

## **Elizabete Rodrigues de Campos Martins**

*Professora Doutora do Departamento de Projeto de Arquitetura, do Programa de pós-graduação em Arquitetura e Coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Documentação – NPD – da UFRJ–FAU. Concluiu o doutorado em Geographie Sociale et d’etude Urbaines – Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales em 2002. Atua na area de arquitetura e urbanismo, com enfase em planejamento e projetos da edificacao.*

# MUSEU NUM ACERVO

Elizabete Rodrigues de Campos Martins

## Resumo

A idéia subjacente ao título desta comunicação — Museu num Acervo — é sublinhar a importância da conservação de documentos da arquitetura para o estudo e a escrita da história e teoria de seus objetos, como os museus, quanto para outros campos como, por exemplo, o da museologia. E ressaltar que o estudo dos desenhos de representação e textuais, realizados pelo do arquiteto Affonso Eduardo Reidy no processo de concepção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro — MAM permitiu-nos traçar o processo da transmissão de idéias que se movimentam entre diferentes culturas e épocas, na construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

**Palavras-chave:** Processo de Concepção, Documentação de Arquitetura, Acervo

## Abstract

The idea behind the title of this communication - Museum in a Collection - is to emphasize the importance of keeping documents from architecture for the study and writing of history and theory of their objects, such as museums, as well as for other fields, for example, museology. And note that the study of the representation drawings and texts, made by the architect Affonso Eduardo Reidy in the design of the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro - MAM enabled us to trace the process of conveying ideas that move between different cultures and times, in the construction of the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro.

**Keywords:** Design Process, Documentation Architecture, Collection

Os termos acervo e museu entrelaçados no título, a primeira vista, “soa” tautológico. Entretanto, a idéia foi proposital visando expor as “camadas arqueológicas” das diferentes influências no processo de pesquisa arquitetônica de um objeto materializado, como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro projetado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy, na década de 1950. Os traços originais do processo de concepção deste museu, conforme os croquis devidamente conservados no Núcleo de Pesquisa e Documentação – NPD<sup>1</sup>. O que de certa forma explica o título deste, reiterando a idéia de se expor os traços de um museu que são conservados em um acervo que se destina a arquitetura, sobretudo a brasileira. O processo de gestação da concepção desse museu e de sua localização foi bastante curioso. O Rio de Janeiro naquela época expandia seus limites urbanos conquistando espaço da célebre baía da Guanabara. E sobre este período nos escreveu Carmem Portinho que, ela e Reidy alugaram um apartamento na Avenida Beira Mar e que, de suas janelas, ficavam imaginando como resultaria o espaço sobre o mar no qual se ergueria o futuro MAM. O período dessa construção lhes permitiu observar, pouco a pouco, a concretização de um espaço no qual se construiriam sobre o aterro um parque público e um museu para a arte moderna, amadurecendo suas convicções metodológicas. Certamente, durante o processo “etnográfico espacial” Reidy revisitou suas memórias percorrendo diferentes espaços projetuais estudados, imaginando-os tanto tridimensionalmente quanto os argumentos teóricos arquitetônicos trocados com os próprios colegas de profissão<sup>2</sup>. E como nos conta ainda Carmem Portinho, “o meu gabinete no Departamento de Habitação Popular ficou sendo um prolongamento do museu. Foi lá que nasceu o traçado do futuro MAM carioca. Reidy iniciou seus estudos prevendo, sem interferir na deslumbrante paisagem, três grandes blocos intercomunicantes: Exposição, Escola e Teatro.”<sup>3</sup>

Naquele período Reidy evidentemente já admirava, há muito, as idéias de Le Corbusier sobre museus, como aquela idéia para o crescimento ilimitado, e seu esforço hercúleo para realizá-lo, materializá-lo. O que o levou inclusive a escrever, durante seu estudo para a Esplanada de Santo Antonio, ao arquiteto franco-

1 Núcleo de Pesquisa e Documentação da Universidade Federal do Rio de Janeiro na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

2 Elizabete Rodrigues de Campos Martins, *A modernidade está nos jornais — Affonso Eduardo Reidy e o Museu de Arte Moderna*. In *Arquitetura e Movimento Moderno / Ceça Guimaraens (org.)*, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Coleção Proarq, 2006, p.185-196.

