



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Laura Ludwig Alves

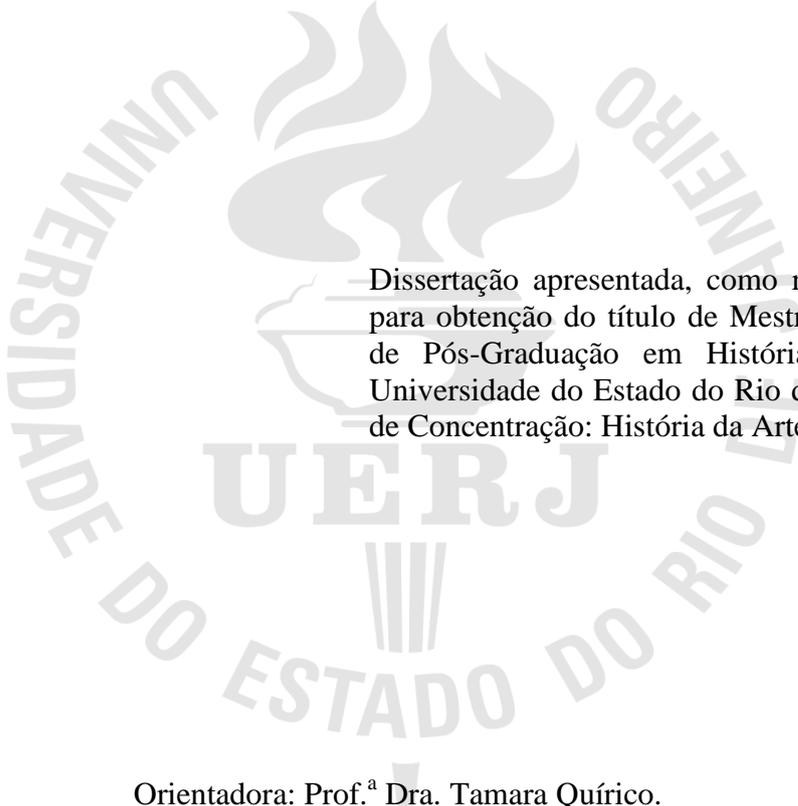
**O Museu de Arte do Rio no processo de construção de um imaginário da
cidade**

Rio de Janeiro

2022

Laura Ludwig Alves

O Museu de Arte do Rio no processo de construção de um imaginário da cidade



-Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: História da Arte Global.

Orientadora: Prof.^a Dra. Tamara Quírico.

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A474 Alves, Laura Ludwig.
O Museu de Arte do Rio no processo de construção de um imaginário da cidade / Laura Ludwig Alves. – 2022.
120 f.: il.

Orientadora: Tamara Quírico.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Museu de Arte do Rio - Teses. 2. Museus - Exposições - Teses. 3. Lugares imaginários – Rio de Janeiro (RJ) - Teses. 4. Museus de arte - Curadoria - Teses. 5. Cidades e vilas na arte – Teses. I. Quírico, Tamara. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 069.02:7+711.427(815.3)

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Laura Ludwig Alves

O Museu de Arte do Rio no processo de construção de um imaginário da cidade

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: História da Arte Global.

Aprovada em 28 de janeiro de 2022.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Tamara Quírico (Orientadora)

Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Tatiana da Costa Martins

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos

Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2022

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Tamara Quírico, por aceitar estudar este tema comigo. Além do incentivo, da confiança e dos ensinamentos passados, não só no âmbito profissional, para que esse trabalho fosse realizado da melhor maneira. Sem ela não seria possível.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro por toda a sua estrutura, a qual me possibilitou que desempenhasse e concluísse esse trabalho.

Aos meus pais, Helena Ludwig e Carlos Alberto Alves, que sempre estiveram ao meu lado e me ajudaram a construir quem sou. Que foram minha base para todas as minhas decisões difíceis que me deparei dentro e fora do curso, além de me auxiliarem, da melhor forma possível, para chegar até aqui. Sou muito grata por tudo que fizeram e fazem até hoje por mim. Muito obrigada!

Aos meus irmãos, Igor Ludwig e Luisa Ludwig, por serem meus melhores amigos desde sempre e me darem todo o suporte. À minha sobrinha, Julia Ludwig, por me ensinar a ver vida com mais leveza. E a toda a minha família, que embarcam junto a mim nessa jornada. Muito obrigada!

Ao meu companheiro de vida, Vinícius Santos, por me acompanhar a tanto tempo. Por ser meu apoio tantas vezes que precisei, em diferentes âmbitos, e por me incentivar cada dia mais a lutar para alcançar meus sonhos.

Aos meus amigos de longa data que me acompanham durante toda a minha trajetória. Aos meus colegas de turma e de grupo de pesquisa, que compartilharam comigo essa experiência e sempre se mostraram solícitos em qualquer questão.

Ao Museu de Arte do Rio e seus funcionários, que sempre se mostraram solícitos diante das minhas demandas.

À FAPERJ pela bolsa concedida.

À Oxalá e todos os orixás, os quais me guiam a todo o momento. Axé!

No mar estava escrita uma cidade

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

ALVES, Laura Ludwig. *O Museu de Arte do Rio no processo de construção de um imaginário da cidade*. 2022. 120 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

O presente trabalho busca compreender a fomentação e a difusão dos imaginários em torno da cidade do Rio de Janeiro, tendo como ponto de partida o Museu de Arte do Rio, o MAR, e como objeto de estudo as exposições pertencentes ao mesmo. Essas exposições ocorreram de acordo com a vocação do museu em mostrar a história transversal da cidade e, por apresentarem uma gama bastante diversificada diante dos assuntos abordados, evidenciando quão múltiplos são os imaginários. No entanto, em um primeiro momento, foi necessário retroceder na linha temporal da história com o objetivo de entender o cenário que, talvez, melhor contribuiu para a mudança na concepção das questões que ditam uma cidade. As cidades ideais por pregarem pela simetria, harmonia e organização, acabaram influenciando no surgimento das cidades imaginadas e, conseqüentemente, na produção de obras que buscavam expor os anseios da época. Para essa dissertação, a contribuição das cidades ideais e/ou imaginadas tangem como espelhos para as exposições escolhidas para análise. O imaginário, em sua maioria, é delineado pela memória individual e/ou coletiva, mas quando posto dentro de um espaço delimitado como um museu se faz necessário à presença de um mediador entre o tema escolhido, as obras e o público. Esse papel é designado pelo curador, o qual pode, através de suas escolhas, alterar o modo como uma história é contada. Porém a definição do que é e o que faz um curador é um tanto quanto nova e ainda gira entorno de muitas discussões, para obter maior compreensão desse universo a dissertação se apoiou em três nomes de curadores que em algum momento tiveram seus trabalhos atrelados com a história do MAR: Evandro Salles, Marcelo Campos e Rafael Cardoso. Os objetos de estudo giraram em torno de seis exposições que seguiram pelo desenho conceitual que possui onze pontos cruciais para levantarem a questão central do trabalho: como o MAR contribui para a idealização da cidade carioca? Para isso se torna de suma importância, compreender o que é o MAR, sua localização no panorama cultural da cidade e o modo como a sua coleção foi elaborada com os Núcleos Significativos. A fundamentação teórica partiu de fontes bibliográficas que envolvem historiadores e críticos de arte como, por exemplo, Giulio Carlo Argan e Hal Foster. Além de da análise no discurso promovido pelo próprio Museu de Arte do Rio, visitas em suas exposições, periódicos em abrangessem tema envoltos da pesquisa e entrevistas.

Palavras-chave: Museu de Arte do Rio. Cidades ideais. Imaginários. Exposições.

ABSTRACT

ALVES, Laura Ludwig. *The Art Museum of Rio in the constructo provess about the city imaginary*. 2022. 120 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

The present work sought to understand the fomentation and diffusion of imaginaries around the city of Rio de Janeiro, which has the Museu de Arte do Rio (MAR) and its exhibition as beginning point. These art exhibitions occurred in accordance with the museum's vocation to show the city's transversal history and present a very diversified range in relation to the appropriate subjects, evidencing how multiples are the imaginary ones. However, at first moment, it was necessary to go back in the timeline of history in order to make sense of the scenario that, perhaps, best contributed to a changed conception of questions that dictate a city. The ideal cities for preaching symmetry, harmony and organizations, ended up influencing the emergence of imagined cities and, consequently, the production of works that sought to expose the desires of the time. For this dissertation, the contribution of the ideal and/or imagined cities act as mirrors for the characteristics chosen for analysis. The imaginary, for the most part, is delineated by the individual and/or collective memory, but when placed within a delimited space such as a museum, the presence of a mediator between the chosen theme, the works and the public is necessary. This role is assigned by the curator, who can, through their choices, change the way a story has been told. However, the definition of what is a curator is new and still revolves around many discussions. To obtain a more comprehensive universe about this subject, the dissertation was supported by three names of curators who at some point had their work linked to history of MAR: Evandro Salles, Marcelo Campos and Rafael Cardoso. The objects of the study turned around six discoveries that followed the conceptual design that has eleven crucial points to raise the central question of the word: how does MAR contribute to the idealizations of the city of Rio de Janeiro? Therefore, it is extremely important to understand what the MAR is, its locations in the city's cultural panorama and the way in which the collection was created with Significant Centers. The theoretical foundations came from bibliographical sources that involve historians and arte professionals, such as Giulio Carlo Argan and Hal Foster. In addition to the analysis of the speech promoted by the Museu de Arte do Rio, visits to its exhibitions, periodicals covering topics involved in research and interviews.

Keywords: Museu de Arte do Rio. Ideal cities. Imaginary. Exhibitions.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Vista de uma cidade ideal (Baltimore).....	21
Figura 2 –	Vista de uma cidade ideal (Berlim).....	22
Figura 3 –	Cidade ideal (Urbino).....	23
Figura 4 –	Detalhe da exposição “Yuri Firmeza: Turvações Estratigráficas”.....	27
Figura 5 –	Segredos Internos.....	61
Figura 6 –	Dama de muito prestígio levada em cadeirinha de luxo.....	64
Figura 7 –	História do negro é uma felicidade guerreira.....	65
Figura 8 –	O dono do corpo, parte 2.....	66
Figura 9 –	Alvorada.....	67
Figura 10 –	Carnaval – o grito do que?.....	68
Figura 11 –	Anywhere is my land.....	70
Figura 12 –	Coroa Austral.....	71
Figura 13 –	Cruzeiro do Sul.....	72
Figura 14 –	Triângulo Austral.....	72
Figura 15 –	Painel de azulejo holandês.....	73

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BNH	Banco Nacional de Habitação
BRT	<i>Bus Rapid Transit</i>
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
EBA	Escola de Belas Artes
FACHA	Faculdades Integradas Hélio Alonso
FRM	Fundação Roberto Marinho
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
ICOM	Conselho Internacional de Museus
MAM	Museu de Arte Moderna
MAR	Museu de Arte do Rio
PR	Príncipe Regente
RJ	Rio de Janeiro
SMH	Secretária Municipal de Habitação
TUBSA	Tecnologias Urbanas Barcelona S.A
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	10
1	PERSPECTIVAS SOBRE AS CONCEPÇÕES DE CIDADE ENTRE OS SÉCULOS XIX E XV.....	14
1.1	As cidades ideais do Renascimento.....	19
2	A CIDADE COMO MEMÓRIA.....	25
2.1	Museu de Arte do Rio.....	33
2.2	Acervo.....	46
2.3	A construção da narrativa curatorial.....	50
2.4	Exposições.....	54
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
	REFERÊNCIAS.....	77
	APÊNDICE A – Entrevista Marcelo Campos.....	82
	APÊNDICE B – Entrevista Rafael Cardoso.....	97
	APÊNDICE C – Entrevista Evandro Salles.....	103

INTRODUÇÃO

Refletir sobre o cenário cultural brasileiro é propor uma viagem na história do próprio país, história essa que antecede a sua formação e que não possui um marco temporal como seu fim, pois a mesma está em constante movimento, sendo vivida e criada diariamente. Contudo, essa dissertação procurou se ater a uma localização específica, a cidade do Rio de Janeiro, pela razão da sua importante contribuição para a diversificação cultural do Brasil e por ser um espaço propício para essa diversificação, como coloca Bruno Carvalho (2019):

Uma cidade de territórios controlados por grupos armados ou cercados em condomínios privados certamente não é um lugar afeito a misturas, intercâmbios e encontros fortuitos. Mas o Rio de Janeiro contemporâneo continua tendo espaços culturais onde se cruzam perspectivas diversas, com capacidade de renovação e ligação com os passados da cidade. (CARVALHO, 2019, p.19).

