

A REAL PRESERVAÇÃO DO MAM-RIO

ALVARO AUGUSTO DE CARVALHO COSTA

Arquiteto urbanista, Mestre em Arquitetura
PROARQ/FAU/UFRJ,
Rio de Janeiro, RJ., Brasil
Tel./Fax: (21)9189-7990
e-mail: alvaro@carneirocosta.com.br

RESUMO

O conceito do Brutalismo no Brasil não se define de forma unânime. Frequentemente ligado a arquitetura paulista produzida entre 1950 e 1970, manteve sua essência longe do Brutalismo inglês, apresentando influências da corrente francesa protagonizada por Le Corbusier. Este mantinha diálogos conceituais com outro arquiteto francês radicado no Rio de Janeiro, Affonso Eduardo Reidy. Reconhecido internacionalmente, Reidy pertencia a uma geração que buscava conciliar as propostas dos mestres do Modernismo com o necessário impulso de renovação. Para ele, a concepção arquitetônica não era embasada só na estética, mas também no sentido ético social. Sua influência na arquitetura brasileira é mais evidente na escola paulista. Reidy manteve uma sintonia com os arquitetos paulistas da época, e de certa forma, influenciou a nova tendência brutalista.

Podemos destacar em sua obra o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Este edifício apresenta uma linguagem clara e memorável. A solução arquitetônica se revela de forma simples, exposta em sua vigorosa estrutura, empregando pórticos transversais externos e valorizando a utilização do concreto bruto. Podemos encontrar no MAM-Rio aproximações formais e construtivas com a escola paulista da época. Também neste projeto observamos a valorização da ética, tão enaltecida pelo brutalismo. Reidy considerava como conceito fundamental do projeto a criação de espaços propícios à produção e à apreciação da arte, que enriqueceriam a obra do artista e a percepção pública da cultura artística.

A edificação projetada em 1953, em um período de modernização nas estruturas políticas e culturais, apresenta critérios não acadêmicos para a época, tanto museológicos como arquitetônicos. Seus espaços se distanciavam do confinamento habitual dos museus, propondo espaços flexíveis e dinâmicos. A edificação promovia através desse espaço livre, permeável e franco, o diálogo entre seus usuários, visitantes, artistas, críticos, professores e alunos, enfatizando a importância da relação entre a obra arquitetônica e o ambiente físico. Pode-se estabelecer claramente o período compreendido entre a inauguração e o incêndio de 1978, como o mais representativo do MAM-Rio, como instituição e como exemplo de arquitetura através da utilização da edificação dentro da proposta conceitual estabelecida por Reidy.

Observamos que a questão da preservação do conceito original do projeto se apresenta como preponderante. Alterações promovidas na proposta arquitetônica original do projeto e nas funções atribuídas, realizadas em caráter definitivo ou não, como também as precárias condições de preservação física de algumas áreas, influenciam e modificam a clara leitura do projeto. Essas alterações incluem o bloqueio da luz natural incidente e da interação do usuário com os jardins e o entorno, características marcantes do projeto, como também mudanças das funções originais dos espaços e dos fluxos expositivos.

O MAM-Rio havia adotado desde a construção de sua sede, um plano educativo que representava uma das bases da sua filosofia, da razão de sua criação. Inspirada na Bauhaus e na escola de Ulm, a então criada Escola Técnica de Criação buscou adaptar as normas externas a realidade nacional, resolvendo as questões da formação estética brasileira, sem perder a referência das experiências obtidas no exterior. Hoje as salas de aulas, oficinas e ateliers, foram substituídas por áreas administrativas, extinguindo os cursos regulares, assim como as áreas destinadas ao convívio público são usadas para eventos privados, e o teatro, construído e explorado pela iniciativa privada, são pontos que merecem reflexão.

Neste artigo procuramos estimular o diálogo sobre a real preservação da arquitetura, em especial a edificação do MAM-Rio, apresentada como preservada, tombada pelo Patrimônio Histórico, porém, sem refletir ou permitir ao visitante vivenciar sua vocação original.

Palavras-chave: Reidy; preservação; luz natural.

ABSTRACT

The concept of Brutalism in Brazil is not defined unanimously. Often linked to Paulista architecture produced between 1950 and 1970, kept its essence away from the English Brutalism, presenting influences of the French current in which leading protagonist was Le Corbusier. This architect kept conceptual dialogues with another French architect based in Rio de Janeiro, Affonso Eduardo Reidy. Recognized internationally, Reidy belonged to a generation that sought to reconcile the proposals of the masters of Modernism with the necessary impetus for renewal. For him, the architectural design was grounded not only in aesthetics but also in the social ethical sense. His influence in Brazilian architecture is most evident in the Paulista School. At that time, Reidy was in tune to the architects of São Paulo, and somehow influenced the new Brutalist trend.

We can highlight in his work the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro. This building features a clear and memorable language. The architectural solution is revealed in simple way, exposed in its vigorous structure, employing external transverse frames and enhancing the use of raw concrete. We can find at MAM-Rio formal and constructive approaches close to the Paulista School of that time. Also in this design we could note the appreciation of ethics, as extolled by Brutalism. Reidy had considered as a fundamental concept of this architectural design the creation of propitious areas for the production and appreciation of art; these could enrich the work of the artists and the public perception of artistic culture.

The building designed in 1953, in a period of modernization in political and cultural structures, features non-academic criteria for that time, both architectural as museological. Their spaces distanced themselves from the usual confinement of museums, proposing flexible and dynamic spaces. The building promoted through this free, permeable and frank space, the dialogue among its users, visitors, artists, critics, teachers and students, emphasizing the importance of the relationship between the architectural work and the physical environment. One can clearly establish the period between the opening and fire of 1978 as the most representative of MAM-Rio, as an institution and as an example of architecture through the use of the building within the conceptual propose established by Reidy.