3 Carmem Portinho, *Por toda a minha vida. Depoimento a Geraldo Edson de Andrade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p.116

suíço explicando que havia previsto naquele espaço, no entanto sem ter definido exatamente o local, para que ele realizasse seu “Musée à croissance illimité” idealizado em 1939.

Essa prática da concepção de objetos para lugares imaginários ou “sem lugar” na realidade é um exercício inerente ao processo da reflexão criativa caro àqueles do ofício da arquitetura. No acervo do arquiteto Lucio Costa, por exemplo, consta uma série de desenhos por ele mesmo identificados como as “casas sem dono”, através dos quais refletia o espaço, suas dimensões, distribuições para a habitação ou no “modo de morar da maioria dos brasileiros”<sup>4</sup>.

Certamente durante a fruição da construção do novo lugar Reidy em sua “promenade architecturale” rememorou, entre outras, a proposta de Le Corbusier para o Museu do Crescimento Ilimitado. Um Museu constituído por um núcleo central quadrangular com 7 metros de lado, elevado sobre pilotis, em torno do qual se distribuíam, ilimitadamente como num labirinto, as galerias envidraçadas, com acessada por uma rampa localizada em uma de suas laterais. Intentava proporcionar ao observador a idéia de um crescimento cultural espacial ilimitado coroado, pela ascensão a cobertura do edifício, com o descortinar do cosmo e da sua fruição.

No projeto corbusiano três questões foram centrais. A primeira consubstanciada na liberação do objeto do solo, para eximi-lo da semelhança de um monolítico bloco em pedra, ficando o solo inteiramente livre da sustentação do edifício mantendo a própria integridade física da geografia original do terreno. O que facultava a liberação do rés-do-chão à circulação, quer dos pedestres, quer dos automóveis reiterando sua idéia de arquitetura e de urbanismo modernos. As outras duas relacionam-se justamente às questões da luz e do tempo, ou seja, duas condicionantes que influem diretamente no “mecanismo” sensorial do observador durante seu percurso através das galerias rasgadas por aberturas em fita. Estas, identicamente conformadas, em seu sentido geométrico, facultam ao observador vivenciar, ao percorrê-las, como diria Louis Marin, os “utopiques: jeux d’espace”<sup>5</sup> nos quais a similaridade espacial percorrida, ora os facultava clareza, ora confusão. Exceto aos argutos e perspicazes usuários que compreendessem a orientação lumínica incidida através da fitas vítreas da paisagem exterior.

4 Lucio Costa, *O problema da habitação popular*. In Lucio Costa, *Registro de uma vivencia*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.340.

5 Louis Marin, *Utopiques: jeux d’espaces*, Paris: Les Éditions de Minuit, collection “critique”, 1973.

Essa tríade conceitual de condicionantes certamente era uma das preocupações metodológicas reidyanas desde seus primeiros traços que “só gostava de projetar após estudar muito os detalhes para o desenvolvimento do projeto”<sup>6</sup>. Então traça, sobre o papel manteiga, a lápis, uma linha horizontal representando a “linha de terra” ou “uma extensa área conquistada ao mar, no coração da cidade, onde num futuro próximo surgirá um parque público, a beira-mar, rodeado por uma belíssima paisagem”<sup>7</sup>, finalizando na do mar compondo sua “fig.1”, conforme a própria descrição do arquiteto. A representação de uma vegetação mais alta e exuberante do jardim distingue justamente a separação entre o parque, no sentido da Avenida Beira Mar, e o lugar “escolhido” para a localização do museu, antecedido por duas longilíneas palmeiras imperial, símbolo de nobreza e pujança do Brasil no século XIX. Sobre o espaço destinado ao museu, esboça então um grupo de figuras humanas e uma outra, mais isolada, a partir da qual define um cone visual enfatizado justamente pelo ângulo da visão humana na contemplação da “belíssima paisagem” circundante (fig.1), indícios da liberação da geografia do novo sítio.