A cidade exerceu o papel de capital federal por 69 anos (1891-1960) e está localizada na região sudeste do país, além de possuir em sua origem uma narrativa rica no que se refere aos âmbitos artístico, turístico, gastronômico, entre outros. Com a chegada da família Real e a sua permanência na cidade, o Rio de Janeiro se tornou uma referência em assuntos administrativos do então Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves; o desenvolvimento do centro da cidade girou em torno do cais do porto por conta das importações e exportações. Mesmo diante da proclamação da República, na data de 15 de novembro 1889, a cidade não perdeu seu status de capital. Isso ocorreu somente em 1960, com a gestão do presidente Juscelino Kubitschek (1902-1976) e a transferência da capital para o Distrito Federal, Brasília, . Com seu Plano de Metas, que possuía o slogan de “50 anos em 5”, a ação governamental visou a um melhor desenvolvimento para o país.

A metrópole do Rio de Janeiro, conhecida mundialmente como a “cidade maravilhosa”¹, apresenta em cada canto as suas particularidades que acabaram se tornando ao longo dos anos marcas de reconhecimento, de identidade social, dando abertura para que imaginários fossem desenvolvidos e que ganhassem força de tal forma que hoje em dia é quase impossível desassociar a cidade real da cidade imaginária: como se habitássemos duas cidades que coexistem num mesmo espaço. Por outro lado, observamos até meados do ano de

¹ O termo “cidade maravilhosa” já aparecia com frequência em diferentes periódicos como referência a cidades reais e fictícias. Contudo, em 1904, o termo começa a ser relacionado à cidade do Rio de Janeiro pelo jornal “O Paiz”, em uma reportagem sobre a repressão municipal nas ruas em meio ao carnaval, no dia 16 de fevereiro. XAVIER, Priscilla Oliveira. *Cidade Maravilhosa: o Rio de Janeiro representado pelas letras*. Rio de Janeiro: **Revista Latino Americana de Estudos em Cultura**, v. 7, n. 12, p. 57-70, 2017. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10446>. Acesso em: 15 dez. 2021.

2009 uma lacuna presente ao que se refere a espaços culturais na urbe: a cidade carioca era a maior cidade brasileira sem um museu municipal de arte. Então, surge o Projeto Porto Maravilha, com a intenção de desenvolver dois museus na zona portuária do Rio; no entanto vale salientar que o projeto não surgiu, propriamente dito, para preencher essa lacuna cultural, ele nasce com o intuito de revitalizar essa área central da cidade através de diferentes iniciativas econômicas, culturais, mobilidades, habitacionais, entre outras.

O Museu de Arte do Rio, o MAR, foi inaugurado no primeiro dia mar. 2013, propositalmente no mesmo dia do aniversário da cidade, porque a instituição possui como uma das suas vocações promover uma leitura transversal da história da cidade, a qual aborda o tecido social, conflitos, vida simbólica, desafios, contradições e as expectativas sociais. Essa dissertação se debruça, assim, sobre a multiplicidade cultural, que contribuiu para o desenvolvimento de imaginários sobre a cidade carioca, e o MAR que pretende colocar em pauta a história da urbe em suas atividades. O objetivo desse trabalho é tentar compreender como esses imaginários aparecem dentro do museu, através das suas exposições, discurso curatorial, acervo e programas.

O primeiro capítulo, “Perspectivas sobre as concepções de cidade entre os séculos XIV e XV”, buscou situar em qual vertente sobre a concepção de cidade a dissertação iria se apoiar, tendo em vista que o espaço é vivido por seus habitantes, aqueles que percebem e destacam as nuances que são mais relevantes para a história daquele lugar. Para isso, se fez necessário apresentar o momento histórico que, talvez, melhor contribuiu para a mudança ocorrida nas questões que ditam uma cidade – a transição do século XIV para o XV, levando em consideração as concepções sobre as cidades ideais pensadas durante o Renascimento. Esse capítulo desmembra-se em um subcapítulo, sendo ele: “As cidades ideais do Renascimento.”.

Esse subcapítulo se debruça sobre as cidades imaginadas do Renascimento e suas concepções, ressaltando alguns artistas que se dedicaram à sua produção. No entanto, o fato das idealizações urbanísticas não pertencerem somente ao campo literário e irem além com as representações artísticas, é o que acaba por nortear o texto. A partir de três painéis – Baltimore, Berlim e Urbino – temos exemplos de cidades imaginadas que se concentram em, através do meio artístico e cultural, refletirem uma busca para o novo modo de viver em uma cidade. Cidade essa que é idealmente pensada através dos pressupostos que se consideram como importantes em suas concepções. Para este trabalho, sua contribuição tange como espelho para as exposições de artes no MAR.

O segundo capítulo, “A cidade como memória”, tratou de como o imaginário é delineado pela memória individual e/ou coletiva, levando em consideração o espaço de convívio, os personagens envolvidos e o modo como os fatos são passados de geração para geração. No entanto, para um ambiente delimitado como o espaço expositivo se fez necessário a presença de um mediador, no caso, o papel designado ao curador, o qual pode, através de suas escolhas, alterar o modo como uma história é contada. O capítulo se subdivide em quatro subcapítulos, sendo eles: “Museu de Arte do Rio”, “Acervo”, “A construção da narrativa curatorial” e “Exposições”.

O primeiro subcapítulo colocou em evidência o espaço central da dissertação: o Museu de Arte do Rio. Neste momento foi necessário ter como base a definição do que é considerado museu, com o objetivo de compreender o desenvolvimento do MAR dentro do panorama cultural da cidade do Rio de Janeiro. Afinal, o primeiro questionamento feito era o que diferenciava a instituição dos demais espaços voltados a arte como, por exemplo, os centros culturais. No entanto, existem aspectos relacionados as questões políticas que o rondam, questões essas que foram construídas bem antes do próprio MAR e constituem uma cena internacional e nacional, mas que acabam por refletir no mesmo

O segundo subcapítulo, “Acervo”, buscou compreender o modo como a coleção foi elaborada diante dos critérios importantes impostos pelo museu e o método da organização em Núcleos Significativos. Esse subcapítulo se justifica pelo fato de ser a primeira aparição dos imaginários presentes na cidade carioca. O terceiro subcapítulo, “A construção da narrativa curatorial”, foi dedicado a uma breve análise temporal do termo curadoria na busca de assimilar o papel do curador em uma instituição, além da relação entre curador - discurso curatorial - exposição de artes visuais. Para tal, foram realizadas três entrevistas com personalidades que abarcam momentos diferentes do Museu de Arte do Rio: o co-curador de duas exposições (“Rio de Imagens: uma paisagem em construção” e “Do Valongo à Favela: imaginário e periferia”), Rafael Cardoso; o diretor cultural do período que compreendeu os anos de 2016 à 2019, Evandro Salles; e o atual curador chefe Marcelo Campos.

O quarto subcapítulo, “Exposições”, procurou entender a estrutura desenhada pelo primeiro diretor cultural do MAR, Paulo Herkenhoff, sobre o que tange as exposições de artes visuais. Seu desenho conceitual que envolve onze pontos de eixos significativos acabaram refletindo sobre a questão a ser tratada nessa dissertação: como o MAR contribui para a idealização da cidade carioca, tendo como objetos de estudo diferentes exposições, sendo elas: Rio de Imagens: uma paisagem em construção (2013); ImaginárioRio (2013/2014); Do Valongo à Favela: imaginário e periferia (2014/2015); Rio Setecentista, quando o Rio virou

capital (2015/2016); O Rio do samba: resistência e reinvenção (2018/2019); e O Rio dos Navegantes (2019/2020). A fundamentação teórica deste trabalho foi pensada a partir do discurso do próprio Museu de Arte do Rio, em entrevistas, visitas de campo, periódicos e bibliografia identificada durante o mestrado em História da Arte.

1 PERSPECTIVAS SOBRE AS CONCEPÇÕES DE CIDADE ENTRE OS SÉCULOS XIX E XV

A concepção do que é uma cidade sofreu, talvez a maior, modificação em seu significado entre a Idade Média e o movimento renascentista, início do século XIV, tendo como base a mentalidade política e social que se modernizava. Seus parâmetros para as aglomerações urbanas seguiram pelo mesmo viés de modernidade, tendo em vista os parâmetros humanistas. Logo o desarranjo espacial foi dando lugar a uma cidade composta por simetria, harmonia e, sobretudo, organização. Como coloca Patricia Dalcanale Meneses (2005) em sua dissertação:

A arquitetura renascentista cria uma relação entre seus edifícios e o espaço muito diferente da medieval: há uma pretensão de racionalizar, hierarquizar, enfim, reformular o espaço urbano adaptando-o à nova cultura de corte. (MENESES, 2005, p. 55).

No entanto, até os dias atuais estabelecer o que é, propriamente dito, uma cidade faz parte de um trabalho árduo que deságua em duas vertentes quase que opostas.

A primeira consiste na definição através da sua etimologia, ou seja, na origem da palavra. Segundo Manoel Pereira Soares (2019), a literatura produzida acerca deste assunto busca apresentar indícios das informações que permitem chegar a uma das definições concretas para o termo cidade, porém normalmente estes elementos são divergentes por carregarem diferentes percepções. O termo cidade não pode ser estipulado somente pela oposição de cidade ao campo, através da sua densidade, dimensão, heterogeneidade, funcionalidade e o poder que a mesma concentra. O autor chega a recorrer à etimologia:

Os termos referentes à cidade têm proveniência latina. A *urbs*, *civitas*, *villa* constituíram a base para os vocábulos modernos relacionados com a cidade, começando na urbe, derivada de *urbs*; na cidade, resultante da *civitas*; e na vila, proveniente da *villa* (SOARES, 2019).

Contudo, na evolução dessas palavras é possível encontrar novas derivações, as quais usualmente, segundo Soares “são utilizados para procurar estabelecer marcas caracterizadores do modo de ser urbano”. Sendo a *urbanidade* e o *civismo* dois grandes exemplos, pois possibilitam “estabelecer diferenças entre o viver em sociedade num contexto de aglomeração de gente heterogênea e anônima” (SOARES, 2019), visando o saber-estar. Para o autor é extremamente difícil definir cidade, visto que os processos de urbanização são semelhantes, mas as dinâmicas através das quais eles ocorrem divergem de um lugar para o outro, dificultando cada vez mais a definição do termo.

Contrariamente, a segunda vertente busca centralizar o que o indivíduo, habitante daquele espaço, percebe e destaca como mais relevante em uma cidade. No artigo “A Liberdade da Cidade” (2009) podemos ter uma perspectiva mais coesa dessa segunda vertente. O autor se apoia na ideia de cidade pertencente ao sociólogo urbano Robert Park (1864-1944), o qual a define como:

O notável sociólogo urbano Robert Park certa vez escreveu que a cidade é: ‘a tentativa mais consistente do homem e a mais bem sucedida como um todo para refazer o mundo em que vive o mais próximo de seu desejo íntimo. Mas, se a cidade é o mundo que o homem criou, é o mundo no qual ele está doravante condenado a viver. Assim, indiretamente, e sem qualquer clareza da natureza de sua tarefa, fazendo a cidade o homem refez a si mesmo’. (PARK, 1967, p. 3 apud HARVEY, 2009, p. 9).

Desse modo, acabamos por associar dois elementos fundamentais neste trabalho, os habitantes e a sua cidade, os quais também só fazem sentido ao relacionar-se. Uma vez que os habitantes demonstram a partir do tipo de cidade que desejam e o tipo de pessoas que desejam ser, tendo em vistas as relações sociais, o modo de vida e a sua relação com a natureza. O autor acaba por trazer à discussão a concepção de direito à cidade do filósofo Henri Lefebvre (1901-1991) por defender o “direito à vida urbana transformando e renovando” (LEFEBVRE, 1996, p. 158 apud HARVEY, 2009, p. 9.) Ou seja, o direito a cidade vai para além do centro urbano já existente, ele concebe o direito de modificar a cidade de acordo com o nosso desejo íntimo.

Essa dissertação se debruçou sobre a segunda vertente, tendo como base a cidade do Rio de Janeiro. Porém neste primeiro momento, compreendendo a divisão histórica a partir de uma linha do tempo, se faz necessário retornarmos ao passado das concepções de cidade e observarmos mais atentamente as modificações ocorridas neste âmbito durante a transição da Idade Média para o Renascimento, apoiado na alternância do pensamento da sociedade diante do novo modo de viver o qual se pretendia alcançar através dos ideais.

