

A luz natural na linguagem arquitetônica: O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o diálogo interrompido

Álvaro Costa

Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Resumo: Ao analisar a linguagem da arquitetura contemporânea de museus, encontramos na luz natural um forte elemento na tradução prática das intenções projetuais. Em constante mutação, sua incidência contribui para a fluidez necessária ao ambiente contemporâneo, promovendo espaços que dialogam com o visitante e se comunicam com o entorno, refletindo com vitalidade a identidade do espaço.

O projeto do MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de Affonso Reidy, valoriza a linguagem da edificação, celebrando com a concepção de espaço aberto, a própria arquitetura, a natureza e a arte, enquadrando a beleza do sítio a sua volta, estabelecendo um diálogo fértil entre a natureza, a arte e seus visitantes. Após um longo período áureo e um grande incêndio, o museu passou por reformas, e cedendo às críticas quanto à falta de recolhimento desejável para a fruição das exposições e preservação do acervo, foram sendo atribuídos fechamentos ao seu invólucro e suas obras de arte confinadas ao seu interior, descaracterizando a linguagem da edificação, que se tornou apática e sem vida, privada da luz natural, elemento fundamental na sua concepção original.

Palavras chave: MAM-RJ, luz natural, preservação, Genius Loci.

Abstract: *Analyzing the language of contemporary architecture museum, we found natural light as a strong element in the practical translation of project intentions. In constant mutation, its incidence contributes to the contemporary environment necessary fluidity, promoting spaces that dialogue with visitors and communicate with the environment, reflecting the vitality of the identity space.*

The project of MAM - Museum of Modern Art of Rio de Janeiro, by Affonso Reidy, values the language of building, celebrating with the conception of open space,

the architecture itself, the nature and the art, framing the beauty of the place around, and establishing a fruitful dialogue between nature, art and visitors. After a long golden period and a large fire, the museum was renovated, and yielding to criticism about lack of desirable closed spaces for exhibitions and preservation of the collection, the facades and sheds were partially closed, confining the art, damaging the building language, which has become dull and lifeless, deprived of natural light, a key element of the original conception.

Key words: *MAM-RJ, natural light, preservation, Genius Loci.*

Introdução

A luz é a “consciência da realidade”. Ela torna perceptível tanto o espaço, quanto o movimento, e atua na dimensão psíquica do indivíduo auxiliando através desta percepção a ordenação dos fenômenos reais. Ela é, portanto responsável pela relação entre o espaço e o indivíduo, construindo na mente do observador o espaço envolvente. É certo que a luz natural sempre foi utilizada como um importante elemento na composição arquitetônica, promovendo respostas sensoriais, enfatizando ou desconstruindo a forma, diluindo seus limites e auxiliando a tradução da linguagem do espaço. Metaforicamente podemos dizer que a luz natural dá vida ao espaço, que adquire fluidez e identidade própria, trabalhando a troca de sentimentos.

A arquitetura representa um papel que vai além da edificação construída. Ela é um fenômeno de percepção, que amparada na presença da luz, revela a massa arquitetônica e seus espaços, e através deles, a reação e a emoção, como coloca Le Corbusier: “A arquitetura é o jogo de massas magistral, correto e magnífico, montado sob a luz” (PLUMMER, 2009). A importância da utilização da luz natural como uma das diretrizes que se pode adotar no projeto arquitetônico é endossada pela sua ação como guia para a vivência do ambiente, atuando como geratriz dos elementos construídos, qualificando o espaço concebido. Na busca por esta qualificação devemos estabelecer a diferença entre fornecer a luminosidade necessária para determinada função e a luz que ilumina, apropriada pelas intenções conceituais pertinentes ao projeto, exaltando percepções, sensações e valores atribuídos, caracterizando o espaço envolvente no qual atua.