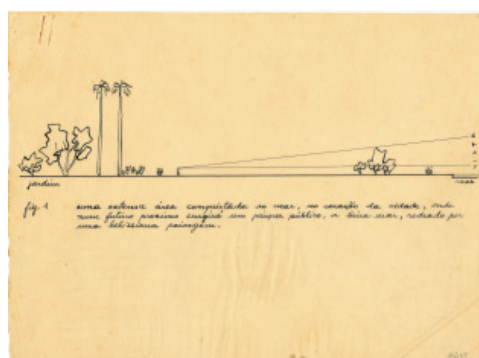


Fig. 1 AER 0025



Fig. 2 AER 0026

6 *Idem Carmem Portinho, p.127.*

7 *Coleção AER 0001 – Núcleo de Pesquisa e Documentação – UFRJ-FAU.*

Aos elementos graficamente representados na primeira figura, sobrepõe os da “fig.2”, uma segunda linha paralela a do solo, três vezes mais alta que a figura humana que “passeia” sobre a “linha de terra”, para enfatizar que naquele preciso lugar geométrico o cone visual humano não seria interrompido nem sequer tangenciado. Esta segunda linha, embora ainda “flutuante” no croqui, indica justamente o lugar geométrico refletido para a base plana estrutural do piso da galeria do museu. Em outras palavras, a laje do piso da futura galeria de exposições do museu.

No terceiro croquis ou fig.3, outra vez sobreposto ao das outras duas figuras anteriores, Reidy exhibe justamente toda a idéia da estrutura formal concebida para o futuro Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Aqui a estrutura prismática retangular reidyana adquire, com novos tons, a questão central do museu corbusiano.

Reidy adota, como no atual palácio Gustavo Capanema, um dos cinco pontos da arquitetura moderna de Le Corbusier, e libera o solo e sua geografia “criada” com os pilotis assemelhando-se ao “V” no MAM (fig.4). Entretanto, em ambos exemplos no Rio de Janeiro, a liberação do rés-do-chão destinou-se exclusivamente aos passeios e à contemplação dos homens entre os jardins do centenário mestre Burle Marx. As galerias, em vez das janelas “fita”, foram inteiramente vedadas por vidro translúcido através do qual se contemplam, além da arte exibida no interior do museu, as transformações sazonais proporcionada pela vegetação tropical do “extenso” e conformado Parque Público.

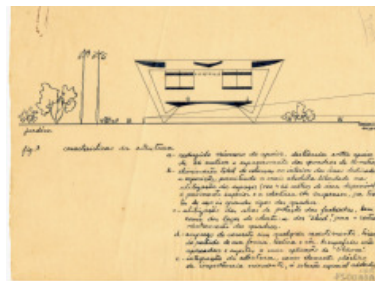


Fig.3 AER27

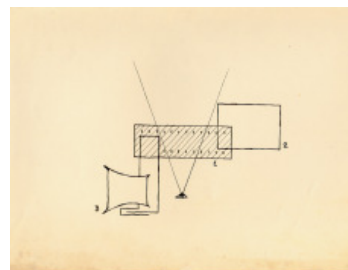


Fig.4 AER-F0053

Affonso Eduardo Reidy adotou o pilotis, mas a luz e o tempo preferiu deixar que fossem percebidos através das vedações vítreas, sobretudo contrariando a idéia implícita a confusão labiríntica corbusiana. Ao contrario, Affonso Eduardo Reidy reiterou a proposta de ruptura moderna resgatando à arquitetura a idéia de tipo como “uma espécie de continente para o conhecimento que, mediante sua lógica interna, harmoniza forma, conteúdo e significado, representando-os em ordens de diferentes níveis”<sup>8</sup>.

No Museu de Arte Moderna o “utópico jogo de espaços” institui-se através de um objeto arquitetônico simples, a despeito da complexidade, como uma educativa e simples “promenade architectural” museográfica (fig.5) entre o espaço arquitetônico do interior e o natural exterior, de uma “belíssima paisagem” criada e “enxertada”<sup>9</sup> à original da cidade, por dois grandes mestres brasileiros, a natural da cidade em parte de um novo aterro sobre o mar.