A cidade medieval, sendo compreendida como a base para a multiplicidade dos cenários urbanos existentes, demonstra abertamente a relação existente entre as soluções sociais e espaciais com os habitantes que ali viveram. A historiadora Renata Vereza (2014) afirma que as cidades medievais passaram por inúmeras transformações, porém o fenômeno da expansão urbana ocorrida durante o século XI acarretou em diferentes modelos de ocupações espaciais. O fato da Europa ser regida pelo sistema feudal implicava que o movimento das concepções de cidade ocorresse de modo heterogêneo, pois existiam diferentes poderes intervindo nesta relação e resultando em características peculiares. Ou seja, não podemos afirmar que a concepção de cidade na Idade Média ocorreu de forma única.

Existiram alguns elementos gerais como, por exemplo, o religioso, onde a cidade “se transforma em um grande espaço das tentações.” (VEREZA, 2014, p.104), aquele espaço que levaria o indivíduo aos apelos materiais e, conseqüentemente, ao pecado. O meio urbano estava ligado ao comércio. Embora isso não queira afirmar que o papel da Igreja neste tempo e espaço fosse desprezível. Se as cidades não dependessem diretamente das fundações religiosas, elas contavam com a sua presença. No entanto, com a chegada dos padrões renascentistas nas cidades mudou a regularidade em suas fundações, a partir de novos equipamentos urbanos. Não, necessariamente o seu traçado urbano era modificado, mas novos espaços passaram a ganhar destaques com aberturas de praças, construções de jardins com chafarizes e construções de edificações.

O movimento renascentista começava a dar seus primeiros passos durante o século XIV na Itália, e posteriormente, expande-se para todo o restante da Europa. No entanto, alguns pesquisadores contemporâneos acreditam que a utilização do conceito embutido em “renascimento” seja equivocada para trabalhos que possuem o cunho histórico e/ou histórico-artístico, preferindo assim o uso do termo, em língua inglesa e sem traduções, “*early modern*”. Como explica Maria Berbara (2010):

De acordo com essa tendência, se “renascimento” é um termo e um conceito que, como se viu, faz uma referência deliberada ao passado, “*early modern*” situa o período que tradicionalmente convencionou-se chamar por “renascimento” no início da modernidade, estabelecendo portanto um vínculo forte com o mundo contemporâneo. (BERBARA, 2010, p.36).

A utilização deste novo termo reverbera em três pontos que necessitam de uma reflexão, segundo Berbara (2010). Sendo assim, o primeiro deles seria a aplicação do termo “*early modern*” o qual romperia com a ideia do italo-centrismo estar vinculado à noção humanista de “*rinascita*”, ou seja, “de um renascer dos modelos retóricos e visuais antigos operado pelos herdeiros peninsulares da tradição clássica.” (BERBARA, 2010, p. 36). O segundo está relacionado à contenção da crítica “à ideia de que arte europeia dos séculos XV ao XVIII possa ser compreendida em termos da sua adesão aos modelos formais e iconográficos italianos.” (BERBARA, 2010, p.36). E o terceiro e último ponto consiste na propagação de que o Renascimento constitui-se como um momento de ruptura com o passado sendo questionado pelos pesquisadores, uma vez que os mesmos detectam tantos outros “renascimentos” ao longo dos séculos anteriores. Ou seja, considerar a retomada dos valores clássicos e uma grande ruptura, talvez vista por alguns como imediata, entre a Idade Média e o Renascimento tona-se muito simplista e redutora, pois temos a ilusão de uma uniformidade.

No entanto, ao destacarmos o Humanismo dentre tantas outras reflexões que ocorreram no Renascimento, nos referimos a um movimento que caracteriza-se por ser intelectual e valoriza a condição humana e as diferentes possibilidades de realizações e descobertas. Como Meneses (2005) ressalta:

Podemos dizer, *grosso modo*, que o Renascimento é caracterizado sucessivamente por duas correntes de Humanismo: durante o século XV temos uma ênfase na cultura cívica, no papel ativo do intelectual humanista na cidade moderna; já no fim do século XV e início do XVI, surge um tipo de pensamento que, baseado em teologia platônica, enfatiza a vida contemplativa, a fim de alcançar a essência das coisas, sua característica divina. (MENESES, 2005, p.31).

Porém, devemos nos atentar a divisão do movimento em três momentos de acordo com os séculos que abrange, sendo: o *Trecento*, compreendendo o século XIV, o *Quattrocento*, o século XV, e o *Cinquecento*, abrangendo o século XVI. E assim Meneses (2005) vai além ao afirmar que no início do *Quattrocento* existiu uma maior ênfase na vida ativa e na participação cívica, colocando-se “(...) em oposição direta com o modelo intelectual anterior.” (MENESES, 2005, p.31). Porém esse quadro altera-se a partir da segunda metade do século, justamente com a presença da cultura na corte. Neste momento, temos a ascensão da vida contemplativa através dos intelectuais que identificam-se como neoplatônicos². Acredita-se que é justamente nesta situação, a transição da vida ativa e participação cívica para a vida contemplativa, que começam a surgir as concepções das cidades ideais.

Os cidadãos que antes eram considerados artesões neste momento elevam-se ao *status* de intelectuais e artistas, vistos como idealizadores que efetuam seus trabalhos a partir de uma atividade mental e não mais um trabalho manual. Por exemplo, os arquitetos que ganham uma definição mais abrangente para diferenciá-los dos mestres dos canteiros medievais. Essa nova classe associa-se às cortes com a finalidade de realizar projetos humanistas, visando maior racionalidade e cientificismo, como, por exemplo, as cidades ideais. Dessa forma, como aponta Meneses (2005):

Como escreveu Marcello Fantoni: ‘o Renascimento arquitetônico italiano é fruto do encontro entre arquitetos que recuperam os clássicos e príncipes que precisam dos clássicos para dar legitimidade às suas figuras. (FANTONI, 2002, p.46 apud MENESES, 2005, p.34-35)

Era por meio do urbanismo e seus padrões renascentistas que a arquitetura apresentava o novo modo de viver em sociedade, a qual preocupava-se com a materialização do poder familiar e a imagem da cidade.

² Os neoplatônicos integram a corrente filosófica, epistemológica e metafísica Neoplatonismo com base em Platão. O que a diferencia das demais, é a aproximação da figura de Deus à plenitude, o que acaba estabelecendo um monismo idealista.

O novo *status* concedido aos arquitetos fica mais evidente no livro “História da Arte como História da Cidades” de Giulio Carlo Argan (1993), onde o autor afirma que a cidade é um resultado artístico, colocando-a no mesmo patamar as obras de artes. Acreditava-se que as obras eram desenvolvidas a partir de um processo mental, totalmente intelectual, e ao igualarem as cidades às obras, elas deixariam para trás o processo manual imbuído aos artesãos. No entanto, Argan (1993) diz que não se pode reduzir uma obra de arte a uma única e bem definida personalidade artística, pois uma obra é “uma soma de componentes não necessariamente concentrada numa pessoa ou numa época.” (Ibidem, 1993, p.73). Ou seja, Argan posiciona a cidade como uma obra de arte, pois a entende como essencialmente artística e sendo fruto de ações coletivas e humanas, entrelaçadas.

O historiador da arte italiano ainda destaca o fato de uma cidade real sempre possuir uma cidade ideal dentro ou sob ela, e a define como:

nada mais é que um ponto de referência em relação ao qual se medem os problemas da cidade real, a qual, sem dúvida, ser concebida como obra de arte que, no decorrer da sua existência, sofreu modificações, alterações, acréscimos, diminuições, deformações, às vezes verdadeiras crises destrutivas. (ARGAN, 1993, p.73)

As cidades ideais buscavam apresentar um objetivo político e arquitetônico. Elas em conjunto com a presença dos intelectuais na corte, contribuíram para a construção de uma imagem pública, como, por exemplo, do ducado Urbino.

Meneses (2005) chama a atenção para os projetos de arquitetura desenvolvidos no *Quattrocento*, pois os classifica muito mais como imaginários do que concreto devido ao fato de pouquíssimos edifícios terem sido construídos seguindo os preceitos renascentistas. O que acaba desencadeando nas cidades utópicas.

Perpassando essas questões para os dias atuais nos deparamos com diferentes reformas urbanas que buscavam propagar a nova concepção de cidade definida pelo Renascimento, as quais pregavam por uma urbe simétrica, harmoniosa e organizada. No contexto da cidade do Rio de Janeiro, essa busca aparece na quantidade de reformas urbanísticas realizadas em prol da imagem da urbe, cada uma com as suas particularidades: prós e contras que abrangem assuntos econômicos, políticos e sociais. Ressalto aqui que talvez as duas mais importantes compreendam a Belle Époque carioca³, com o prefeito Pereira Passos (1836 – 1913) no início

³ Período conhecido no Brasil pelas as grandes reformas urbanísticas promovidas pelo prefeito Pereira Passos (1836 – 1913) em prol de uma imagem para o exterior do país. Compreende o final do século XIX e início do século XX. São dessa etapa a Revolta da Vacina (1904) e o Bota Abaixo (1903). SCHWARCZ, Lília Moritz. População e sociedade. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). **A Abertura para o mundo: 1889-1930**. São Paulo: Objetiva, 2012. Vale ressaltar que este tema possui um espaço na exposição “Crônicas Cariocas” (09/2021 – 07/2022).

do século XX; e, a mais recente, Projeto Porto Maravilha em 2009 com o prefeito Eduardo Paes (1969). Contudo, essa dissertação busca, através da linha curatorial do Museu de Arte do Rio, MAR, compreender a ideia de cidade carioca que cada exposição deseja mostrar através das obras selecionadas.

1.1 As cidade ideais do Renascimento

As cidades utópicas e/ou imaginadas são provenientes do gênero literário tido como Utopia, o qual está relacionado ao processo burguês de racionalização da vida. Segundo Carlos Eduardo Ornelas Berriel (2004), a ideia de utopia surgiu com Thomas Morus (1478-1535) em 1516, que influenciado pelos ideais renascentistas descreveu uma ilha imaginária e perfeita em todos os sentidos, incluindo a sociedade. O Renascimento, como vimos, racionalizou diversos aspectos da vida humana e intensificou os critérios para cada atividade com normas, regras e códigos. Surgiram então os teóricos de um urbanismo utópico que possuíam a preocupação com a organização social, colocando o homem e as construções no centro e desejando que ambos alcançassem o mesmo patamar em prol de uma cidade sã e racional. No entanto, as cidades utópicas não necessariamente precisavam sair do papel e ganhar espaço físico, elas estão a serviço de uma melhor compreensão das limitações sociais e sugerem cidades melhores.

Berriel em seu texto acabou por destacar alguns desses teóricos, são eles: Antonio Avelino (1400-1469), o Filarete, e a sua cidade *Sforzinda*, Thomas Morus com a *Utopia* e Tommaso Campanella (1568-1639) e a *Città del Sole*. Suas cidades imaginadas possuíam um único objetivo em comum: “regulamentar a vida dos habitantes, de fazer, da sociedade um minucioso alvéolo onde cada um possa encontrar o seu lugar e sua função.” (BERRIEL, 2004). No entanto, vale lembrar que estes são projetos urbanísticos utópicos e que posteriormente acabam por ganhar um enredo ficcional, acarretando no desenvolvimento do gênero literário italiano utópico, sendo a primeira obra desse gênero pertencente a Anton Francesco Doni (1513-1574), intitulada como *O mundo sábio e louco*, desenvolvida em 1552.

Nesta mesma linha de pensamento possuímos um grupo de painéis com representações de vistas urbanas, este grupo é composto por três obras conhecidas como painéis de Urbino, Baltimore e Berlim, em referências às cidades ideais. Meneses (2005) afirma que existem três análises prontamente formuladas que tendem a condicioná-las pelas hipóteses sobre a sua

função original. A primeira compreende os painéis apenas como artes decorativas, tendo essa hipótese de análise reforçada por André Chastel (1912-1990) ao defender que as pinturas, exceto a de Berlim, seriam a parte frontal de *cassoni* ou *spalliere* de móveis, comuns no Renascimento. No entanto, Meneses (2005) afirma que essa interpretação acaba em si mesma, uma vez que as mesmas possuem aspectos que em seu estilo e técnica que diferenciam das demais obras que pertencem ao mesmo gênero artístico.

A segunda relaciona as obras com o teatro, fazendo delas cidades representadas para cenas teatrais. Nessa linha de pensamento dois autores destacam-se, sendo eles: Richard Krautheimer (1897-1994) que em 1948 “fez uma análise vitruviana dos painéis considerando-os como modelos gerais de uma cena trágica (Baltimore), cômica (Urbino).” (MENESES, 2005, p. 10); e Alessandro Parronchi (1914-2007) que afirma que todos os quadros pertencem as peças apresentadas na comemoração do casamento de Lorenzino di Medici (1492-1519) com Maddalena de la Tour d’Auvergne (1498-1519) em 1518, correspondendo a

O painel de Urbino representaria uma Florença idealizada, cenário da *Mandrágora*, de Maquiavel, pintado por Francabigio; o quadro de Baltimore seria uma imagem de Roma, das mãos de Ridolfo Ghirlandaio, pano de fundo para a ação da peça *Falargo*, de Lorenzo Strozzi; e finalmente, o quadro de Berlim, de Aristotile da Sangallo, teria sido feito para a encenação de *A Pisana*, também de Strozzi. (MENESES, 2005, p. 10-11).