We can observe that the issue of preservation of the original concept of the architectural design is predominant. Changes introduced in the original architectural proposal and in the functions assigned, in a definitive way or not, as well as the precarious physical preservation of some areas, influence and change the clear reading of the project. These changes include the blocking of the incident natural light and of the interaction of the users with the gardens and surroundings, salient features of the design, as also the changes of the original functions of exhibition spaces and flows.

The MAM-Rio had adopted since the construction of its headquarters, an educational plan that represented the basis of its philosophy, the reason for its creation. Inspired by the Bauhaus and the Ulm School, the newly created Technical College of Creation sought adapt external standards to the national reality, solving the issues of Brazilian aesthetic, without losing the reference to the experience obtained abroad. Today the classrooms, workshops and ateliers, were replaced by administrative areas, extinguishing the regular courses, as well as the areas for public interaction that are today used for private events, such as the theater built and operated by the private sector, are points that deserve consideration.

In this article we seek to stimulate the dialogue about the actual preservation of architecture, especially the building of MAM-Rio, presented as preserved, listed as a historic heritage, however, without reflecting or allow the visitor experiences its original vocation.

Keywords: Reidy; preservation; natural light.

A REAL PRESERVAÇÃO DO MAM-RIO

REIDY E O BRUTALISMO

O início do Brutalismo no Brasil, é marcado pelas obras de Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), destacando-se o projeto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Talvez esta afirmação não reflita um consenso em relação ao conceito do Brutalismo no Brasil. É comum relacionar o Brutalismo à arquitetura paulista produzida entre 1950 e 1970. Porém, essa manteve sua essência longe do Brutalismo inglês, apresentando influências da corrente francesa protagonizada por Le Corbusier, o qual mantinha diálogos conceituais com outro arquiteto francês radicado no Rio de Janeiro, Affonso Eduardo Reidy.

Reidy, internacionalmente reconhecido, pertencia a uma geração que buscava conciliar as propostas dos mestres do Modernismo com o necessário impulso de renovação, sendo apresentado por Lauro Cavalcanti como "... uma das mais possantes vozes da Arquitetura Brasileira, dono de uma linguagem concisa, exata e inconfundível"¹. Considerado por Max Bill como o mais importante dos arquitetos brasileiros, que demonstrava considerar positivamente o caráter social apresentado em sua obra². Para Reidy, a concepção arquitetônica abrigava em si a estética, porém sua base deveria manter o sentido ético social.

Ainda estudante, trabalhou como assistente do urbanista Alfred Agache no Plano Urbanístico do Rio de Janeiro, onde se destaca a urbanização da Esplanada do Castelo. Sua primeira obra construída foi o Albergue da Boa Vontade, projetado em conjunto com Gerson Pompeu Pinheiro, no Bairro da Saúde, Rio de Janeiro, em 1931. Esse edifício "pode ser considerado um dos pioneiros da nova arquitetura no Rio de Janeiro"³.

Em 1932, através de concurso público, tornou-se arquiteto da Secretaria Geral de Viação, Trabalho e Obras da Prefeitura do Distrito Federal (atual cidade do Rio de Janeiro), desenvolvendo planos urbanísticos, projetos de edifícios públicos, e de conjuntos residenciais. Nestes observa-se a face social de sua arquitetura, destacando-se o reconhecido internacionalmente Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes (1947-1952), conhecido popularmente como Conjunto do Pedregulho, em São Cristóvão, ganhador do 1º Premio da Bienal Internacional de São Paulo em 1951, e o Conjunto Residencial Marquês de São Vicente (1952), na Gávea, parcialmente construído. Nos projetos de edifícios públicos destaca-se o Teatro Armando Gonzaga (1950), o Colégio Brasil-Paraguai (1952), o projeto do Museu de Artes Visuais do MAM-SP, que seria erguido na Avenida Paulista, no local aonde hoje se encontra o MASP (1952), o MAM-Rio (1953), o Instituto da Previdência dos Empregados da Guanabara, atual IPERJ (1957) e o Museu Nacional do Kuwait (1960), vencedor do concurso internacional e nunca construído. Em 1962, convidado por Maria Carlota de Macedo Soares, retomou o projeto urbanístico do Parque do Flamengo, junto com Roberto Burle Marx, responsável pelo paisagismo.

A utilização precoce de estruturas em concreto aparente, como grandes pórticos transversais externos utilizados no projeto da Escola Brasil-Paraguai, em Assunção e posteriormente no projeto do MAM-Rio, destaca estas edificações como algumas das primeiras obras de linguagem brutalista. Sua influência na arquitetura brasileira é mais evidente na escola paulista, podendo ser notada em arquitetos como Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha. Reidy manteve-se em sintonia com os arquitetos paulistas da época, dialogando através das soluções formais e projetuais, e, de certa forma, influenciando a nova tendência brutalista. Sua contemporânea, Lina Bo Bardi, apresentava também indícios da influência de Reidy, embora pode-se colocar que estabeleceram mutuamente um diálogo conceitual. Em relação às obras destes, Segre destaca que “o Museu de Arte Moderna de Affonso Reidy, no Rio de Janeiro, é tão "brutalista" quanto o Masp de Lina Bo Bardi, em São Paulo”⁴. Também Paulo Mendes da Rocha destaca a obra de Reidy como brutalista, citando além do MAM, a Escola do convênio Brasil/Paraguai⁵.

O MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO – MAM-RIO

A instituição Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi fundado em 1948, tendo sua primeira sede no edifício do antigo Banco Boa Vista, projetado por Oscar Niemeyer, localizado na Praça Pio X, no Centro da Cidade do Rio de Janeiro. Em 1952 é transferido para o mezanino do edifício do então Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Gustavo Capanema. Neste mesmo ano, Reidy é convidado para executar o Projeto do edifício sede do Museu, que recebe em 1953, através de lei encaminhada a Câmara Municipal pelo prefeito João Carlos Vital, a doação de um terreno de 40.000 m² a ser criado no então aterro da praia de Santa Luzia, contíguo à Avenida Beira-Mar. O MAM-Rio era identificado na condição de local da vanguarda e do experimentalismo no país, abrigando, entre outros, o Grupo Frente (1954), o Neoconcretismo (1959), A Nova Objetividade Brasileira (1967), as mostras Opinião 65 (1965) e Opinião 66 (1966), e o Salão da Bússola em 1969.

O ano de 1964 é marcado pela morte de Reidy e pelo início de um período de ditadura no país, o que originou crises econômicas, problemas sociais e agitações no meio político. Como consequência, o MAM-Rio se ressentiu da falta de apoio político e de verbas financeiras, iniciando um processo de recessão em suas atividades e consequente perda de influência no meio artístico. Porém, mesmo durante o período mais dramático da ditadura no país, o MAM-Rio protagonizou os salões de Verão (1969 a 1974) e a exposição Área Experimental (1976), como também os eventos conhecidos como Domingos de Criação. Neste período o MAM-Rio era visto como um espaço onde ideias subversivas poderiam emergir⁶.

Outro fato de destaque na história do museu é o grande incêndio sofrido em 08 de Julho de 1978, o qual destruiu, em apenas 40 minutos, praticamente todo o acervo do Museu, incluindo telas de artistas brasileiros e estrangeiros, como Pablo Picasso e Joan Miró. Também a edificação, com severos danos inclusive estruturais, apresentava-se em estado precário. Em 1979, o MAM-Rio

reabriu ao público apresentando o II Salão Nacional de Artes Plásticas, e posteriormente as exposições Transvanguardas e Culturas Nacionais (1986), Experiência Neoconcreta (1991) e a Eco Art 92 (1992).

Como reforço ao seu acervo o MAM-Rio recebe em 1993, em regime de comodato, a coleção de Gilberto Chateaubriand, com cerca de quatro mil obras de diversos artistas, entre os quais Cândido Portinari, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti. Posteriormente, em 2005, recebe do diplomata Joaquim Paiva, também em comodato, a parte brasileira de sua coleção de fotografia moderna e contemporânea com cerca de mil e noventa obras. Neste mesmo ano foram iniciadas as obras do teatro, o terceiro prédio do conjunto, que já nasce explorado pela iniciativa privada, longe do conceito original estabelecido por Reidy para o Museu.

A ARQUITETURA DO MAM-RIO

O MAM-Rio é uma das edificações mais representativas da moderna arquitetura brasileira, notabilizada pela valorização do espaço e interação com o entorno, enaltecida pela permeabilidade visual. Neste espaço é estabelecido um diálogo fértil entre a natureza, a arte e seus visitantes, como também o destaque da edificação no contexto urbano.

O projeto foi concebido em um período pós-guerra e pós-ditadura, uma época de efervescência cultural e modernização das estruturas políticas e culturais do País. As soluções encontradas, tanto do ponto de vista museológico quanto arquitetônico, se identificavam com o pensamento da vanguarda européia da época, enfatizando a criação de espaços internos flexíveis e dinâmicos, integrados com o entorno e propícios às diversas formas contemporâneas de arte. A arquitetura estimulava a interação espacial entre oficinas, espaços expositivos e locais de encontro, enfatizando a importância da relação entre obra arquitetônica e espaço físico, buscando promover através deste a relação com os visitantes, o estímulo à criação e à reflexão artística. Reidy destaca no memorial do projeto a importância do local da implantação e do entorno: “Em pleno coração da cidade, no meio de uma extensa área que num futuro próximo será um belo parque público, debruçado sobre o mar, frente à entrada da barra e rodeada pela mais bela paisagem do mundo”⁷.

Reidy demonstra em seus estudos a preocupação para que a edificação não se tornasse um elemento perturbador da paisagem. Para que isso não ocorresse, o arquiteto concebeu o conjunto do MAM-Rio com perfil predominantemente horizontal enfatizando a transparência. A estrutura vazada, a liberação de parte do espaço térreo e fechamentos com vidros guiam o olhar do observador para além da edificação, para os jardins e para o mar.

Em 1953, começa então a surgir o projeto, concebido para uma área ainda imaginária, o futuro aterro proveniente do desmonte do Morro do Santo Antonio. O Museu divide-se em três blocos, cada um deles com função e forma diferenciadas: o Bloco Escola, primeiro a ser construído, o

Bloco de Exposições e o Teatro. Para a execução do projeto, Reidy contou com uma equipe formada por Carmen Portinho, como engenheira responsável, pelo calculista Emílio Baumgart, e por Roberto Burle Marx, convidado para executar o paisagismo. Posteriormente, os engenheiros Arthur Jermann e Bruno Contarini trabalhariam no cálculo da estrutura. Em 1954 iniciaram as obras do Bloco Escola. Inaugurado em 1958, foi o único que Reidy chegaria a ver concluído. A construção do Bloco de Exposições, iniciada em 1956, só foi concluída em 1967, após o falecimento de Reidy em 1964. O Teatro foi construído cerca de meio século após o projeto inicial.