O Espaço Preservado

O espaço que parece imutável, se apresenta ao olhar de forma dinâmica, em

constante movimento, com mudanças de luz, ar, cheiro, som, ressonância, formas que o ocupam, sombras, circunstâncias que se criam. Neste espaço de evoluções e alternâncias da percepção, visões que antes não passavam de mensagens absorvidas das mais diversas formas se revelam como referências de memória reconstruídas. Merleau-Ponty (1999) enfatiza que “ter a experiência de uma estrutura não é recebê-la em si passivamente: é vivê-la, retomá-la, assumi-la, reencontrar seu sentido imanente”. No que concerne a dialética do exterior e interior, um espaço deve estar livre das percepções rígidas e definitivas, sendo instigador, proporcionando pontos de tensão, criados por estímulos visuais. O “espaço convida a ação, e antes da ação a imaginação trabalha.” (BACHELARD, 2008). Estes estímulos são pontos de identificação do espaço, e podem se tornar instrumentos de concepção, funcionando como uma ancoragem proveniente desta identificação pré-estabelecida, concedendo força ao projeto.

A noção do “Espírito do Lugar” ou “Genius Loci”, ressurgiu aqui como uma análise fenomenológica do espaço envolvente, abrangendo elementos materiais e não materiais, como a luz natural, que interage com a edificação e revela o conceito e a essência do objeto arquitetônico, que deve ser preservado, procurando deixar como legado para seu futuro uma expressão real, do espaço criado e vivenciado na época pretendida como referência. É a evolução dos critérios de preservação, onde o conceito de espaço preservado se sobrepõe ao antigo conceito de edificação preservada. Esta preocupação com a proteção à iluminação natural incidente na edificação, bem como com a preservação do “Genius Loci”, vem sendo manifestada em tratados e declarações de preservação.

Na Declaração de Amsterdã, de 25 de outubro de 1975, já é relatada a importância de elaborar uma legislação que determine restrições no que concerne ao volume e dimensões das edificações no entorno dos imóveis ou sítios preservados, para que a harmonia do conjunto e os elementos específicos, como a iluminação incidente, possam ser preservados. Já a Declaração de Xi’an, de 21 de Outubro de 2005, realizada na XV Assembléia Geral do ICOMOS, versa sobre a conservação do entorno edificado, sítios e áreas de patrimônio cultural. A contribuição do entorno para a edificação é ressaltada, indicando um estudo sobre este entorno baseado em uma gestão específica que aprimore indicadores para referenciar esta gestão. A Declaração de Québec, de 04 de outubro de 2008, realizada na ocasião da XVI Assembléia Geral do ICOMOS, traz outra importante contribuição, pois enfatiza a necessidade de criação de mecanismos para proteger o “Genius Loci”, definindo este como os elementos tangíveis e intangíveis, físicos e espirituais que dão sentido, emoção e mistério ao lugar. Embora sem enfatizar a relação direta da edificação

com elementos específicos, como a luz natural incidente, ele demonstra um claro caminho nos critérios de preservação a serem seguidos.

O MAM

O Projeto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM, de autoria do arquiteto Affonso Eduardo Reidy, é um dos edifícios mais representativos tanto da obra do Arquiteto, como da Moderna Arquitetura Brasileira. Como instituição, esteve sempre presente como palco de manifestações e de importantes exposições, vendo surgir em seu interior não só novas idéias e movimentos artísticos, como também alguns de nossos artistas mais importantes. Foi fundado em 1948, em uma sede provisória nas dependências de um edifício projetado por Oscar Niemeyer, localizado na Praça Pio X, no Centro do Rio de Janeiro. Em 1952, enquanto o Museu é transferido provisoriamente para o mezanino do edifício do então Ministério da Educação e Cultura, atual Palácio Gustavo Capanema, Reidy é convidado para executar o Projeto do edifício sede do Museu, que recebe, em 1953, a doação de um terreno de 40.000 m² no então aterro da praia de Santa Luzia, futuro Aterro do Flamengo. Além de Reidy, a equipe é composta por Carmen Portinho, como Engenheira Responsável, Emílio Baumgart, como calculista da obra, e Roberto Burle Marx, convidado para executar o paisagismo. Mais tarde, os engenheiros Arthur Jermann e Bruno Contarini trabalhariam no cálculo da estrutura.