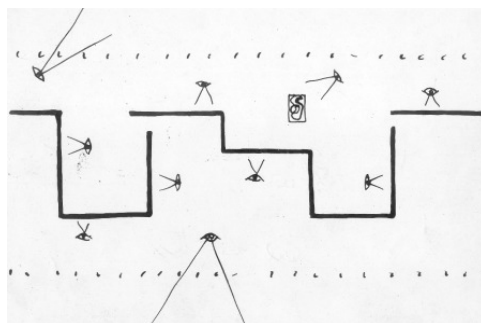


Fig.5 AER-F0072  
Percurso museográfico



Fig.6 AER 002  
Fachada Norte com o Pão  
de Açúcar ao fundo

8 Günter Pfeifer e Per Brauneck, *Tipologia*. In Günter Pfeifer e Per Brauneck, *Casas com Pátio*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2009, p.15.

9 *Enxerto*, termo apreendido de GIOVANNONI, Gustavo – *Vecchia città`a ed edilizia nuova*.

Se a correspondência entre a obra arquitetural e o ambiente físico que o envolve é sempre uma questão da maior importância, no caso do edifício do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro esta condição adquire ainda maior vulto, dada a situação privilegiada do local em que está sendo construído, 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. Foi preocupação constante do arquiteto evitar, tanto quanto possível, que o edifício viesse a constituir um elemento perturbador na paisagem, entrando em conflito com a natureza. Daí o partido adotado com o predomínio da horizontal em contraposição ao movimentado perfil das montanhas e o emprego de uma estrutura extremamente vazada e transparente, que permitirá manter a continuidade dos jardins até o mar, através do próprio edifício, o qual deixará livre uma parte apreciável do pavimento térreo.

Em lugar de confinar as obras de arte entre quatro paredes, num absoluto isolamento do mundo exterior, foi adotada uma solução aberta, em que a natureza circundante participasse do espetáculo oferecido ao visitante do Museu (...)”<sup>10</sup>.

O texto explicativo de Affonso Eduardo Reidy sobre o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro redigido em 1953 enfatiza seu partido consubstanciado na idéia de impedir que o objeto arquitetônico de sua autoria se constituísse em um “elemento perturbador” à incomparável paisagem natural da cidade cujo eco, nove anos mais tarde, será rememorado na escrita do mestre ao despedindo-se do nosso país:

Hoje eu digo adeus aos meus amigos do Brasil e a este país que conheço desde 1929. Para este grande viajante, existem lugares privilegiados no planeta, entre montanhas, planaltos e planícies com grandes rios que correm rumo ao mar; o Brasil é um desses lugares acolhedores e generosos que gostamos de poder considerar como um amigo.

(Le Corbusier, Rio de Janeiro, 29/12/1962)<sup>11</sup>.

A analogia de certo modo comunga visões e ameniza a consideração unilateral da recepção de influências. Quer dizer, assim como Le Corbusier absorveu, em seu aprendizado, idéias do mestre L’Eplattenier, estas se somaram àquelas fruídas em suas diferentes viagens como ele mesmo declara: “A arquitetura árabe nos dá uma preciosa lição. Se aprecia andando, a pé; é caminhando, deslocando-se que

10 Affonso Eduardo Reidy, *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Jornal Correio da Manhã, 26 de janeiro de 1958, NPD.*

11 Jacques Sbriglio, *Le Corbusier entre dois mundos. In catálogo da exposição do mesmo nome na Caixa Cultural, Rio de Janeiro entre 28/07 e 23/08/2009, p.4.*



se vai observando as ordens da arquitetura. Este é um principio contrario ao da arquitetura barroca concebida sobre o papel, em volta de um ponto fixo teórico. Eu prefiro o ensinamento da arquitetura árabe”<sup>12</sup>.

Inegavelmente Affonso Eduardo Reidy absorveu as influencias de Le Corbusier, embora estas tenham também sido extremamente proficuas a diferentes arquitetos do país. Entretanto, se por um lado se afirmam esta influencia acreditamos poder também afirmar que a recíproca foi verdadeira a de Reidy sobre o franco-suíço, entre outros. Pois o privilegio de Le Corbusier não se restringiu apenas as belezas naturais do Brasil. Em seus “meandros” de viajante contaminou-se pelas novas idéias arquitetônicas lançadas pelos jovens arquitetos brasileiros como foi, por exemplo, o caso do amigo Affonso Eduardo Reidy.