O Bloco Escola, com cerca de 10.000 m², destinado ao setor de cursos e ateliers, abrigava a Escola Técnica de Criação, inspirada na Bauhaus e na escola de Ulm, buscava resolver as questões da formação estética brasileira, sem perder a referência das experiências obtidas no exterior.

Neste bloco foram projetadas no térreo, áreas para recepção e controle das obras de arte, salas de aula, ateliers e oficinas, abrangendo as áreas de desenho, pintura, escultura, cerâmica, gravura, encadernação e fotografia, além de uma cantina voltada para um pátio com jardim, criando uma área de convívio. Uma rampa estabelece a continuidade ao primeiro piso, neste funcionava um restaurante e bar, além do terraço ajardinado que também se destinava a exposição ao ar livre de esculturas. Na transição entre o terraço e o restaurante, uma pérgula proporciona o sombreamento. O subsolo se destinava aos serviços de catalogação, montagem de exposição, armazenamento e carpintaria especializada.

O Bloco de Exposições, que se destaca e identifica o projeto, possui cerca de 14.000 m². Apresentando 130 metros de comprimento por 26 metros de largura, tem fechamento lateral na sua maior parte com esquadrias de alumínio e vidro. Foi executado em concreto armado e apresenta estrutura em forma de pórticos. O corpo da construção se eleva do solo através de 14 quadros de concreto armado, obedecendo a uma modulação de 10 em 10 metros, interligadas transversalmente sob o solo por vigas de equilíbrio em concreto protendido. O desafio estrutural do projeto foi, no lugar da solução tradicional de apoiar as lajes intermediárias e de cobertura sobre pilares, pendurá-las por meio de cabos de aço na viga mestra dos quadros. De maneira a garantir a rigidez da estrutura, os quadros são interligados por abas superiores de aproximadamente 8 metros de largura, uma de cada lado da edificação, exercendo a função de contraventamento. Estas abas, que também adquirem função plástica, protegem em grande parte as fachadas da insolação direta. Na armação da estrutura da cobertura se articulam as aberturas de iluminação zenital utilizando sheds e lanternins, localizados em trechos de pé direito duplo.

O interior da área expositiva apresenta alturas variáveis, atingindo 3,60 metros, 6,40 metros e até 8 metros de altura em algumas partes, o que seria extremamente apreciado nas exposições de arte contemporânea devido às volumetrias das obras a serem expostas. Estas diferenças na altura proporcionam uma interação visual entre os andares das áreas expositivas. Bruand destaca a continuidade espacial criada pela estrutura, tanto no sentido vertical como horizontal. Segundo

ele constata-se “uma simbiose perfeita entre as necessidades funcionais e a expressão plástica”⁸. A solução plástica da estrutura é tão marcante que se tornou uma referência, uma marca que identifica o MAM-Rio. No tratamento paisagístico do entorno, desenvolvido por uma equipe chefiada por Roberto Burle Marx, foram criadas áreas de interesse se utilizando de jardins com vegetação baixa, espelhos d’água, exposições de esculturas e amplos gramados, além dos espaços demarcados pelos volumes arquitetônicos.

Em 2005 foram iniciadas as obras do teatro, optando por seguir a volumetria externa do projeto original e adaptando os espaços internos às necessidades atuais. Entretanto a edificação, concluída em 2006, apresenta modificações consideráveis em relação ao projeto original e compromete o que a princípio deveria ser preservado: a fidelidade ao conjunto arquitetônico projetado por Reidy. Entre essas mudanças está o avanço do caixilho do foyer, recuando para a parte interior do teatro duas das três linhas de pilares projetadas com a intenção de proporcionar leveza ao conjunto. Também uma rampa já existente foi demolida, sob a alegação de critérios de segurança exigidos, e em seu lugar, foi construída uma escada que não incorpora o traço da obra do MAM-Rio. A nova concepção do teatro caminha no sentido inverso do conceito original do projeto, inibindo o diálogo entre o interior e o exterior.



Figura 1 – MAM-Rio – Teatro e Bloco de Exposições
Mudanças no projeto original e precário estado de preservação do entorno
Foto: Alvaro Costa, abr. 2012.

A LUZ NATURAL E A ARQUITETURA DO BLOCO DE EXPOSIÇÕES

A importância da incidência da luz natural, conferindo movimento e vida aos espaços, e a permeabilidade visual para com o entorno são claramente destacados nas intenções projetuais.

No lugar do argumento comum de que a apreciação da exposição necessita de concentração, Reidy buscou manter a capacidade de atenção do visitante promovendo repouso visual e intelectual através da visão exterior, revigorando o interesse.

O emprego em conjunto de diversos tipos de luz, tanto natural como artificial, demonstra a intenção projetual de qualificar o espaço. Na iluminação artificial foram utilizadas lâmpadas fluorescentes e incandescentes de forma intercalada, buscando se aproximar do efeito da luz solar. Sob as lâmpadas fluorescentes foram colocadas placas translúcidas em plástico com a intenção de causar um efeito de luz difusa.

Para Reidy, a uniformidade da luz zenital proporcionava um ambiente neutro e inexpressivo, enquanto a luz natural vinda dos panos de vidro possibilitava as sombras, nuances e relevos dos objetos de exposição, além da troca através do contato visual com o exterior. Em seu memorial Reidy destaca suas preocupações:

A iluminação natural confere um sentido de vida e de movimento aos espaços, beneficiando as obras expostas da variedade de sensações que a luz diurna proporciona. Quando zenital, a luz é difusa e uniforme; não há sombras, não há relevo, o ambiente torna-se neutro, inexpressivo. Quando lateral dá direção ao espaço e relevo aos objetos, proporcionando ainda ao visitante a possibilidade de contato visual com o exterior. Todavia, um sistema rígido e exclusivo limitaria a liberdade de mostrar, sob as melhores condições, obras que, eventualmente, possam vir a ser mais valorizadas com iluminação zenital ou mesmo artificial⁹.