A sua implantação era parte de um projeto de melhoria do fluxo centro-sul da cidade, com a criação de vias expressas e de áreas destinadas ao lazer e a cultura. Foi então criado o Parque do Aterro do Flamengo, como a instalação do MAM em uma de suas extremidades. Além do MAM, outras construções também foram implantadas nesta área urbana, como o Aeroporto Santos Dummont, projetado pelos irmãos Marcelo e Milton Roberto em 1937, e o Monumento dos Pracinhas, projetado por Hélio Ribas e Marcos Konder, em 1957. Em 1954 foram iniciadas as obras do primeiro prédio a ser construído, o Bloco-escola, que seria inaugurado em 1958. O Bloco de Exposições, iniciado em 1956, só seria concluído em 1967, após o falecimento de Reidy, em 1964, e a inauguração do Aterro do Flamengo em 1965.

Identificado como um local da vanguarda e do experimentalismo no país recebeu inúmeras exposições e foi palco de movimentos e manifestações artísticas. Entre alguns destes movimentos podemos citar o Grupo Frente (1954), o Neoconcretismo (1959), A Nova Objetividade Brasileira (1967), as mostras Opinião 65 e Opinião 66, além dos salões de Verão (1969 a 1974) e a Área Experimental (1976). A partir de 1964, os principais patrocinadores do MAM, o Presidente da República

Juscelino Kubitscheck e o Sr. Paulo Bittencourt (dono do periódico Correio da Manhã) passaram por sérios problemas políticos. O Museu, carente de verbas, foi gradativamente entrando em um processo de decadência, culminando com o incêndio em 08 de Julho de 1978.

O Incêndio foi notado às 3h25min da madrugada, e devido a problemas diversos, tais como um extintor quebrado, demora da presença dos bombeiros e falta de água, em apenas 40 minutos de incêndio praticamente todo o acervo do Museu foi destruído, incluindo telas de Pablo Picasso, de Joan Miro, todas as telas da mostra Arte Agora III – América Latina: Geometria Sensível, e dezenas de obras de artistas brasileiros. Das mais de mil peças que estavam no Museu sobraram cinquenta, e a edificação também sofreu severos danos. Em 1979, o MAM reabre com o II Salão Nacional de Artes Plásticas. Posteriormente abrigou as exposições Transvanguardas (1986), Experiência Neoconcreta (1991) e a Eco Art 92 (1992).

Com sua coleção praticamente perdida no Incêndio, o MAM recebe em 1993 de Gilberto Chateaubriand, reconhecido colecionador de arte moderna e contemporânea do Brasil, o depósito em regime de comodato de sua coleção com cerca de 4000 obras, inclusive telas de Cândido Portinari, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Di Cavalcanti e gravuras de Oswaldo Goeldi, entre outras. Depois, em 2005, recebeu do diplomata Joaquim Paiva, o depósito também em regime de comodato da parte brasileira de sua coleção de fotografia moderna e contemporânea com cerca de 1090 obras.

O projeto e seu conceito

O projeto do MAM surge em uma época de efervescência cultural, um período pós-ditadura, marcado por um processo de modernização nas estruturas políticas e culturais do país. Neste quadro surgiram museus de arte que seguiam critérios não acadêmicos, tanto do ponto de vista museológico quanto arquitetônico. Seus espaços se distanciavam do confinamento habitual das galerias e museus, para espaços flexíveis e dinâmicos, integrados com o entorno, e com as diversas etapas da arte, do conceito à criação, das oficinas às performances e às exposições.