Sua hipótese é baseada em questões estilísticas e documentos que dissertam sobre a festividade. Porém Meneses (2005) descarta essa hipótese, pois acredita que a relação obra-teatro foi construída muito tempo depois e não há nada de conclusivo em fontes. A terceira e última hipótese concentra-se em questões arquitetônicas, deixando de lado o fato de serem pinturas. No entanto, a proposta da historiadora concentra-se em observar, através do meio artístico e cultural, “(...) o tipo de pensamento que produz obras como estas (...)” (MENESES, 2005, p. 13) que acabam por refletirem uma busca política e intelectual para o novo modo de viver em sociedade. A qual usarei como norte para o desenvolvimento para este trabalho.

Ao olhar mais atentamente para as pranchas Baltimore, Berlim e Urbino encontramos nuances que as aproximam e as distanciam. O quadro que está em Baltimore (figura 1) é considerado o mais solene dos três, pois faz parte, atualmente, da coleção Massarenti pertencente ao Walters Museum. A obra é intitulada como *Vista de uma cidade ideal* e podemos separá-la em dois momentos. O primeiro consiste nas figuras alegóricas sobre pedestais em quatro cantos, as quais Meneses (2005) interpreta como as quatro virtudes cardinais, sendo a Força, a Justiça, a Temperança e a Abundância (substituindo a Prudência). O segundo momento seriam as construções que compõem a obra, sendo uma grande praça cercada por palácios e prédios. Os prédios são modelos antigos que representam um anfiteatro

Romano e um arco do triunfo, além da muralha da cidade e seu portal de entrada. Existe uma linha de pesquisa que acredita que ambos os prédios correspondem, respectivamente, ao Coliseu e o Arco de Constantino, fazendo com que a pintura representasse a cidade de Roma. Para ressaltar essa teoria Maurizio Calvesi (1927-) defende que o prédio octogonal, ao lado do arco, represente o batistério lateranense, apesar de ser semelhante ao Batistério de Florença. No entanto, Meneses (2005) entende que são modelos genéricos pelo fato do arco não apresentar nenhuma inscrição.

Figura 1 – *Vista de uma cidade ideal*. Walters Art Gallery, Baltimore, 77,4 x 220 cm.



Fonte: <https://art.thewalters.org/detail/37626/the-ideal-city/>

Meneses (2005) dispõe que essas três edificações “poderiam fazer uma alusão à trindade e às origens antigas do cristianismo. Afinal, até o batistério, o único edifício cristão de fato [representado no painel], também tem origem paleocristã, ou seja, na Antiguidade tardia.” (MENESES, 2005, p. 22-23). E o museu, que abriga a obra em sua coleção, acrescenta: “Refletem juntos, a importância da segurança, religião e lazer em uma cidade bem regulamentada (estruturada) assim como valores de ideais Romanos em seu viés de Design Urbano.” (THE WALTERS ART MUSEUM, 2020, tradução nossa). A diferença dessa obra para as demais está na presença das figuras humanas.

Por outro lado a prancha de Berlim (figura 2) foi e é por muitas vezes excluída da série por diferentes estudiosos, isso se deve ao fato da obra apresentar diversas diferenças com as demais obras – Baltimore e Urbino – as quais Meneses classifica como:

O estilo é diverso, a coloração mais escura, em tons quentes. Os prédios apresentam uma arquitetura menos inovadora e moderna, mesclada com características tardogóticas. A presença de um porto em posição de destaque torna a composição mais específica e diferenciada. (MENESES, 2005, p.23).

O primeiro plano da obra consiste em uma edificação, dando a impressão que a vista, colocada em perspectiva, seja observada de um ambiente interno, como uma janela. Diferentemente de Baltimore, a presença humana é deduzida por ações presentes na prancha

como, por exemplo, as embarcações e as janelas abertas e entreabertas. Embora as diferenças sejam fatos, isso não significa que a obra não possa criar relações com as outras, existe uma hipótese que tenta explicar as diferenças e as proximidades e foi formulada por Maria Grazia C. Dupré, a qual Meneses (2005) diserta:

Ela sugere que a origem da obra teria sido o palácio ducal de Pesaro, cidade litorânea. O painel de Berlim estaria no estúdio de Alessandro Sforza, senhor de Pesaro, e cunhado de Frederico. Consequentemente, seria possível supor que, influenciado pelo que viu no estúdio do Duque de Urbino, Alessandro Sforza quis ter a vista da sua própria cidade para admirar. (MENESES, 2005, p.24).

Figura 2 – *Vista de uma cidade Ideal*. Staatliche Museen. Gemäldegalerie, Berlim. 140 x 253 cm.



Fonte: <https://www.google.com/url?sa=i&source=imgres&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiB0tz-psPpAhVWJLkGHVsnA8AQjRx6BAgBEAQ&url=http%3A%2F%2Ffalcaodejade.blogspot.com%2F2013%2F09%2Fa-cidade-ideal-e-utopia-do-renascimento.html&psig=AOvVaw1FkygLP1w-yfbMns4QRNjS&ust=1590093758860306>

Por outro temos a pintura de Urbino (figura 3), que provém de um convento na própria cidade de Urbino, o Santa Chiara, comprovado através de uma inscrição em seu verso. No entanto Meneses acredita que o mesmo “tenha sido levado por Elisabetta Feltria, filha de Federico de Montefeltro, que se retirou para o monastério em 1482, após a morte do seu pai e do marido.” (MENESES, 2005, p.25). A composição presente no quadro compreende uma praça com um templo circular em seu centro, porém a sua proporção em consideração às demais edificações é considerada exagerada. Uma linha de pesquisa defende que o templo consiste no mausoléu de Federico di Montefeltro (1422-1482) que nunca chegou, de fato, a ser construído. Aparentemente a obra ressalta a vida religiosa da cidade, através de uma basílica à direita do tempo. A presença humana, assim como na obra de Berlim fica por conta de alguns elementos que dão a entender que existem pessoas que convivem naquele espaço como, por exemplo, portas e janelas entreabertas e balcões enfeitados com plantas. Para

Menezes essa representação “trata-se de uma cidade idealizada, inatingível (pelo menos por alguns anos).” (MENESES, 2005, p. 26).

Figura 3 – *Cidade Ideal*. Galleria della Marche, Pallazo Ducale, Urbino. 67 x 238 cm.



Fonte: <http://1.bp.blogspot.com/--o2GVCE1cIA/UjiG1AboNUI/AAAAAAAAArsQ/Oo50V14XaLg/s1600/Urbino+citta-ideal+Lauro+Laurano.jpg>

Desse modo a semelhança entre as três obras, tidas aqui como exemplos de cidades ideais do Renascimento está no espaço urbano, o qual passava “por um processo de ressignificação ao longo do século XV. Podemos dizer que os painéis são representativos da busca tanto política quanto intelectual, de um novo modelo cidadão.” (MENESES, 2005, p. 26). Essa nova organização da sociedade partia do princípio de que o homem tinha sido feito para agir no mundo terreno, o que envolve humanidades, educação moral e cívica. Por outro lado, buscando trazer essas representações sobre as cidades ideais e o modo de ver uma cidade através do pensamento, para o âmbito artístico contemporâneo podemos estabelecer uma relação com um museu no circuito cultural brasileiro, mais precisamente na cidade do Rio de Janeiro, o Museu de Arte do Rio – MAR. O museu foi desenvolvido por intermédio de uma iniciativa da Prefeitura do Rio de Janeiro em conjunto com a Fundação Roberto Marinho (FRM), sendo inaugurado no primeiro dia do mês de março do ano de 2013, propositalmente na mesma data da fundação da cidade.

O mesmo tem como vocação apresentar a trajetória da cidade através da sua história sob um olhar artístico em suas atividades, englobando diversas esferas que tangem a sociedade carioca como, por exemplo, os conflitos, os desafios, as contradições e as expectativas sociais, para isso se baseou em um papel educador. A instituição acredita que a educação é um mecanismo fundamental para se chegar à arte e desse modo elabora a Escola do Olhar, a qual tenta reunir três áreas da ciência – história, arte e conhecimento. Essas são as diretrizes que norteiam as exposições desenvolvidas no museu. No entanto, retornando ao nosso assunto inicial – cidade ideais – e tentando criar uma relação com o MAR, temos as exposições dedicadas à cidade do Rio de Janeiro, as quais destaco algumas aqui: Rio de Imagens: uma paisagem em construção (2013); ImagináRio (2013/2014); Do Valongo à

Favela: imaginário e periferia (2014/2015); Rio Setecentista, quando o Rio virou capital (2015/2016); O Rio do samba: resistência e reinvenção (2018/2019); e O Rio dos Navegantes (2019/2020). A escolha dessas entre tantas outras exposições se deu através dos temas centrais as quais elas permeiam, levando em consideração a questão dos imaginários existentes na relação cidade e habitantes, mediada pelo museu.

2 A CIDADE COMO MEMÓRIA

O Rio de Janeiro é uma cidade bastante diversificada em questões relacionadas ao seu urbanismo, devido às recorrentes reformas feitas ao longo da sua história. Ao percorrer a área central da metrópole podemos verificar edificações que não pertencem a uma mesma época, por exemplo, as duas edificações que abrigam o MAR datam de fases diferentes da cidade - o Palacete Dom João VI em estilo eclético que data 1916 e o edifício moderno que abrigou Hospital da Polícia Civil do Estado e o Terminal Rodoviário Mariano Procópio, hoje Escola do Olhar, nas décadas de 1930 e 1940. O autor Bruno Carvalho (2019) associa as camadas históricas de uma cidade à imagem de um palimpsesto⁴ em um sentido mais palpável, uma vez que as construções mais antigas passam a conviver com as mais novas.

A cidade carioca foi a referência central nas questões que envolvem política e economia até 1960, quando a capital brasileira foi transferida para o Distrito Federal com o presidente Juscelino Kubitschek (1902 – 1976), porém sempre esteve atrás dos padrões impostos pelos países do Velho Mundo, o que possibilitou incansáveis “raspagens” no tecido urbano. Carvalho (2019) acredita que a função de vitrine, a qual a cidade exerce até os dias atuais, contribuiu para diferentes camadas:

Na condição de cidade mais visível de um país ansioso por se estabelecer como moderno e cosmopolita, a antiga capital funcionou muitas vezes como vitrine, ou laboratório, para numerosas tipologias de urbanismo, planejamento e arquitetura. (CARVALHO, 2019, p.30).

Além disso, o autor faz uma analogia ao conceito pensado por Sigmund Freud (1986 – 1939), o *Wunderblock* ou o bloco mágico⁵, para as questões do urbanismo e da memória, uma vez que substituímos a palavra “escrita” por “interseção de funções espaciais e histórias pessoais” (CARVALHO, 2019, p.34). Na definição de Freud acerca do bloco mágico “um estilete pontiagudo arranha a superfície, e os sulcos assim deixados vêm a construir a ‘escrita’”. (FREUD, 2011, p. 244 apud CARVALHO, 2019, p. 34). Desse modo, acabamos por unir duas cidades que coexistem: a do mapa e do cotidiano, originando duas outras – a real e a imaginada.

A analogia feita por Carvalho (2019) abre brecha para outras, pois quase todos os objetos possuem em si marcas do passado atreladas com as novas. Nesta dissertação tomo a liberdade

⁴Palimpsesto consiste em um manuscrito “no qual o primeiro texto é raspado, permitindo que o pergaminho ou tabuleta de argila seja usado para uma nova escrita.” (CARVALHO, 2019, p. 29).

⁵O *Wunderblock* ou o bloco mágico consiste em “uma tabuleta de escrita reutilizável, na qual o conteúdo podia ser apagado ao se levantar uma película transparente.” (CARVALHO, 2019, p. 34).

para fazer a minha aproximação ao relacionar o *Wunderblock* com a construção da imagem de uma cidade, trocando a palavra ‘escrita’ por ‘imagem’: um estilete pontiagudo arranha a superfície, e os sulcos assim deixados vêm a construir a ‘imagem’. Podemos ver essa questão sendo trabalhada pelo MAR na exposição “Yuri Firmeza: Turvações Estratigráficas” (09/2013 -12/2013), quando o artista se apoiou em uma pesquisa realizada pela arqueóloga Guadalupe Nascimento Campos sobre a zona portuária da cidade carioca. A investigação resultou na descoberta de muitas peças provenientes do Morro do Castelo⁶ e do Morro do Senado⁷, os quais serviram como aterro para a região. Vale lembrar que, atualmente, todas as obras de grande porte precisam passar por uma pesquisa arqueológica e com o MAR não foi diferente. No entanto, na área que abriga a instituição foram encontradas, além das peças dos morros, resquícios dos trapiches que ali funcionaram. Essas peças compreendem os mais diversos objetos, mas assinalavam para uma ideia de cidade do futuro: a venda de um sonho.