Em contrapartida, Reidy demonstra a preocupação em impedir a incidência direta dos raios solares nas áreas de exposição. Ele utiliza os elementos verticais da estrutura para proteger da luz vinda do Leste ou do Oeste, e das grandes vigas que unem os quadros, projetadas 8 metros além da fachada, com função de beiral contra intempéries e de bloquear a insolação decorrente da trajetória do Sol, alterando o comprimento da sombra projetada e diminuindo a incidência dos raios solares. Também foi determinada em projeto a utilização pontual de persianas de venezianas de alumínio para excluir eventualmente a incidência da luz, ou admiti-la apenas através da parte superior das janelas.

A incidência dos raios solares no interior da edificação quando oriundas da fachada Sul, a mais aprazível em relação ao entorno, passa a ser quase inexistente. Já os raios solares provenientes da fachada Norte são bastante reduzidos, principalmente nos períodos mais quentes do dia, só se apresentando mais expressivos durante o inverno. As fachadas viradas para o Leste e para o Oeste possuem empenas cegas, enquanto os sheds e lanternins da cobertura fornecem iluminação difusa, chegando ao interior de maneira indireta, se refletindo nas superfícies.



Figura 2 – MAM-Rio – Proteção dos raios solares no Bloco de Exposições, fachada Norte
Foto: Alvaro Costa, abr. 2012.

Em artigo publicado na Revista Museum, antes do final da obra, Reidy destaca que deveriam ser utilizados nas esquadrias do bloco de exposições vidros tipo Thermolux , e ainda adiciona o uso de Plexiglass nos lanternins da cobertura¹⁰. Porém, em publicação do próprio museu de 1967, assim como em outras publicações posteriores, é mencionada a utilização dos “vidros Polaroides, que permitem contato com o exterior sem que as obras sofram quaisquer danos relativos à luz solar e à temperatura externa”¹¹.

Atualmente, informa o Sr. Claudio Roberto, funcionário do Museu no setor de Operações e Eventos, “os vidros das fachadas do Bloco de Exposições do MAM são vidros fume de 6 mm.” e “a fachada Norte, voltada para o aeroporto, tem aplicação de película insulfilm cor prata que reduz 70% dos raios UV e 30% da luminosidade”¹².

O sistema original de exposição, executado pelo designer Karl Heinz Bergmüller, era composto por painéis removíveis, utilizando um sistema auto estrutural de meios painéis e painéis-montantes, em forma de L, U ou Z, executados em pintura plástica branca fosca. A intenção era destacar, isolar ou juntar as obras, de acordo com a combinação e sequência de montagem, protegendo as obras da incidência direta da luz natural sem prejudicar a troca visual com o entorno.

Após o incêndio de 1978, foram introduzidos novos sistemas de ar condicionado e de iluminação. A cobertura foi revestida temporariamente por telhas, enquanto os sheds e lanternins foram bloqueados, prejudicando a iluminação natural. No período de 1997 a 1999, obras de conservação restauraram parte de seus espaços, embora tenha havido mudanças internas, como

o auditório transferido para o para o bloco escola, cedendo seu espaço original para a reserva técnica do museu.

A QUESTÃO DA PRESERVAÇÃO

A preservação como bem comum deve ser embasada na relação entre o passado, o presente, e a história de determinado povo, constituindo uma cadeia de identificações que induz a verdade perceptiva. Quando acontece a ausência de referências, a reconstrução da história de determinada sociedade pode ser deturpada em seus alicerces. Por outro lado, a preservação dessas referências alimenta de forma benéfica a saúde psíquica dessa sociedade.

A identificação de pontos referenciais, levando em consideração o valor da narrativa dos fatos ancorados no espaço arquitetônico, atua como referencial na identificação do homem como parte de um povo e de sua história, e demonstra a importância entre épocas distintas e espaço preservado. De que maneira identificar o espaço arquitetônico a ser preservado? Como reconhecer, usufruir e exibir a obra arquitetônica? O conceito de patrimônio evoluiu, deixando de significar bens transferidos entre gerações para um legado cultural de um povo, enfatizando o apadrinhamento do conjunto patrimonial pela sociedade. A proteção à integridade física dos bens patrimoniais como política pública não se apresenta como ato suficiente para amparar esta preservação. Devemos refletir sobre o valor econômico de propriedade do bem tombado, decorrente da valorização da área passível de utilização, e de seu valor como obra de arte ou histórica, de forma que o valor financeiro não se apresente preponderante em relação a preservação.

Passamos então à dificuldade de identificar e estabelecer a diversidade de valores que serão atribuídos na preservação de um bem, observando ainda a necessidade de distanciamento das pressões sociais e políticas para uma leitura clara do bem a ser preservado. A preservação não deve ficar restrita a manutenção do invólucro ou a comercialização do espaço, antes, deve englobar elementos materiais e imateriais, que participam da tradução semântica da obra, um conjunto que define a identidade do espaço arquitetônico.