Reidy pensou este projeto em função da sua localização privilegiada, “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 baía e rodeado pela mais bela paisagem do mundo” (Reidy, apud Coelho, 2010). A área do museu ainda não existia, era um espaço a ser aterrado pelo desmonte do Morro do Castelo, mas Reidy já tinha a idéia clara do partido arquitetônico, demonstrando

sua preocupação em não transformar a nova edificação em elemento perturbador da paisagem urbana. Com seu perfil predominantemente horizontal, o projeto realiza o contraponto entre o relevo existente, sinuoso, marcado pelas montanhas, e sua estrutura vazada coberta quase que totalmente por vidros, enfatizando a transparência e guiando o olhar para além da edificação, vislumbrando os jardins e a Baía de Guanabara. O prédio se apresenta como uma edificação que através de seu espaço livre e franco, promove o diálogo entre a edificação e seus visitantes, relatando a importância da relação entre a obra arquitetural e o ambiente físico. O bloco de exposições, principal espaço de troca com o visitante, apresenta uma estrutura em forma de pórtico, executada em concreto armado, elevando o corpo da construção do solo e sustentando as lajes através de 14 montantes laterais que se bifurcam, separados de 10 em 10 metros, e de 14 vigas de equilíbrio em concreto protendido que interligam transversalmente os montantes sob o solo. O projeto de 130 por 26 metros apresenta uma laje totalmente livre, com pé direito variável, atingindo 3,60m., 6,40m. e até 8 metros de altura em algumas partes. Nas fachadas norte e sul são realizados fechamentos com cortina de vidro. Essa estrutura multifuncional abraça o edifício e libera o interior de apoios, aumentando o espaço da galeria de exposição. Estas soluções arquitetônicas revelam a forte influência de Mies van der Rohe na obra de Reidy.

A estrutura da cobertura permite aberturas de iluminação zenital, localizadas nos trechos de pé-direito duplo, utilizando-se elementos de sheds. Extensas vigas que ligam os topos dos pilares, uma a cada lado da edificação, trabalham como grandes abas protegendo o interior da insolação excessiva. A apreensão espacial ocorre em diferentes níveis e alturas. Internamente os dois espaços de pé-direito duplo permitem a apreciação da exposição do andar inferior e vice-versa, configurando assim uma continuidade visual no sentido vertical aonde podemos notar influência da obra de Louis Kahn. A flexibilidade dos espaços e seu interior livre de apoios, adquirida através da estrutura autônoma, demonstra sua vocação para abrigar a arte contemporânea tão dispare nas suas formas e propostas de exposição.



Figura 1 – MAM – Vista Externa
Fonte: Instituto Moreira Sales
Crédito: Gautherot, Marcel, 1960



Figura 2 – MAM – Rampas de saída
Fonte: Instituto Moreira Sales
Crédito: Gautherot, Marcel, 1960



Figura 3 – MAM – Vista do Jardim
Fonte: Instituto Moreira Sales
Crédito: Gautherot, Marcel, 1960



Figura 4 – MAM – Vista do Terraço
Fonte: Instituto Moreira Sales
Crédito: Gautherot, Marcel, 1960

Reidy destaca em seu projeto a importância da luz natural conferindo movimento e vida aos seus espaços. Sua preocupação incluía a uniformidade da luz zenital, que, segundo ele, proporcionava um ambiente neutro e inexpressivo, enquanto a luz natural possibilitava as sombras, nuances relevo dos objetos de exposição, além do contato visual com o exterior. Em seu memorial Reidy destaca esta importância:

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 artificial (REIDY, 1953 apud COELHO, 2010, p.23).