Ao pensar no Projeto Porto Maravilha, o Morro da Providência segue pelo mesmo viés dos demais: desocupar com o intuito de abrir espaço para o novo projeto. Situação essa que Yuri Firmeza entendeu como um eterno ciclo da história, uma vez que as casas eram marcadas com a sigla SMH (Secretária Municipal de Habitação) para que fossem colocadas abaixo; ato semelhante ocorreu em 1808, com a abreviação PR (Príncipe Regente), para ceder o lugar para a realeza. Ambas as reformas possuem em comum a promessa de uma cidade ideal, em tom até profético. No entanto, o objetivo do artista Yuri Firmeza era provocar uma fricção entre o entulho gerado por esse novo desmonte do Morro da Providência com o material arqueológico proveniente da pesquisa. Por que um objeto da reforma mais recente é tratado como entulho e o objeto das reformas mais antigas foi tido como material arqueológico? A resposta para essa questão está na relação estabelecida pelo artista entre a sua exposição, que abrange questões relacionadas à memória, com a doença de Alzheimer da sua avó: tendo em vista que a senhora parece se lembrar de momentos passados na sua infância e não lembrar de situações recentes. Como se nós, habitantes dessa cidade, não conseguíssemos ver e compreender o presente também como história.

⁶ Demolido no ano de 1920 com o discurso de melhorar a insalubridade da cidade. ALTOÉ, Larissa. Centro do Rio de Janeiro, um mar de histórias. MultiRio, Rio de Janeiro, 26 de junho de 2015. Disponível em: <<http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/3065-centro-do-rio-de-janeiro-um-mar-de-historias>>. Acesso em: 20 de outubro de 2021.

⁷ O desmonte começou em 1880 e foi até 1906, dando espaço para a Praça da Cruz Vermelha – Centro. ALTOÉ, Larissa. Centro do Rio de Janeiro, um mar de histórias. MultiRio, Rio de Janeiro, 26 de junho de 2015. Disponível em: <<http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/3065-centro-do-rio-de-janeiro-um-mar-de-historias>>. Acesso em: 20 de outubro de 2021.

Figura 4 – Detalhe da exposição “Yuri Firmeza: Turvações Estratigráficas”.

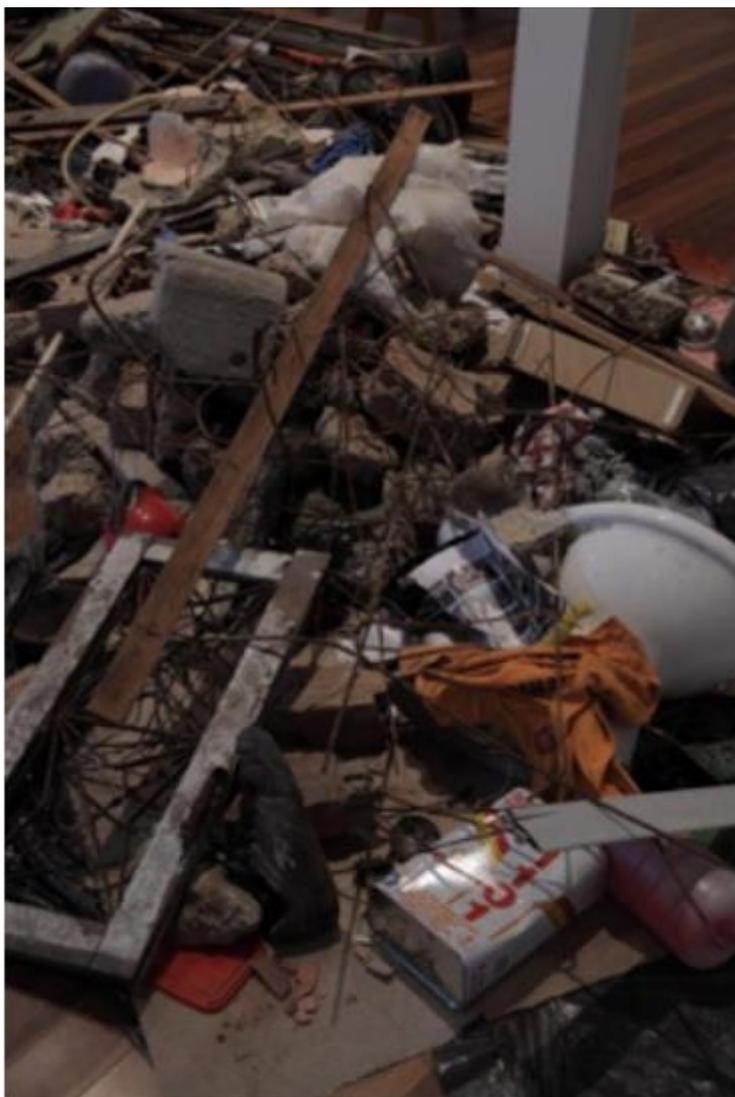


Foto: Wilton Montenegro, 2013.

No entanto, vale ressaltar que a Europa, enquanto a mesma passava por intervenções urbanas no século XX, considerava a cidade carioca como atrasada diante dos padrões teóricos e utópicos impostos pela sociedade europeia em suas próprias cidades. Esse fato acaba por reverberar no conceito de cidades ideais pensado durante o Renascimento, as quais pregavam por simetria, harmonia e, sobretudo, organização. Então, retomando a alusão do historiador Carvalho: toda cidade será um palimpsesto, no qual irá pairar o ideal de cidade que deriva das memórias e dos imaginários. Os processos acerca do imaginário são desenvolvidos através das memórias coletivas e/ou individuais, porém como coloca o historiador Jaques Le Goff (1990) “O conceito de memória é crucial” (LE GOFF, 1990, p. 366) para se compreender o que é imaginário. O mesmo acabou por definir a memória como:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode

atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. (LE GOFF, 1990, p. 366).

No entanto, o autor acrescenta que a noção de aprendizagem é importante para aquisição da memória por despertar o interesse pelos sistemas de educação da memória que existiram em diferentes sociedades e épocas distintas. Le Goff (1990) vai denominar esse ato como mnemotécnicas.

As teorias que abraçam as concepções mais complexas da atividade mnemônica do cérebro e do sistema nervoso ocuparam o espaço das que possuíam como ideia central a “(...) atualização mais ou menos mecânica de *vestígios* mnemônicos (...)” (LE GOFF, 1990, p. 366), pois o processo da memória não se concentra, apenas, na ordenação dos vestígios, mas também na releitura dos mesmos. A releitura pode intervir em centros nervosos muito complexos, os quais não cabem ser discutidos nesta dissertação. Por outro lado, temos a memória como um aspecto psicológico ligado diretamente à esfera das ciências humanas e sociais. Le Goff se apoiou em outros autores, como o psicólogo Pierre Janet (1859 – 1947) e o biofísico Henri Atlan (1931 – 1971), para afirmar que o ato mnemônico fundamental é o narrativo, caracterizado pela função social, a comunicação.

Desse modo, acaba por aproximar as linguagens e a memória. No entanto, ao olharmos mais atentamente para a memória coletiva que envolve uma cidade, por exemplo, é necessário compreendê-la como um símbolo, como coloca a autora Maria Aparecida Nogueira (1998) em seu artigo, no qual a mesma passa a ser desenhada pelas marcas da lembrança, que acabam por acarretar em questões relacionadas à identidade social. Ou seja, passamos a ter e pertencer a duas cidades que coexistem - a cidade real, aquela pela qual caminhamos, trabalhamos, moramos e entre outras atividades, e a cidade imaginada que se origina através das memórias individuais e/ou coletivas, a qual fornecemos a ela o nosso desejo e a nossa vontade.

Nogueira (1998) julga por imprescindível definir o termo memória, indo de encontro com o historiador Le Goff (1990): em resumo, memória é algo que pode ser inventado ou reinventado com o laço (objeto, acontecimento, pessoa) que é estabelecido; não possui tempo linear (passado, presente e futuro) e se comporta de modo irracional, na maioria das vezes. O que acaba por concordar com o sociólogo Michael Pollak (1992), o qual busca tratar de ambos os assuntos – memória e imaginário, dentro da perspectiva de uma área de pesquisa, a história oral. Pollak (1992) reflete sobre a memória da seguinte forma:

A priori, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes. (POLLAK, 1992, p. 202).

A característica flutuante, instável, de uma memória se contrapõe ao fato de que, na maioria das vezes, existem marcos que não irão alterar-se de acordo com a situação, são imutáveis, demonstrando que o trabalho de solidificação da mesma foi tão importante que impossibilitou a ocorrência de mudanças. Embora a definição dos dois autores assemelhe-se, existem discordâncias no modo como ela é operada.

No decorrer do texto Pollak (1992) questiona quais seriam os elementos constitutivos da memória e chega ao total de quatro deles. O primeiro compreende os acontecimentos vividos pessoalmente por um sujeito; porém ainda pode acontecer a terceirização dos acontecimentos, ou seja, aqueles que foram vivenciados por um determinado grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. Às vezes, essa memória é tão marcante que se torna quase impossível saber se a mesma participou de fato ou não. O que possibilita, dentro de uma socialização histórica, o fenômeno da projeção ou a identificação com o determinado ponto do passado acarretando uma memória dita como herdada: “podem existir acontecimentos regionais que traumatizaram tanto uma região ou um grupo, que sua memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com altíssimo grau de identificação.” (POLLAK, 1992, p. 202).

O segundo elemento concentra-se nas pessoas ou personagens que constituem a memória. Um esquema similar ao “memória herdada”, pois existem personagens com que convivemos diretamente, aqueles frequentados por tabela e tornam-se conhecidos, e os personagens que não pertencem ao mesmo espaço-tempo da pessoa. O terceiro elemento tem como objeto o lugar, o qual Pollak (1992) distingue em duas circunstâncias. A primeira que é ligada a lugares de memória, podendo ser uma lembrança pessoal, e que pode não possuir um tempo cronológico. O autor dá como exemplo as férias tidas na infância, as quais julgam como muito marcantes independentes da data real que ocorreu. A segunda abrange a memória coletiva, pública, a qual Pollak (1992) chama de “lugares de comemoração” (POLLAK, 1992, p.203) como, por exemplo, um monumento aos mortos que serve como uma relembração do que ela viveu ou viveu por tabela.

Para Pollak (1992), além desses três elementos, existe o problema dos vestígios datados da memória, ou seja, aquilo que fica gravado como uma data precisa de um acontecimento de senso comum. Por exemplo, todos os integrantes de certa comunidade acreditam que determinado acontecimento ocorreu em uma data exata e desse modo acabam transferindo para outras gerações esse dado. A memória assim adquire uma cronologia oficial, mas devemos nos ater ao fato de que a mesma é seletiva, nem tudo fica registrado. Ela sofre

flutuações que são função do momento em que é expressa. Essa circunstância constitui o quarto elemento: a estruturação, que vai demonstrar que a memória é um fenômeno construído. Aqui ela passa a se relacionar com o sentimento de identidade, que o autor trata superficialmente no sentido da imagem de si, para si e para os outros.

A construção da identidade, segundo o autor, é formada por três componentes fundamentais: 1. A unidade física, podendo ser o sentimento de fronteira física ou de pertencimento a um grupo; 2. A continuidade dentro do tempo; 3. O sentimento de coerência, fazendo com que todos os diferentes elementos que constituem um sujeito sejam unificados. Em questões sobre o coletivo, podemos afirmar que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, uma vez que assume um papel de suma importância do sentimento de continuidade e de coerência de um grupo em sua reconstrução de si. O que o autor vai chamar de “trabalho de manutenção” (POLLAK, 1992, p. 207), que consiste na memória consolidada realizando a manutenção da coerência, da continuidade, ou seja, a rearrumação da memória do próprio grupo.

Por outro lado, temos a autora Nogueira (1998) que defende que existem dois tipos de memória: aquela dita como voluntária, pois suas lembranças surgem de acordo com a vontade do indivíduo, e a dita como involuntária, que precisa de um estímulo para ser desencadeada. Ainda segundo a autora, em relação às cidades, a imaginada deve a sua existência à real, uma vez que a mesma só passa a ser possível diante da “magia atrativa da recordação” (NOGUEIRA, 1998), a qual irá disponibilizar sensações daquilo que ela consiste ser, ou melhor dizendo, “sensações do que não-é” aos seus habitantes, suas expectativas. Esses indivíduos, habitantes da cidade real, agora se tornam narradores e passam a contar suas próprias histórias, baseadas em memórias, relacionadas cada qual com a sua cidade imaginada. Não cabe limitar a cidade imaginada apenas a um narrador.