A convivência brasileira foi inclusive divisora de águas em sua própria produção arquitetônica como bem explicita o arquiteto Jacques Sbriglio, curador da exposição “Le Corbusier entre dois mundos”:

O antes [do convívio brasileiro] é um período “purista”, o das mansões parisienses, e o “racionalista”, do edifício Clarté ou Molitor. O depois é o período “brutalista”, com o concreto armado como sua matéria prima, e todo um novo vocabulário arquitetural que se implanta a partir da utilização do brise-soleil, que se torna para Le Corbusier, apos o pilotis, a planta livre, a janela em fita e o terraço jardim, o “sexto ponto da arquitetura moderna”<sup>13</sup>.

A impressão revelada pela análise do arquiteto-curador francês reitera a influência levada deste país embora a impressão revelada por Carmem Portinho, ao visitá-lo no fim da segunda guerra, não tenha revelado impressão idêntica: “Le Corbusier me recebeu no seu atelier e conversamos um pouco antes de mostrar-lhe o material que havia preparado sobre o Ministério da Educação. Sua primeira impressão ao analisar a documentação foi de raiva. Virou-se para mim um pouco ríspido e disse: “Veja só, trabalhei durante toda a minha vida, publiquei livros e lancei a arquitetura moderna no mundo e no Brasil. Nunca consegui fazer na prática o que essa rapaziada do Brasil fez – um prédio desses seguindo meus princípios. Com as minhas idéias fizeram um edifício novo”<sup>14</sup>.

Entretanto, vinte anos depois, em sua ultima estada no Rio de Janeiro, conforme noticia o jornal O Globo sobre a Homenagem no Museu de Arte Moderna no Rio

12 José Baltanás, *Le Corbusier, promenades. Barcelona: Gustavo Gilli, 2005, p.7. Apud Boesiger, W. (Ed), Le Corbusier, Oeuvres complète, vol.2, 1929-1934. Basileia: Birkhauser, 1995.*

13 *idem, op. Cit., p.4*

14 *idem op.cit. Carmem Portinho, p.97.*

de Janeiro (...) que lhe foi prestada [a 28 de dezembro de 1962], no restaurante do Museu de Arte Moderna, e constante de almoço oferecido por 70 arquitetos e pela diretoria do MAM, o arquiteto francês Le Corbusier [junto a Carmem Portinho] **teve a ocasião de dizer que não costumava comentar obras de outros profissionais, mas que o prédio do Museu era muito bem projetado**<sup>15</sup>.



*Carmem Portinho e Le Corbusier no restaurante do MAM -1962*

Como sublinhado anteriormente sobre a concepção de projetos “sem lugar ou sem dono”, as influências conceituais são correntes no campo da arquitetura, embora a análise aprofundada sobre seus limites e transformações ainda se tem muito o que explorar. Quero dizer, estudos sobre as influências arquitetônicas transmitidas por arquitetos brasileiros, é ainda um campo pouco explorado. Seus indícios começam a ser revelados pela pesquisa, desenvolvida por Ceça de Guimarães, sobre a analogia formal existente entre o projeto arquitetônico para o MAM do Rio de Janeiro, realizado por Affonso Eduardo Reidy em 1953<sup>16</sup>, com o projeto realizado em 1956 por Le Corbusier para a Maison de La Culture em Firminy na França. Essas idéias foram, pouco a pouco, surgindo a partir do processo detalhado de catalogação durante o arranjo da coleção documental do arquiteto no acervo do NPD. A mistura entre o texto e o desenho foram justamente revelando ao

