERG, 2002). A existência de um conjunto de estabelecimentos inter-relacionados e complementares que geram uma área vibrante com atividades, que por sua vez revigora cada estabelecimento, é reforçada com um catalisador como o Grande Louvre, assim como o fato do catalisador estar próximo a estabelecimentos comerciais potencializa o seu efeito. O museu também tende a atuar de maneira mais eficiente como catalisador, por exemplo, do que estádios de futebol e mesmo do que teatros e cinemas, em função da geração mais ou menos contínua de fluxo de, relativamente,

pequenos grupos de pedestres, minimizando o potencial para grandes congestionamentos e a necessidade de grandes áreas de estacionamento (p.ex., STERNBERG, 2002).



Figura 13 Museu do Louvre – ‘Cour Carré’ – ‘Cour Napoléon’ – parte da ‘Cour du Carrousel’

## CONCLUSÃO

O Grande Louvre tinha como objetivos a reorganização do museu e a sua abertura para a cidade (BRESCH-BAUTIER, 2003, p.64). Bresch-Bautier (2003, p.65) ressalta que:

*Se nos anos 1930-50 arquitetos atuaram em antigas estruturas sem escrúpulos, a concepção corrente do caráter histórico de um lugar e como ele é percebido, foi modificada consideravelmente. Reconciliando requisitos de segurança (saídas de emergência, ventilação para saída de fumaça, passagens largas), aqueles da conservação das obras (supervisão, umidade e temperatura, iluminação), e uma visita agradável, com respeito aos lugares históricos, é geralmente uma empreitada delicada. O museu dissimula a função original do lugar que ele ocupa, mesmo que ele preserve o seu aspecto exterior. Os mais prestigiosos halls em ambos os níveis artísticos e simbólicos foram restaurados sem hesitação e consagrados à visita. Mas os imperativos técnicos requerem a cedência de a priori espaços secundários (porões, escadas fora do caminho, sótãos, corredores). Um museu reverenciado hoje é o resultado de todo um conjunto de escolhas sucessivas. Desde sua instalação no palácio, o Museu do Louvre tem passado por estas reorganizações inevitáveis as quais tornaram uma residência em um lugar público.*

O fato do Museu do Louvre ser a instituição cultural francesa mais visitada (BRESCH-BAUTIER, 2003) vem atestar o seu sucesso em atrair o público, e logo, em cumprir com os seus objetivos de disponibilizar aos visitantes o acesso às obras de arte e o seu conseqüente aprendizado. Finalizando, o Grande Louvre, considerando todo o conjunto de aspectos acima abordados parece corresponder e mesmo ultrapassar as expectativas positivas de uma intervenção arquitetônica em que uma pirâmide moderna contrasta com um museu clássico. Bresch-Bautier (2003, p.66)

ênfatiza: 'Doravante, o Grande Louvre representa um dos mais bem-sucedidos exemplos de arquitetura palaciana convertida em um centro de lazer, educação e pesquisa, expressando um museu do século vinte e um.'

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ALLAIN-DUPRÉ, Elisabeth. Pirâmide do Louvre: as estruturas do invisível. Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, n.22, p.75-78, fevereiro/março, 1989.
- ALSOP, Susan. Architecture: The Grand Louvre: Pei's pyramid - new jewel of the Seine. Architectural Digest, v.46., n.4, p.29-31, April, 1989.
- BRESC-BAUTIER, Geneviève. The Louvre: A National Museum in a Royal Palace. Museum International, v.55, n.1, p.61-67, 2003.
- CARRIER, David. Remembering the Past: Art Museums as Memory Theaters. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, v.61, n.1, p.61-65, Winter, 2003.
- GHIRARDO, Diane. Arquitetura Contemporânea: Uma História Concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- KIMBALL, Roger. The riddle of the pyramid. Architectural-Record, New York, v.177, p.58-61, January, 1989.
- LEBMBRUCK, Manfred. Museum, psychology and architecture. Museum International, v.53, n.4, p.60-64, 2001.
- MONTANER, Josep Maria. Museus para o século XXI. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.
- MONTANER, Josep Maria. Museu contemporâneo: lugar e discurso. Projeto, São Paulo, n.144, p.34-41, 1991.
- REBELLO, Yopanan. Leveza de vidro: Pirâmide do Louvre. Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, n.88, p.42-43, fevereiro/março, 2000.
- REIS, Antônio. Repertório, análise e síntese: uma introdução ao projeto arquitetônico. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.
- ROBERT, Jean-Paul. Grand Louvre interrogations sur la museographie. L'Architecture-d'Aujourd'hui, n.291, p.50-55. Feb. 1994.
- ROCA, Miguel Ángel. Arquitectura del Siglo XX: Una antología personal. Buenos Aires: Summa Libros, 2005.
- STERNBERG, Ernest. What makes buildings catalytic? How cultural facilities can be designed to spur surrounding development. Journal of Architectural and Planning Research, v.19, n.1, p.30-43, Spring, 2002.
- ZEIN, Ruth Verde. Duas décadas de arquitetura para museus. Projeto, São Paulo, n.144, p.30-33, agosto, 1991.
- ZEIN, Ruth Verde. Museus em sete versões. Projeto, São Paulo, n. 144, p. 42-48, 1991.

## **AGRADECIMENTOS**

À bolsista e aluna de graduação da Faculdade de Arquitetura da UFRGS Andrya Kohlmann pelo apoio prestado.