Por fim, o imaginário urbano sustenta os diferentes modos de se ver uma única cidade através das percepções e experiências, inspirando reflexões individuais e/ou coletivas. Para deixar de ser imaginário e tornar-se real, é necessário partir do lugar e fazer-se espaço como um componente performativo. O historiador Michael Certeau (2001) distingue os conceitos de espaço e de lugar, uma vez que ambos são bem relacionados: o lugar se transforma em espaço a partir do momento em que nele é construída uma relação, ou seja, o espaço é o lugar praticado, o qual transmite a ideia de que o indivíduo pratica este lugar em modo de vivência.

Contudo, ao olhar mais atentamente a cidade do Rio de Janeiro nos deparamos com diversos imaginários construídos a partir da relação entre o habitante e a memória, sendo ela individual e/ou coletiva. Imaginários esses que permeiam os mais amplos assuntos, desde o

carnaval, futebol, a caracterização de um carioca, praia, até o trânsito na cidade, por exemplo. Ao olharmos atentamente para eles percebemos que são, muitas vezes, explorados, inventados e aproveitados pela indústria do turismo. Porém, para Marcelo Campos (2020), atualmente curador chefe do Museu de Arte do Rio, ainda existem imaginários pertencentes ao carioca ou até a grupos, a comunidades, que são legítimos e não se encontram dentro dessa condição “turistificada” da cidade e são por eles que o museu irá se interessar. Então neste momento, o MAR é enxergado como intermediário dentro da relação habitante-cidade imaginária, por ser um espaço dedicado a narrativas e possuir como uma das principais vocações da instituição a leitura transversal da cidade carioca.

Para Campos (2020), o museu exerce uma função dentro dessa concepção de imaginários e ela nasce com o primeiro Diretor Cultural do MAR, o curador Paulo Herkenhoff, que através do seu largo conhecimento no meio artístico tornou possível o que o MAR é hoje com sua vasta coleção. Essa informação parece ser quase que unânime entre outras pessoas que já passaram pela instituição – Evandro Salles, que foi diretor cultural do MAR no período de 2016 a 2019; e Rafael Cardoso que foi co-curador em duas exposições (*Rio de Imagens: uma paisagem em construção* (2013) e *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia* (2014/2015) – e acabam complementando a fala de Campos (2020). Para Evandro Salles (2021), o museu desempenha um papel na concepção dos imaginários desde que foi criado:

Acho que desde que ele foi criado ele desempenhou esse papel, tanto de desenvolver uma leitura desses imaginários, desses aspectos da cultura, da construção artística, da construção cultural desses diversos povos. Ele já tratou das várias populações: a população negra, a população indígena, as migrações todas, do mundo árabe, dos judeus. (SALLES, Evandro. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 2 set. 2021.).

Já para Rafael Cardoso (2021) essa relação entre concepção e difusão dos imaginários está ligada à recuperação da memória afro-brasileira no Rio de Janeiro.

Entretanto para entender melhor essa relação se torna necessário compreender o que é o acervo do MAR. O mesmo é construído baseado em uma frase dita muitas vezes pelo Herkenhoff: “Colecionar para expor e expor para colecionar” (CAMPOS, 2020), ou seja, sua ideia era colecionar e apresentar ao público esses objetos artísticos através de exposições, mas também conseguir desses eventos uma doação de obra, a qual Campos (2020) completa ser uma “relação de convencimento” (CAMPOS, 2020). Por outro lado, existe o interesse de Herkenhoff em praticamente tudo, como o próprio Campos destaca em sua fala: “desde pratinho do Pão de Açúcar, quando você sobe e pode comprar o pratinho lá em cima, até a pintura do Facchinetti do século XIX.”. Essa atitude deriva do termo “cultura visual” pensado

por Herkenhoff, pelo fato de não ser uma coleção somente de obras primas. O termo pode ser empregado para definir diferentes formas de representação, as quais perpassam amplos meios – desde artes visuais até a televisão com suas propagandas.

Segundo Pablo Petit Passos Sérvio (2014), antes de compreender o que aborda o termo “Cultural Visual” é necessário distinguir os conceitos que envolvem a visualidade e a visão, por causa dos diversos caminhos percorridos pelos autores que debatem este assunto. Para essa diferenciação, neste primeiro momento, teremos como base o autor Hal Foster, o qual constata que “visual” está dividido em dois planos, os quais não operam de modo separado e não são idênticos. O primeiro plano é denominado como “visão”, ele “(...) trata da percepção como operação física, trata de seus mecanismos e dados (...)” (SÉRVIO, 2014, p.197); já o segundo plano é denominado como “visualidade” e “(...) trata da percepção como fato social, suas técnicas históricas e determinações discursivas.” (SÉRVIO, 2014, p.197). Ou seja, enquanto um está operando no âmbito biológico da experiência visual, o outro opera no âmbito cultural da experiência visual, tendo desenvolvido historicamente. Tendo isso posto, podemos concluir que a Cultural Visual tem como objeto de estudo a visualidade de acordo com a dimensão cultural da experiência visual e que, por sua vez, abarca as imagens como parte do objeto de estudo. No entanto, nem todos os autores concordam com essa posição, pois alguns se dedicam as experiências mediadas pelas imagens. Neste momento irei me restringir a apenas dois teóricos: Nicholas Mirzoeff e William John Thomas Mitchell (1942).

Para Mitchell o estudo da imagem é uma parte de relevância para a Cultura Visual, porém é apenas uma parte, pois para discutir este campo de estudo é necessário incluir, “(...) além das imagens, tudo aquilo que vemos, olhamos, mostramos e exibimos, assim como o que escondemos, dissimulamos e nos recusamos a ver.” (SÉRVIO, 2014, p.202). Desse modo, passamos a não falar somente das imagens, mas de toda uma experiência visual. Por outro lado, Mirzoeff acredita que a Cultura Visual, antes de ser uma disciplina, é uma tática para se compreender o cotidiano pós-moderno do ponto de vista dos consumidores, ao invés dos produtores, pois a cultura desse dado momento é, sobretudo, visual. Ou seja, para o teórico este campo é dedicado ao que faz a cultura se caracterizar pelo visual.

Contudo, a questão da Cultura Visual que se relaciona com o MAR e a sua coleção está pautada na recepção dos artefatos visuais. A cultura, ao ser definida como uma “(...) prática ou processo de produção, circulação e consumo de significado na vida social.” (CANCLINI, 2005, p.41 apud SÉRVIO, 2014, p.209), a qual propõe que os significados das coisas, eventos e pessoas não é pertencente a eles mesmos, conseqüentemente, assume que o significado é algo que pode ser construído, pode mudar, de acordo com o campo. O que acaba

entrando em choque com as linhas mais tradicionais de estudo por meio da imagem: neste meio, se acredita que o significado é demonstrado por meios das características do próprio objeto visual ou através da intenção do seu produtor. Com isso, segundo Sérgio (2014)

(...) os Estudos de Cultura Visual comprometem-se em analisar momentos de consumo/recepção/interpretação demonstrando que o significado dado a um mesmo objeto/fenômeno pode transforma-se através de usos e reapropriações. (SÉRVIO, 2014, p. 209).

E essas reapropriações se tornam importantes no sentido de compreender melhor as experiências visuais, pois são a partir delas que podemos romper com as hierarquias impostas por suas características e/ou produtores. O MAR, no momento que passa a colecionar os mais diversos artefatos, além as obras de artes, e colocá-los lado a lado dentro da sua coleção e/ou exposição se encarrega de atribuir outros significados para esses objetos e se afasta das hierarquias.

O acervo tem suas obras organizadas através de Núcleos Significativos, os quais irei definir posteriormente (subcapítulo 2.2 Acervo), porém são eles que desenham questões importantes para a instituição e norteiam as escolhas para as incorporações das obras na coleção. Desse modo, os imaginários do Rio de Janeiro vão aparecendo dentro da coleção do MAR. Contudo, o encontro entre as exposições pertencentes ao museu e as questões que permeiam a memória e o imaginário dentro do contexto da cidade carioca só se torna possível com a presença de um sujeito inserido no circuito artístico: o curador.

2.1 Museu de Arte do Rio

Em meados de 2019, o Conselho Internacional de Museus, o ICOM, sinalizou a necessidade de debater a definição de museu, levando em conta as perspectivas e possibilidades que permeiam os espaços atualmente. Segundo a própria instituição, a designação anterior havia passado apenas por pequenas alterações, as quais não representam a complexidade enfrentada no século XXI. A mesma consistia em:

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite. (ICOM PORTUGAL, 2019).

Os representantes dos órgãos em diferentes países enviaram as suas propostas⁸ para que fossem ouvidas, porém a versão que foi escolhida através do comitê para ser votada no encontro realizado em Quioto, no Japão, foi abrangente:

Os museus são espaços democratizantes, inclusivos e polifônicos para um diálogo crítico sobre o passado e o futuro. Reconhecendo e enfrentando os conflitos e desafios do presente, eles guardam artefatos e espécimes para a sociedade, salvaguardam diversas memórias para as futuras gerações e garantem direitos iguais e acesso igual ao patrimônio para todos os povos.

Os museus não são lucrativos. Eles são participativos e transparentes, e trabalham em colaboração ativa com e para várias comunidades, a fim de coletar, preservar, investigar, interpretar, expor e expandir os entendimentos do mundo, com o propósito de contribuir para a dignidade humana e justiça social, para igualdade mundial e bem-estar planetário. (ICOM PORTUGUAL, 2019).

Embora a votação tenha sido adiada com o objetivo de promover mais debates para chegar a um consenso comum, torna-se necessário trazermos ela para o desenvolvimento deste trabalho, uma vez que os objetos de pesquisa compreendem exposições de artes visuais no âmbito de um museu – o Museu de Arte do Rio, o qual poderia muito bem fazer parte do grupo de novos espaços que fogem ao modelo de museu tradicional.

O Museu de Arte do Rio, o MAR, é um dos mais recentes museus dentro da cena cultural carioca, dividindo o posto com o Museu do Amanhã. Ambos são pensados no mesmo momento pela Prefeitura do Rio de Janeiro com o Projeto Porto Maravilha, porém atendem demandas diferentes: enquanto o MAR se dedica às exposições de artes visuais, o Museu do Amanhã procura tratar de questões relacionadas a ciências. O cenário carioca diante dos espaços que se dedicam às artes visuais é plural, pois não se restringe somente a museus. Temos presente as galerias e os centros culturais, por exemplo. Mas o que difere o MAR das outras instituições artísticas da cidade carioca? Nas palavras de Paulo Herkenhoff (2018):

As indagações eram copiosas. Começar do zero, em que direção? Que lugar seria esse que pede para ser construído para significar uma cidade farol? Qual o sentido de constituir um museu de arte numa cidade como o Rio de Janeiro? O que é o vazio museológico na maior cidade sem um museu municipal de arte? (HERKENHOFF, 2018, p. 19).

Ao entrevistar o co-curador Rafael Cardoso (2021) e o ex diretor cultural Evandro Salles (2021) se nota um consenso entre ambos para essa resposta: a localização geográfica, a Praça Mauá. Segundo eles, foi esse fator que possibilitou o diálogo maior com as culturas ali existentes e de alcance para uma parcela da população periférica. Já na visão do curador chefe Marcelo Campos (2020), o MAR se situa exatamente na encruzilhada entre os museus e os

⁸ A proposta do Brasil consistia em: “Museus são processos e devem estar a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento. Devem ser unidade de investigação, interpretação, mapeamento, documentação, preservação cultural, comunicação e exposição dos testemunhos do homem e da natureza, com o objetivo de ampliar construção da identidade.” (ICOM ESPANHA, 2019).

centros culturais, fazendo com que se diferencie dos demais espaços. Lembrando as palavras do curador Paulo Herkenhoff de que

Seu modelo se espelha na Escola de Samba Vila Isabel, celebrada por Noel Rosa em “Palpite Infeliz”: “a Vila não quer abafar ninguém/ Só quer mostrar que faz samba também”. O MAR só quer mostrar que faz museu também.” (HERKENHOFF, 2018, p. 19).

Para uma melhor compreensão desse panorama se torna necessário o entendimento da definição do centro cultural.