15 *grifo nosso.*

16 *Solar GrandJean de Montigny, Affonso Eduardo Reidy, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: O Solar: Índex, 1985, p.92-95.*

conhecimento dos limites das influencias no trabalho de Affonso Eduardo Reidy<sup>17</sup>, ao mesmo tempo que as refletia, como em uma via de mão dupla, naquelas de seus colegas de ofício: como no projeto do arquiteto Acácio Gil Borsoi para o Museu de Arte Moderna de Recife de 1956, naquele projetado pelo arquiteto Christian de Portzamparc para a polemica Cidade da Musica no Rio de Janeiro; que o próprio declara ter sido o MAM-RJ de Affonso Eduardo Reidy “a melhor [arquitetura] do mundo quando o estudava na adolescência nos anos 60”<sup>18</sup>; ou então no projeto de Paulo Mendes da Rocha projeto para o Cais das Artes, em Vitória, Espírito Santo como novamente explica o próprio: “É bom lembrar que o MAM do Rio de Janeiro, do [Affonso Eduardo] Reidy, já é assim — ou seja, diante de uma paisagem belíssima, você procura, sempre que pode, que um grande edifício não seja uma pedra no chão”<sup>19</sup>.

A idéia reidyana concebida para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ultrapassou seu tempo e confirmou as declarações inabituais de Le Corbusier em emitir pareceres sobre a obra de outros profissionais, **“mas que o prédio do Museu [de Arte Moderna do Rio de Janeiro] era muito bem projetado”**, sem dúvida, é!



NPD-AER-Foo22 –  
Maquete: Teatro, Exposições  
e Escola - MAM-RJ

17 Ceça Guimaraens, *Sobre museus e arquitetura*. In Rodrigo de Queirós (org.), *Arquitetura de museus: textos e projetos*, São Paulo: FAUUSP, 2008, p.13-28.

18 Christian de Portzamparc, *Cidades em colapso*. Folha de São Paulo 12 de setembro de 2009.

19 Mario Giola, *Cidades Velhas, Caderno Mais*, Folha de São Paulo, 19 de abril de 2009, p.4-5.

## Referências

- BALTANAS, José (2005), “Le Corbusier, promenades”. Barcelona:Gustavo Gilli, 2005, p.7. In Boesiger, W. (Ed), *Le Corbusier, Oeuvres complète*, vol.2, 1929-1934. Basileia:Birkhauser, 1995.
- Catálogo da Exposição* (1985): “Affonso Eduardo Reidy”, Solar GrandJean de Montigny, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: O Solar: Índex, p.92-95.
- COSTA, Lucio (1995), “O problema da habitação popular”. In Lucio Costa, *Registro de uma vivencia*. São Paulo: Empresa das Artes, p.340.
- GIOLA, Mario (2009), “Cidades Velhas”, *Caderno Mais*, Folha de São Paulo, 19 de abril, p.4-5.
- GIOVANNONI, Gustavo, *Vecchia citt `a ed edilizia nuova*. Tradução do francês para o português por Elizabete Rodrigues de Campos Martins, documento digitalizado para a disciplina Sítios e Centros Históricos da Pós Graduação em Arquitetura,2007.
- GUIMARAENS, Ceça (2008), “Sobre museus e arquitetura”. In Rodrigo de Queirós (org.), *Arquitetura de museus: textos e projetos*, São Paulo: FAUUSP, p.13-28.
- MARIN, Louis (1973), *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris: Les Éditions de Minuit, collection “critique”, 1973.
- MARTINS, Elizabete Rodrigues de Campos (2006), “A modernidade está nos jornais – Affonso Eduardo Reidy e o Museu de Arte Moderna”. In *Arquitetura e Movimento Moderno / Ceça Guimaraens* (org.), Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Coleção Proarq, p.185-196.
- PFEIFER, Günter Pfeifer e BRAUNECK, Per (2009), “Tipologia”. In Günter Pfeifer e Per Brauneck, *Casas com Pátio*. Barcelona: Gustavo Gilli, p.15.
- PORTINHO, Carmem (1999), *Por toda a minha vida*. Depoimento a Geraldo Edson de Andrade. Rio de Janeiro: EdUERJ, p.116
- PORTZAMPARC, Christian de (2009), “Cidades em colapso”. *Folha de São Paulo* 12 de setembro.
- REIDY, Affonso Eduardo (1958), “Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”. *Jornal Correio da Manhã*, 26 de janeiro, acervo AER: NPD.
- SBRIGLIO, Jacques (2009), “Le Corbusier entre dois mundos”. In *catalogo da exposição do mesmo nome* na Caixa Cultural, Rio de Janeiro entre 28/07 e 23/08, p.4.