No aprimoramento dos critérios de preservação destaca-se uma preocupação maior com o valor conceitual da obra. O espaço arquitetônico alimenta histórias individuais e coletivas, construídas a partir de fragmentos reconhecidos que determinam o potencial simbólico destes espaços em relação à ambiência e a sua capacidade de ancorar a memória construída. Desta maneira, torna-se clara a necessidade de preservar valores tangíveis e intangíveis, incluindo a luz natural quando fundamental na tradução conceitual do espaço.

O CONCEITO ORIGINAL DO MAM-RIO E SUA PRESERVAÇÃO

Para analisar o atual estado de preservação do projeto de Reidy, identificamos claramente o período compreendido entre a inauguração e o incêndio de 1978, como o mais representativo do MAM-Rio tanto como instituição, como exemplo de utilização do espaço arquitetônico dentro da proposta conceitual da obra. As alterações na proposta arquitetônica original e nas funções atribuídas aos seus espaços, realizadas em caráter definitivo ou não, como também as precárias condições de preservação física de algumas áreas, influenciam de forma negativa tanto a leitura conceitual do projeto como sua preservação como obra arquitetônica, conforme alguns aspectos que iremos considerar.

Na restauração realizada após o incêndio de 1978, foi executado, além da recuperação do Bloco de Exposições, um projeto de adaptação do Bloco Escola, com intenção de aprimorar e remodelar suas instalações. Neste processo, soluções polêmicas foram apresentadas, como a colocação de telhas onduladas de alumínio sobre a cobertura do Bloco de Exposições. Apesar das críticas contra a colocação, o engenheiro Emilio Saieg, em entrevista concedida em 1979¹³, afirmou que a estrutura da laje do teto trabalhava tão intensamente com a variação de temperatura, que as juntas de dilatação por onde penetrava a água, chegavam a variar dois centímetros em um mesmo dia. Por este motivo afirmava que a impermeabilização da laje seria quase impossível. Posteriormente as telhas foram retiradas. A cobertura foi novamente impermeabilizada com manta asfáltica em 1997 e em 2011.

Outro ponto relatado por Saieg foi a necessidade de reforçar várias estruturas, com isto as marcas das formas usadas na construção original foram recobertas em muitos pontos, principalmente nos lanternins, por jatos de concreto, piorando o efeito visual. Saieg afirmou na entrevista: “vai ficar assim mesmo, apesar de, pessoalmente, preferir recriar os detalhes da estrutura original, que sairia duas vezes mais caro”.

Carmem Portinho, em 1986, afirmava ser impossível a recuperação da arquitetura interna do MAM-Rio por vários motivos, incluindo o estado precário da edificação após o incêndio, a destruição pelas obras realizadas após o incêndio, o desaparecimento de algumas plantas arquitetônicas, e a inadequação de reproduzir certas soluções anteriores diante da evolução das circunstâncias, além do desenvolvimento das técnicas de museologia, impondo novos padrões aos edifícios¹⁴.

Outro fato relevante foi o projeto de iluminação interna e externa solicitado em 1986 ao arquiteto Piero Castiglioni, considerado na época pela imprensa como o maior especialista europeu na área. Castiglioni, em matéria publicada na imprensa nacional¹⁵, expõe que um dos problemas de iluminação do MAM-Rio é o excesso de luz natural, ressaltando que “há demasiadas paredes envidraçadas e o sistema de persianas não é eficiente. Assim alguns pontos de luz chegam a estar 10 vezes acima do recomendado para a conservação de obras de arte”. A reportagem ainda registra que para Castiglioni, deve-se primeiro respeitar o edifício e as ideias do arquiteto. Esta

afirmação também foi encontrada em documento assinado pelo próprio Castiglioni e endereçado ao MAM¹⁶.

Ao analisar os resultados apresentados em relatório com as medidas fotométricas¹⁷, realizadas nos espaços do MAM-Rio em 30 de janeiro de 1986, confirma-se o excesso de luz natural em alguns pontos, porém com índices bem abaixo dos comentados por Castiglioni na reportagem citada anteriormente. Este fato ressalta que, amparado na justificativa da necessidade de resguardar as obras de arte do efeito nocivo do sol, foram progressivamente sendo aplicados bloqueios em relação à iluminação natural, alterando de forma significativa a incidência da luz natural no interior e a apreciação visual do entorno.

Em 2002 foram aplicados nos vidros da fachada película insulfilm somente com proteção para raios UV e executados blackouts removíveis (com colocação externa) para todos os sheds.

Em pesquisa realizada em 2012 junto ao Departamento de Museologia do MAM-Rio sobre os fechamentos, foi colocado que, embora o projeto do MAM-Rio privilegie a utilização da luz natural nos seus espaços, fechamentos são aplicados buscando atingir os níveis standards estabelecidos museologicamente para os diferentes tipos de suportes e materiais, que vão desde as obras mais sensíveis, tais como fotografias (índices até 50 lux), às obras mais resistentes, tais como esculturas executadas em diferentes materiais, incluindo os metais (até 300 lux). Estes cuidados são extensivos à temperatura e a umidade relativa. Os níveis também são alterados de acordo com os limites ou padrões estabelecidos pela curadoria da exposição ou de produções externas, que chegam ao museu com projetos totalmente finalizados

Observa-se, ao percorrer a área expositiva, a influência dos fechamentos aplicados, que vedam a entrada de grande parte da luz lateral e zenital. São utilizados painéis de materiais opacos, e, em alguns casos, grandes bastidores com telas de algodão, tecido Voil, ou, ainda, lona preta, conforme as necessidades museográficas. A concepção expositiva destes painéis, cuja função é de suportes para as obras de arte, cria paredes opacas e um ambiente enclausurado. Esta forma de utilização contraria os valores conceituais estabelecidos por Reidy, que ao utilizar a transparência dos panos de vidro, buscava o diálogo com o entorno e premiava o visitante com a apreciação da Baía de Guanabara e dos jardins do Parque do Flamengo, revigorando o percurso expositivo e criando um espaço fluido e contemporâneo.