Segundo Luciene Borges Ramos (2007) os centros culturais surgiram na década de 1940 no Brasil, com a proposta de serem mais dinâmicos e inovadores em relação às tradicionais bibliotecas. Grosso modo a diferenciação consistia em: “A biblioteca ficou como o lugar da coleção de livros e o centro cultural como local de atividades menos convencionais e mais criativas, como o teatro e as exposições.” (RAMOS, 2007, p. 84). Contudo, no início dos anos 1990 essa distinção se torna obsoleta por não condizer com a real situação de ambos os ambientes, pois não era mais possível “construir uma biblioteca pública e um centro de cultura, como entidades distintas, pois a primeira deixou de ser apenas uma coleção de livros e a segunda só pode existir se as informações estiverem disponíveis.” (RAMOS, 2007, p. 85). A solução proposta por Ramos (2007) para a definição de um centro cultural está em um “espaço polivalente, que integra o acesso ao conhecimento às ações de discussão, criação de novos conhecimentos e difusão de novas informações.” (RAMOS, 2007, p.85).

Tendo essa definição como premissa, a resposta de Campos (2020) para o posicionamento do MAR se justifica pela instituição conter uma programação e possuir acervo. O curador relembra o cenário vivenciado por ele no final dos anos 1990, quando a figura do centro cultural surge com mais força na cidade carioca devido ao apoio fornecido pela Lei Rouanet⁹ e, conseqüentemente, na visão do curador, a profissionalização do meio artístico no Rio de Janeiro. A profissionalização aconteceu “no sentido da produção, você passa a ver grandes produtoras de artes”. No entanto, a configuração para a idealização do Porto Maravilha e, conseqüentemente, o MAR foram desenhadas por iniciativas de governos estaduais que os antecedem. O autor Henrique Gaspar Barandier (2015) divide os projetos urbanos em três gerações sendo elas: “Primeira geração de projetos urbanos (1979 a 1992): experiências precursoras”, “Segunda geração de projetos urbanos (1993 a 2000): urbanismo

⁹A Lei Rouanet, nº 8.313, hoje denominada somente como Pronac (Programa Nacional de Apoio à Cultura), foi elaborada em 1991. Tem como objetivo ampliar o acesso a acultura e a produção cultural em todas as regiões. Três mecanismo a compõem: o Incentivo à Cultura, o Fundo Nacional de Cultura (FNC) e os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficarts). (BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, 23 dez. 1991. p. 30261.).

de projetos” e “Terceira geração de projetos urbanos (2000 a): urbanismo genérico”. Evidentemente, a terceira geração é a consequência das duas outras gerações anteriores, porém o autor deixa a questão temporal em aberto pois acreditava que ainda estávamos vivendo aquele momento político enquanto escrevia seu texto. Nos dias atuais, mesmo com a passagem dos eventos, a gestão do prefeito Marcelo Crivella (1957) entre os anos de 2017 a 2021 e o retorno de Eduardo Paes (1969), acredito que ainda convivemos com os resquícios dessa terceira geração apontada por Barandier (2015) e um exemplo que poderia utilizar como apoio é o projeto de um novo museu para a Marinha, também na zona portuária do Rio de Janeiro. O Museu Marítimo do Brasil nasce igualmente no discurso de revitalização, o qual proporcionou o MAR e o Museu do Amanhã com o Projeto Porto Maravilha, e propõe um diálogo com outros espaços culturais. O curador Evandro Salles (2021) enxerga essa situação com otimismo quando afirma que:

Vai ser o primeiro museu marítimo brasileiro, os outros países têm museus marítimos e aqui não. Então, esse museu certamente vai completar esse conjunto que começa com o Museu Histórico Nacional, lá perto do aeroporto, e termina com o MAR. Ele vai ter uma importância muito grande porque ele vai ter como um de seus temas exatamente o porto do Rio de Janeiro, a história da Baía de Guanabara etc. Então, eu acho que ele vai ter uma importância muito grande nessa retomada histórica da área portuária, ele sim vai coroar essa [inaudível] da história da cidade, da cultura da cidade etc. (SALLES, Evandro. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 2 set. 2021.).

Diante disso, tomo a liberdade para modificar a denominação da terceira geração apontada por Barandier (2015) para “Terceira geração de projetos urbanos (2000 até os dias atuais): urbanismo genérico”.

A primeira geração (1979 a 1992) possui em sua base o ano da Lei da Anistia¹⁰ (1979), a aprovação do Plano Diretor Decenal do Rio de Janeiro e a eleição do prefeito César Maia, ambos no ano de 1992. A década de 1980 foi considerada como “década perdida” (BARANDIER, 2015, p. 113) no contexto das habitações, sendo o resultado dos fortes efeitos da crise econômica a qual o país passava: baixo crescimento, hiperinflação e diferentes falhas nos planos econômicos. O que levou ao fim do Banco Nacional de Habitação (BNH) em 1986, deixando um vácuo institucional nesta área e gerando maior dificuldade para pessoas com baixa renda a conseguirem o acesso à moradia, por exemplo. Por outro lado, teve a publicação da Constituição Federal em 1988.

¹⁰ “Art. 1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexo com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares.”. (BRASIL. Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, 28 ago. 1979. p. 12265.).

Ainda na década de 1980, em relação às questões urbanísticas, existe uma tendência às novas experiências na gestão de projetos na Prefeitura do Rio de Janeiro, que são contrárias às antigas tradições tecnocráticas-modernistas-funcionalistas, caracterizando um período de transformações. É neste momento que temos um avanço em direção ao bairro Barra da Tijuca através de iniciativas, as quais o autor Carlos Eduardo Nunes-Ferreira destaca como: "o primeiro hipermercado (Carrefour, 1976); o primeiro condomínio-parque (Nova Ipanema, 1977) e o primeiro shopping center horizontal (BarraShopping, 1981)" (apud BARANDIER, 2015, p.116). Em contrapartida, foi pensado para a área central da cidade o projeto denominado "Corredor Cultural", sendo:

Do ponto de vista conceitual, o projeto introduz no contexto carioca, e mesmo brasileiro, a noção de preservação de conjuntos construídos não pelo valor estilísticos-arquitetônico de obras exemplares, mas pelas ambiências que configuram e pela importância histórica para as diferentes formas de expressão cultural. (BARANDIER, 2015, p.119).

O que demonstra uma notória diferença em relação aos antigos projetos destinados para esta região: as edificações passam a possuir um grau de relevância, sendo considerada a necessidade de preservação das mesmas, e deixando no passado as demolições efetuadas em largas escalas para cederem os espaços as grandes avenidas, por exemplo, como fez o prefeito e engenheiro Francisco Pereira Passos (1836 – 1913) em 1906. A atuação do Corredor Cultural acabou por esbarrar em outros setores:

A atuação do Corredor Cultural envolveu negociações com proprietários de imóveis para incentivá-los a recuperar antigos sobrados segundo critérios técnicos para valorização da arquitetura e da qualidade urbana; intervenções promovidas pelo poder público no espaço urbano; transformação de algumas ruas em ruas de pedestres; realização de eventos e outras formas de promover o aproveitamento da área central. E ao preservar a tipologia dos sobrados, o Corredor Cultural favorecia e fomentava também a mistura de usos, incluindo pequenos comércios e garantindo a permanência da função residencial na área central. (BARANDIER, 2015, p.120).

Outra questão que foi tratada neste período diz respeito às favelas. As mesmas passaram a serem vistas como algo que deveria receber uma urbanização e não mais de remoções.

A segunda geração de projetos urbanos (1993 a 2000) possui dois homens como seus gestores: os prefeitos Cesar Maia (com o mandato de 1993 a 1997) e Luiz Paulo Conde (com o mandato de 1997 a 2001). Ambos eram a favor de uma nova concepção de organização para a cidade do Rio de Janeiro, fazendo com que houvesse uma busca em parcerias entre o setor público e o setor privado, uma maior flexibilidade da legislação urbana e o combate à desordem urbana. Acreditava-se que essas realizações colocariam a urbe no circuito das

“cidades globais”. Cesar Maia, em seu mandato que compreendeu o período de 1993 a 1997, executou quatro projetos que buscaram seguir pelos novos ideais, sendo eles:

o projeto Teleporto, na área central; a Linha Amarela, via expressa de ligação entre Aeroporto Internacional e Barra da Tijuca, cruzando o subúrbio; e o Projeto Rio Cidade, um programa de intervenções urbanas nos eixos comerciais de vários bairros da cidade. O quarto grande programa seria o Favela Bairro, iniciado no ano seguinte e que alcançou maior impacto e repercussão na gestão do prefeito Luiz Paulo Conde, entre 1997 e 2000. (BARANDIER, 2015, p. 132).

Ainda neste momento, a Prefeitura iniciou a elaboração do Plano Estratégico do Rio de Janeiro, sob o auxílio das Tecnologias Urbanas Barcelona S.A. (Tubsa), de Jordi Borja, a qual foi responsável pela imagem da cidade de Barcelona, Espanha, nos Jogos Olímpicos em 1992. Desse modo, a gestão carioca buscava inspirações na imagem bem sucedida da cidade espanhola e utilizava isso como justificativa para diferentes projetos. O Plano Estratégico ficou pronto somente em 1995 e não consistia, segundo o próprio prefeito Cesar Maia, em um plano político e nem governamental. Barandier (2015) afirma que o plano se configurava “como documento de forte conteúdo simbólico, em torno do qual se articulou o empresariado para estabelecer uma imagem de futuro para o Rio de Janeiro.” (BARANDIER, 2015, p.134). O seu conteúdo contribuiu para o esvaziamento do Plano Diretor¹¹, aprovado em 1992, por conta das suas intenções inovadoras para uma imagem futurística da cidade.

A terceira e última geração de projetos urbanos (2000 até os dias atuais) começa, novamente, com o gestor Cesar Maia em seu segundo mandato que abrangeu os anos de 2001 a 2009. Essa nova geração não chegou a romper de forma brusca com a segunda geração, no entanto ela não se manteve idêntica. Contudo, Barandier (2015) deixa em aberto o ano final desta geração, pois acreditava que ela ainda estava em curso durante a escrita da sua dissertação no ano de 2015. Barandier (2015) acreditava que a terceira geração chegaria ao seu fim no ano de 2017, paralelamente à gestão do prefeito Eduardo Paes (1969) – o qual teve seu mandato de 2009 a 2017.

Essa nova geração tem um cunho marcado por intervenções arquitetônicas de apelos midiáticos, chegando a possuir obras assinadas por arquitetos estrangeiros de renome e tantas outras realizadas em nome dos grandes eventos esportivos internacionais – os Jogos Pan-americanos (2007), a Copa do Mundo de Futebol (2014) e os Jogos Olímpicos (2016). Para uma compreensão da estética política que começa a surgir neste período e que acabou

¹¹ “O Plano Diretor é uma lei municipal que estabelece diretrizes para a ocupação da cidade. Ele deve identificar e analisar as características físicas, as atividades predominantes e as vocações da cidade, os problemas e as potencialidades. É um conjunto de regras básicas que determinam o que pode e o que não pode ser feito em cada parte de cidade.”. [Informação obtida em: <<http://www.camara.rj.gov.br/planodiretor/oqueplano.htm#:~:text=O%20Plano%20Diretor%20C3%A9%20uma,os%20problemas%20e%20as%20potencialidades.>>. Acesso em: 03 de junho de 2021.].

culminando no Projeto Porto Maravilha, conseqüentemente, no MAR, é necessário deixar claro duas medidas prioritárias que tiveram início no governo Cesar Maia e perdurou pela terceira geração: a primeira consistia na busca incansável por candidaturas para que a cidade carioca fosse sede dos mais relevantes eventos esportivos, a qual foi efetuada com êxito – no sentido de terem conseguido efetuar as candidaturas; e a segunda na revitalização da zona portuária, a qual só teve início efetivo no ano de 2009 durante a gestão do prefeito Eduardo Paes (1969). Ambas as medidas expressavam o desejo de modernizar a urbe, elevando-a ao grau de cidade global e, conseqüentemente, valorizando outros setores como, por exemplo, a economia e o turismo. Vale ressaltar que a ênfase dada pelos prefeitos em conseguir esse status de prestígio começa a despontar na segunda geração de projetos urbanos (1993 a 2000), como foi colocado anteriormente por Barandier (2015). O autor acredita que o discurso deixava de ser estruturado, elaborado e pensado com cautela para assumir um aspecto mais genérico, o qual visava o progresso imediato para a construção de uma imagem de cidade internacional. Barandier (2015) ainda salienta que era “possível afirmar que há um esvaziamento do pensamento urbanístico na gestão da cidade do Rio de Janeiro nesse período.” (BARANDIER, 2015, p. 149).