Sempre presente no projeto, a preocupação de impedir a incidência direta dos raios solares nas áreas de exposições é realizada através do posicionamento da sua estrutura, que regula a entrada da luz, através de seus elementos verticais, neste caso os montantes ou pilares laterais que cortam parte da luz vinda do leste ou do oeste, e de seus elementos horizontais, compostos por grandes vigas sustentadas no topo dos pilares ao longo das duas fachadas norte e sul, realizando a dupla função estética e de marquise, que bloqueiam a insolação decorrente da variação na inclinação da trajetória do Sol, alterando o comprimento da sombra projetada e diminuindo assim a atuação calorífica na edificação. Devido a estas características arquitetônicas, a incidência dos raios solares no interior da edificação passa a ser quase inexistente quando oriundas da fachada sul. Já os raios solares provenientes da fachada norte, são bastante reduzidos, principalmente nos períodos mais quentes do dia, durante a primavera e o outono, sendo mais expressivos durante o inverno, quando não há um ganho calorífico considerável. Vale salientar que a fachada sul, que não recebe insolação direta considerável na parte interna é a mais aprazível, situando-se nesta a saída original do bloco de exposições, que leva ao terraço aonde se pode ver a Baía de Guanabara, acessar o restaurante, e através da rampa de saída, o jardim inferior e a lanchonete. No Bloco escola a iluminação natural é fornecida por janelas e por paredes de tijolos de vidro, voltadas para a face leste.

A preocupação com a qualidade da luz é demonstrada através da intenção projetual de utilizar a combinação de luz incandescente e fluorescente para se aproximar do efeito da luz solar. Originalmente estabelecido, a utilização de placas translúcidas de plástico vinil, causaria um efeito de luz difusa, mesmo com a utilização de lâmpadas fluorescentes. De dois em dois metros, esta iluminação era interrompida por rasgos transversais onde estavam situadas lâmpadas incandescentes com filtros. Havia ainda a utilização de persianas.

O diálogo interrompido

Toda esta concepção de iluminação foi modificada após o incêndio de julho de 1978, quando foram introduzidos novos sistemas de ar condicionado e de iluminação. A cobertura foi revestida por telhas, fechando sheds e prejudicando a entrada da luz solar. Em 1999, obras de conservação restauraram parte de seus espaços, porém promovendo mudanças internas, como o auditório e a biblioteca, que foram transferidos para o térreo e para o bloco escola respectivamente, cedendo seu espaço original para a reserva técnica do museu. Outras alterações do programa original podem ser notadas, como a loja de publicações utilizada como sala de aula, aqui abrindo um parágrafo para a falta de publicações do próprio museu. Também se pode notar a falta de atividades educativas, como oficinas de arte, uma das características originais do MAM.

No projeto original de Reidy, constava ainda um teatro, que foi construído entre 2005 e 2006. A diretriz inicial era seguir externamente a volumetria do projeto original, adaptando os espaços internos às necessidades atuais, buscando amenizar a falha na preservação do conjunto como conceito. Porém nesta nova concepção é notória a falta de diálogo entre o interior e o exterior, um dos conceitos mais importantes da obra de Reidy. Aconteceram também modificações na fachada externa, alterando alguns aspectos do projeto original, como o avanço do caixilho do foyer, recolhendo para a parte interior do teatro duas das três linhas de pilares projetadas com a intenção de proporcionar leveza ao conjunto e a demolição da rampa já existente, sob a alegação de critérios de segurança, sendo construída em seu lugar uma escada que não incorpora o traço original da obra. Houve ainda uma mudança de uso, de teatro para casa de espetáculos, gerenciada pela iniciativa privada. Estes aspectos comprometeram o ideal a ser preservado, a fidelidade ao conjunto arquitetônico projetado por Reidy.