Figura 3 – MAM-Rio – Bloco de Exposições – Luz natural fortemente interrompida
Fotos: Alvaro Costa, jun. 2012.

Observa-se ainda que esta área, reservada conceitualmente para o visitante aproveitar a vista da paisagem, é eventualmente utilizada para a guarda de objetos diversos, sobras de materiais utilizados nas exposições e peças de mobiliário danificadas.

Outra questão que merece atenção são as alterações no programa original, concebido para o conjunto arquitetônico utilizado pela instituição MAM, ocorrem possivelmente pela necessidade de implantação de novas áreas ou pela falta de recursos financeiros. O espaço original destinado principalmente às salas de cerâmica foi transformado em sala de projeções. Por sua vez, o auditório que também desempenhava a função de sala de projeções, localizado originalmente no primeiro piso do Bloco de Exposições, foi retirado abrindo mais espaço para as exposições. O restaurante localizado na parte superior do Bloco Escola, foi transformado em local destinado a eventos externos, enquanto o espaço no térreo, destinado originalmente a cantina, abriga hoje um café bistrô e uma loja de objetos de design, voltado para um público bem mais elitista do que os estudantes e professores.

Uma das principais modificações foi, sem dúvida, a transformação da maior parte do bloco escola em área administrativa. Desse modo, a área administrativa funciona hoje onde originalmente havia salas destinadas a oficinas e estúdios, salas de aula, áreas para impressão e encadernação, além de salas de apoio como para professores e berçário. Houve um gradativo retrocesso nos cursos oferecidos pelo MAM-Rio, e atualmente não são mais oferecidos cursos regulares ou ateliers, ocorrendo somente alguns cursos de curta duração sem periodicidade e sobre temas específicos, ministrados no auditório da Cinemateca.

Esta nova concepção se confronta com a do período de criação do MAM-Rio, observando-se uma inversão no grau de importância das funções inicialmente propostas. Foi verificado em várias visitas ao local no período de 2011 a 2013, que as portas de acesso do museu para os jardins do

segundo pavimento se mantêm fechadas, com a colocação de correntes com cadeados, e externamente, arremates de massa no piso bloqueando um possível funcionamento destas portas.

Qual a importância deste fato? Na concepção original é possível observar que um fluxo de visitação é sugerido, ingressando pelo térreo, subindo aos pavimentos superiores, e saindo por estas portas para os terraços. Neste momento o visitante poderia desfrutar da visão do mar e do Parque do Flamengo, uma experiência visual já iniciada anteriormente pela visão ofertada no interior da área expositiva, assim como também utilizar os jardins, a cantina e o restaurante, ou simplesmente a chance do convívio com estudantes, professores e artistas.



Figura 4 – MAM-Rio – Bloco de Exposições – Passagens interditadas
Passarelas sendo utilizadas para instalação de banheiros públicos e pontos de venda
Fotos: Alvaro Costa, jul. 2011.

Hoje, a utilização dos terraços fica destinada prioritariamente como apoio aos espaços alugados para eventos diversos como recepções e festas, interferindo na apreensão espacial do projeto. As atividades propostas nos espaços alugados e no teatro não mantêm nenhum vínculo cultural com o museu, assim como não estão contribuindo para uma boa preservação da edificação e dos jardins anexos.

Podemos ressaltar ainda que o projeto, na sua concepção original, proporcionava a ligação através do segundo pavimento do Bloco de Exposições com o Bloco Escola e com o Teatro, e os percursos no térreo entre estes blocos foram projetados de forma aprazível proporcionados pelo paisagismo de Burle Marx. Infelizmente é possível notar o precário estado de conservação dos jardins, principalmente na frente do Teatro e do Bloco de Exposições.



Figura 5 – MAM-Rio – Area externa do Bloco de Exposições e Bloco Escola
Uso destinado a eventos particulares, comprometendo a conservação
Fotos: Alvaro Costa, ago. 2013.

Ao constatar as alterações apresentadas no conceito do projeto do MAM-Rio, destacamos que em relação à incidência da luz natural, embora os atuais critérios de preservação de obras de arte se apresentem mais rígidos que na época da sua criação, também dispomos hoje de novas soluções tecnológicas e técnicas de preservação, e poderiam contribuir para retomar o conceito original do projeto.

A reavaliação da forma de uso da edificação, visando retomar sua concepção original e restabelecer pontos marcantes como a iluminação natural, vem sendo implantada em vários museus, entre os quais podemos destacar a reforma da edificação do século XVII onde está instalado Rijksmuseum, em Amsterdã, Holanda. Projetada pelo arquiteto Pierre Cuypers como um ‘museu de luz natural’, ao longo do século XX o museu foi recebendo inúmeras adaptações e reformas, tornando-se um labirinto de galerias complexo à visitação, além de se apresentar cada vez mais fechado em relação à incidência da luz natural. A reforma busca manter o caráter original dentro do espírito criado por Cuypers; por exemplo, a exclusão de dois pátios interiores adicionados nos anos pós-guerra, e a utilização, como no projeto original, da luz natural.

Outro ponto constatado é o afastamento dos artistas devido à inexistência de cursos e ateliers de criação, interferindo no envolvimento de artistas e de professores com as atividades do museu, tanto como local de criação como enquanto instituição. Curioso é que esta reclamação foi notada também nos anos subseqüentes ao incêndio, quando varias atividades foram suspensas.