Devido a fatores diversos como a programação do museu e as novas necessidades de uso do espaço, notamos uma inversão no grau de importância das funções iniciais do museu. Internamente fluxos são interrompidos em detrimento do aluguel de seus espaços para cerimoniais, ou para o uso privado de eventos que ocorram na casa de espetáculos anexa. Esta interrupção do fluxo altera a trajetória para se chegar à exposição impondo que a entrada e saída sejam realizadas pelo mesmo acesso no térreo, não sendo mais utilizado o trajeto proposto originalmente, que seria a entrada pelo térreo, subindo através da escada helicoidal situada no centro do espaço interno, e a saída pelo terraço, na outra extremidade do segundo pavimento, tendo aí a visão do mar e dos jardins já observada internamente, depois se utilizando das rampas e passarelas para acesso a cantina e ao restaurante. Com

a utilização dos terraços para eventos, surgem os mais variados equipamentos, como banheiros públicos, enquanto as portas de acesso do museu para a área externa se encontram fechadas com uma simbólica corrente com cadeado. É a questão financeira distanciando o Museu de sua arquitetura e de sua vocação original. Choey (2006) coloca a importância da ação negativa da chamada engenharia cultural, um empreendimento, no qual profissionais praticam a tarefa de explorar por todos os meios, monumentos e edificações de caráter cultural.



*Figura 5 – Área interna –
A luz natural interrompida
Fonte: Fotografada pelo autor*



*Figura 6 – A utilização inadequada
Fonte: Fotografada pelo autor*

A violação do “Genius Loci” existente no MAM do passado é clara, e se coloca em oposição as recentes orientações de preservação já citadas. A incidência da luz natural foi consideravelmente retirada nas áreas de exposição. Além do fechamento de sheds, eliminando quase que por completo a iluminação zenital. Painéis foram colocados de tal forma que, as obras de arte ficam de costas para o pano de vidro da fachada, formando uma parede fechada em torno do espaço, enclausurando-o e destituindo-o de todo o conceito original de visão e troca com o entorno que, além de promover a iluminação do acervo, também proporcionava o descanso visual e um sentimento de segurança relacionado à percepção deste entorno.

A questão é que não se pode negar o valor histórico do prédio do MAM e a necessidade de preservar a sua identidade no campo espaço-temporal. Poderíamos buscar outras soluções mais eficientes como, dispositivos inteligentes para melhorar o desempenho da iluminação e facilitar a implantação de diversos lay-outs, ou ainda utilizar a estratégia de limitar o tempo de exposição, diminuindo os efeitos danosos da luz por períodos prolongados. Uma tolerância à ação da luz baseada em parâmetros que buscam um equilíbrio entre a conservação e a

boa visão. Por outro lado, o uso da transparência também é, no sentido inverso benéfica, principalmente à noite, ofertando as imagens internas, iluminadas artificialmente, ao entorno, e tirando proveito deste fator, inclusive nos aspectos financeiros, através da exposição de sua imagem e da sua troca com os usuários. O MAM perde seu conceito, destituído da interação entre o usuário e o seu entorno, e o diálogo bloqueado entre a luz conceitual, seu espaço e seus ocupantes, exemplifica a perda da força do ambiente construído.

Referencias Bibliográficas.

BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BASTOS, Maria Alice Junqueira, ZEIN, Ruth Verde. Brasil: Arquitetura após 1950. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BRANDI, Cesare. Teoria da restauração. Tradução Beatriz M. Kuhl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

CHOAY, Françoise. A alegoria o patrimônio. Tradução Luciano Vieira Machado. 3ª edição. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

COELHO, Frederico (org.). Museu de Arte Moderna: arquitetura e construção. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

CURY, Isabelle (org.). Cartas patrimoniais. 3ª edição. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio, IPHAN, 2004.

GREGOTTI, Vittorio. Território da Arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ICOMOS – International Council on Monuments and Sites. General Assemblies. Paris: 2011. Disponível em <http://www.international.icomos.org/charters.htm> Acesso em 15/03/2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª.edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MINISTÉRIO DA CULTURA, IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Cartas Patrimoniais. Brasília: MC, 2011. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br> Acesso em 15/03/2011.

MONTANER, Josep Maria. As formas do século XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
PLUMMER, Henry. The Architecture of Natural Light. Londres:Thames & Hudson, 2009.