Sant’Anna destaca que o MAM-Rio enquanto instituição e a arquitetura do projeto de Reidy representaram internacionalmente “a concretude de uma possível modernidade brasileira”¹⁸. A autora enfatiza a interação entre o espaço projetado e o processo criativo, orientado para novas formas de pensar. “Há alguma coisa no Museu de Arte Moderna do Rio que faz com que aqueles que se situam ao seu redor se movam com o objetivo de mudança.” Assim sendo o MAM-Rio demonstrou a capacidade de reunir uma diversidade de agentes sociais nos quais se destacava a busca pela inovação como ponto comum.

As alterações de uso dos espaços ferindo alguns conceitos propostos no projeto e vivenciados plenamente nos primeiros anos da construção da edificação nos remetem a questão da preservação. O descaso com as diretrizes conceituais, a forma como são utilizados alguns de seus espaços, e os fechamentos que impõem barreiras à luz natural e a interação com o entorno, promovem a descaracterização do conceito original e minimiza a força do ambiente construído.

Devemos refletir sobre uma real preservação do MAM. Uma ampla discussão deve considerar novas formas de administrar a instituição e preservar o projeto em todo seu conceito. A questão financeira deveria ser revista, buscando saídas dentro do espaço da criação artística e não da valorização do bem imobiliário através do aluguel de suas áreas. O conceito da solução projetual de Reidy deveria ser mantida, trazendo a luz natural para o interior durante o dia e a noite utilizar-se da transparência no sentido inverso, proporcionando ao entorno imagens do interior do edifício iluminado artificialmente. É possível tirar proveito desses elementos, inclusive do ponto de vista financeiro, com a exposição da imagem do edifício como ponto de interesse cultural e turístico, enfatizando aspectos conceituais atrelados ao valor econômico, apresentando o museu tal qual uma instituição que promove a “luz da cultura” através da luz que emana e da arte exposta aos visitantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bonduki, Nabil (Org.) **Affonso Eduardo Reidy**. Lisboa: Blau/ Instituto Lina Bo P. M. Bardi, 2000.
- Bruand, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. Tradução Ana M. Goldberger. 4ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Cavalcanti, Lauro (Org.). **Quando o Brasil era moderno: guia de Arquitetura 1928-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001
- Coelho, Frederico (org.). **Museu de Arte Moderna: arquitetura e construção**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.
- Costa, Alvaro Augusto de Carvalho. **A arquitetura de museus de arte: MAM-Rio e Coleção Fortabat – Buenos Aires**. Dissertação (Mestrado) – Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, 2013.
- MAM. **Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1967.
- Montaner, Josep Maria. **A modernidade superada - arquitetura, arte e pensamento do século XX**. Tradução Esther Pereira da Silva e Carlos Muñoz Gallego. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.
- Reidy, Affonso Eduardo. **Le Musée d'art moderne Rio de Janeiro / The Museum of Modern Art, Rio de Janeiro**. In Museum, Vol IX, nº 2, L'architecture contemporaine et les musées - Contemporary architecture and museums. p. 73-83. Paris: UNESCO, 1956. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0001/000105/010589eo.pdf#10590>>. Acesso em 10 out. 2012.
- Rocha, Paulo Mendes. **Um depoimento**. ARQTEXTO nº 6. p. 16-27. Programa de pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura PROPAR-UFRGS. 2004. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_6/02_Depoimento%20Paulo%20Mendes%20da%20Rocha.pdf>. Acesso em: 16 mar 2013.

Sant'Anna, Sabrina Marques Parracho. **O Museu de Arte Moderna e a trajetória do concretismo carioca**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 38, julho-dezembro de 2006, p. 33-48. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2268/1407>>. Acesso em: 17 out. 2012.

Segre, Roberto. **O eterno vazio e realidade na arquitetura Brasileira**. Revista AU Ed.137. São Paulo: Pini, 2005. Disponível em: <<http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/137/o-eterno-vazio-22214-1.asp>>. Acesso em: 18 abr. 2013.

Silva, Ana Beatriz Ferreira da Rocha e. **Spetacular architecture, identity crisis and cultural politics and reinvention of the significance of museums of modern art**. Tese – Chelsea College of Art & Design. Londres: University of the Arts London, 2011.

Zein, Ruth Verde; **“A arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura. 2005. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/5452>>. Acesso em: 26 jul. 2013.

¹ Cavalcanti, 2001, p.30.

² Zein, 2005, p.60.

³ Bonduki, 2000, p.36.

⁴ Segre, 2005.

⁵ Rocha, 2005.

⁶ Silva, 2011, p.491-492.

⁷ Reidy apud Coelho, 2010, p.22.

⁸ Bruand, 2008, p.239.

⁹ Reidy apud Coelho, 2010, p.23.

¹⁰ Reidy, 1956, p.79.

¹¹ MAM, 1967, p.7.

¹² Roberto, Claudio. *Vidros MAM*. [mensagem pessoal]. Mensagem do Departamento de Operações e Eventos do MAM-Rio recebida por <alvaro@carneirocosta.com.br> em 09 jan. 2012.

¹³ Utzeri, Fritz. *“MAM Quase pronto, como antes do incêndio”*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Caderno B, 15 jun. 1979.

¹⁴ Costa, 2013, p. 162.

¹⁵ *Trechos da matéria publicada no Jornal do Brasil de 28 de junho de 1986, página 7.*

¹⁶ Costa, 2013, p. 112

¹⁷ Costa, 2013, p. 193-197.

¹⁸ Sant'Anna, 2006, p.33-48.