As intenções das duas últimas gerações apareceram com clareza em uma atitude da gestão da cidade: a proposta de implementação de uma sede de um museu americano, o Museu Guggenheim¹² no ano 2000. O que acaba refletindo uma ambigüidade contraditória, pois existe, como denomina Campos (2020), uma “política da esperança” que começa a despontar na cidade com o objetivo de alinhar o poder público com o poder privado por uma cidade turística. A importação da sede do museu estrangeiro iria, de alguma forma, colocar o Rio no mesmo patamar de outras cidades que possuem um museu de arte contemporânea como sua marca através de um “casamento neoliberal”, ou seja, a Prefeitura, grande arquiteto e uma empresa. O que, em outro momento, acabou ocorrendo com o Museu do Amanhã: a Prefeitura, o arquiteto espanhol Santiago Calatrava (1951) e a Fundação Roberto Marinho, FRM.

Essa situação ainda pode ser vista de dois outros modos, como colocam o Evandro Salles (2021) e o Rafael Cardoso (2021), respectivamente: o primeiro chama a atenção para o lado mais institucional da questão, uma vez que o mesmo vê a situação (de ter-se negado a

¹² A proposta para a implementação do museu surgiu em no ano 2000, porém sofreu com muitas críticas e movimentos contrários que se baseavam em três fatores: a instalação de uma franquía internacional, a contratação direta de um escritório de arquitetura estrangeiro e o custo de toda essa manobra. Em 2003 a proposta foi extinta através de uma liminar concebida pela 8ª Vara de Fazenda Pública do Rio de Janeiro. (CAMARGO, 2011, p. 91-117).

sede do museu americano e anos depois desenvolver o Projeto Porto Maravilha) como uma resposta muito significativa da cultura brasileira, em especial, da cultura do Rio de Janeiro. O Museu Guggenheim representaria um circuito pensado e estruturado, no mínimo colonialista:

(.) Então, eu acho que foi uma resposta muito significativa à criação do MAR nessa mesma área no sentido exatamente oposto do que se pretendia com o Guggenheim: ao contrário de trazer um universo artístico consagrado e que impera no circuito internacional, trazer exatamente as construções artísticas brasileiras e, particularmente, da cidade do Rio de Janeiro e integrantes dessa pluralidade (...). (SALLES, Evandro. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 2 set. 2021.).

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Cardoso (2021) acredita que a proposta do MAR deveria servir como modelo para o amadurecimento de novos museus:

O projeto megalomaniaco criado por Jean Nouvel para o Guggenheim do Rio fazia o atual Museu do Amanhã parecer um puxadinho modesto. Era um edifício afundado na Baía com um muro gigantesco de 30 metros escondendo a perimetral. Puro ego, delírio e marketing. Ao aproveitar dois edifícios decadentes da Praça Mauá, o projeto do MAR contribuiu, ao contrário, para valorizar o que já existia. Acho muito justo pensar que o MAR representa o amadurecimento de como novos museus devem ser construídos. Comparado ao Guggenheim e até mesmo ao Museu do Amanhã, é um projeto bem mais comprometido com a ideia de sustentabilidade. (CARDOSO, Rafael. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 10 ago. 2021.)

O projeto para o museu americano se aproxima das instituições destacadas por Hal Foster (2015) que estão surgindo recentemente ou que pretendem passar ou já passaram por uma transformação com o objetivo de abrigar obras de arte moderna e contemporânea – todas enfrentam problemas semelhantes, nem todos da mesma natureza política ou econômica. O autor destaca quatro possíveis problemas dentro deste contexto. O termo problema é substituído pelo termo dilema em seu artigo.

“O primeiro dilema diz respeito à variedade de escalas que essa arte apresenta e aos diferentes espaços necessários para sua exibição.” (FOSTER, 2015, p. 2). Em um primeiro momento, os espaços eram interiores de residências burguesas, no século XIX, que aos poucos foram sendo substituídas pelos grandes salões com características semelhantes com os museus que iam surgindo. No entanto, a arte tornou-se mais abstrata e autônoma, passando a necessitar de um ambiente que correspondesse às suas demandas, então temos o surgimento do cubo branco como uma solução para conciliar a produção contemporânea com as galerias delimitadas que a pintura e a escultura moderna exigiam. Depois de um determinado tempo, as solicitações mudaram: agora a arte necessitava de um espaço dedicado à projeção de imagem, sendo ele fechado e obscuro e com isso temos o surgimento da caixa preta. E com a crescente vontade de apresentar performances, temos o desenvolvimento de um terceiro espaço: a caixa cinza (cruzamento entre o cubo branco com a caixa preta). Por fim e mais recente, temos a área denominada *Art bay* como um híbrido de área para performances com

um espaço para eventos. Dessa forma, os museus que pretendem apresentar ambas as artes – moderna e contemporânea, precisam oferecer todos esses tipos de espaços.

O autor atribui a expansão dos museus destinados para essas artes a dois fatores centrais: o primeiro ao declínio da atividade industrial nos anos 1960 nas grandes cidades, permitindo a transformação de espaços, destinados antes a manufatura, agora em ateliês de baixo custo. O que hoje se tornou o ambiente para diferentes museus e galerias. Já o segundo fator está no desenvolvimento de projetos de museus capazes de abrigar obras de artes em escalas inimagináveis.

O segundo dilema “(...) traduziu-se na construção, a partir do nada, de museus projetados como amplos contêineres para obras de arte gigantescas.” (FOSTER, 2015, p. 4). O autor cita como exemplo o Museu Guggenheim de Bilbao, Espanha, o qual apresenta uma dimensão avantajada como consequência da procura, cada vez maior, por espaços capazes de abrigar obras com escalas gigantes. Porém este fator cria uma repulsa para aqueles que não necessitam de tanto espaço assim.

O terceiro dilema, talvez o de maior relevância para a construção dessa pesquisa, é o que concede o status de ícone para o museu. Neste momento, não se trata apenas do MAR e sim do Projeto Porto Maravilha como um todo, levando em consideração o seu objetivo inicial, o modo como foi conduzido e seu resultado final. Foster exemplifica com o Museu Guggenheim em Bilbao - Espanha, mas poderia estar dissertando sobre a Zona Portuária do Rio de Janeiro sem grandes alterações:

Líderes de cidades decadentes ou de uma região urbana negligenciada, desejosos de reaparelhá-las para uma nova economia do turismo cultural, creem que um símbolo arquitetônico que sirva também como emblema midiático poderá ajudá-los nesse seu intento. Para que a edificação alcance um caráter icônico, o arquiteto escolhido é autorizado, e mesmo incentivado, a modelar formas singulares em escala urbana, em geral nas proximidades de bairros pobres, que sofrem, assim, considerável perturbação, quando não são removidos completamente. Alguns museus são tão esculturais que a arte que apresentam é secundária, figurando apenas em segundo plano. (FOSTER, 2015).

Isso faz com que o interesse visual concentre-se na edificação, de forma tão dominante, que as obras em exposições acabam por serem ofuscadas.

A execução desses modelos de edificações e de projetos acaba por gerar a gentrificação¹³, como acontece no caso do MAR com o antigo prédio do Terminal Rodoviário

¹³ Gentrificação é um modelo de intervenção urbanas que se caracteriza pela transformação de espaços centralizados de uma cidade em áreas de investimento públicos e privados, mudando também a localidade histórica em um segmento do mercado. LEITE, Rogério Proença. *Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Mangueira*. São Paulo: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 17, nº 49, p. 115 – 134, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-

Mariano Procópio, na Praça Mauá. O prédio que hoje abriga a Escola do Olhar pertencente ao museu, antes era um terminal rodoviário, o qual possuía ônibus e vans que destinavam-se a Baixada Fluminense, porém o projeto do Porto Maravilha transforma a função da edificação para atender às demandas do museu em 2011. Para Campos (2020) isso reverbera na sociedade como um sentimento de ansiedade, por uma expectativa de tornar o porto em algo global e de prestígio. O museu, por sua vez, tenta fazer com que a sua relação com a sociedade do entorno seja mais próxima e faz isso por meio de iniciativas, como, por exemplo, os Vizinhos do MAR¹⁴. Essa relação acaba por ser um tanto quanto complexa, na qual o curador chefe acrescenta: “se nós disséssemos só mal, nós estaríamos sendo injustos, mas também se disséssemos que foi uma maravilha porque embelezou, ficou tudo mais iluminado, não é verdade, seríamos ingênuos.”.

Hal Foster (2015) fecha a sua série de dilemas com o quarto problema e questiona: “Como é que se pode projetar uma edificação para algo que não se sabe o que é e que tampouco se pode prever como virá a ser?” (FOSTER, 2015, p.5). Isso demonstra como a função está interligada com a incerteza, generalizada, sobre o que é a arte contemporânea e sobre como fazer uso do espaço, gerando o surgimento de “galpões culturais” sem muito propósito aparente. Em paradoxo a isso, o objetivo desse espaço é claro: o entretenimento. Vivemos numa sociedade do espetáculo ou, no que Foster (2015) vai chamar de “economia da experiência”. Esta demonstra uma característica do capitalismo contemporâneo ao relacionar o que é cultural com a economia. Hal Foster (2017) afirma que essa combinação resulta na subordinação dos museus e a remodelação dos mesmos em prol da “economia da experiência”. O que nos leva a questionar, justamente com Foster (2015), qual seria a relação existente entre os museus com a cultura que preza tanto pela experiência do entretenimento, ou melhor dizendo, pela “economia da experiência”? Como ponto de partida para uma questão para esta indagação o autor se apoiou no curador e historiador Nicholar Serota (1946), o qual desenvolveu um quadro excludente em 1996 para a experiência ou interpretação. Basicamente o quadro localiza o entretenimento ao lado oposto da contemplação estética e/ou compreensão histórica. No entanto, nos dias atuais essa separação já não cabe mais, pois

69092002000200008http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092002000200008.

Acesso: 21 de julho de 2020.

¹⁴ Vizinhos do MAR consiste em um dos programas pertencentes ao museu que tem como propósito integrar o mesmo com o território a sua volta ou seja, trazer para o seu ambiente museológico a comunidade da região portuária através de atividades que reconhecem sua ampla contribuição cultural, devido a sua multiplicidade. O programa é composto por atividades regulares e por projetos específicos, que permeiam diferentes meios, tais como: oficinas, apresentações de processo, rodas de conversas, visitas internas e externas. Vizinhos do MAR. [Informação obtida em: <<https://museudeartedorio.org.br/escola-do-olhar/vizinhos-do-mar/>>. Acesso em: 21 de julho de 2020.].

ambos estão entrelaçados: “O espetáculo chegou para ficar, não vai embora enquanto houve capitalismo, e os museus são parte dele.” (FOSTER, 2015). Esse fato fica mais evidente quando as instituições, mesmo aquelas que não dependem da venda de ingresso para sobreviver, dedicam áreas para restaurantes, eventos e lojas, por exemplo.

Poderia adicionar a essa lista de exemplos também a guinada na direção da performance e da dança, o modo como as instituições abraçaram ambos os meios de arte. No entanto, isso influencia em duas direções: 1) negativamente por institucionalizar as práticas consideradas alternativas; 2) positivamente pelo resgate de eventos que se perderiam na linha do tempo. Porém ambos não se aplicam para objetos inanimados. Não muito distante da questão econômica para o acolhimento dos eventos em instituições museais, temos a crença de que eles fazem do visitante um observador ativo – supondo, equivocadamente, que o visitante é um observador passivo. Fazendo com que a comunicação e a conectividade sejam promovidas por si próprias, servindo para validar para os gestores e frequentadores como um espaço relevante, vital ou movimentado. Fazendo um adendo nesta questão, vale lembrar que o objeto de estudo dessa dissertação – o Museu de Arte do Rio, possui em sua programação o evento denominado MAR de Música que apresenta-se através do “(...) objetivo aproximar a linguagem musical do espaço museal, buscando possibilidade de fruição a partir das artes visuais e da música.” (MAR DE MÚSICA, 2020). Servindo para promover o museu em outras escalas e até mesmo atingir novos públicos.

Desse modo o museu torna-se ativo antes mesmo do visitante. Na visão de Foster (2015) esse movimento contribui para a confirmação da imagem negativa que algumas pessoas possuem acerca dos museus: “Para estes, a contemplação estética é tediosa, a compreensão histórica é elitista e, mais do que isso, o museu é um lugar morto, um mausoléu.” (FOSTER, 2015, p. 7), sendo o filósofo Theodor Adorno (1903 – 1969) uma dessas pessoas, quando escreveu em 1953 que “Museu e mausoléu não estão ligados apenas pela associação fonética.” (apud FOSTER, 2015, p. 7). Partindo da premissa de que o observador precisava ser concebido como passivo para que pudesse ser transformado em ativo, a obra de arte seguia pelo mesmo viés e necessitava ser considerada morta, afim de que pudesse ser ressuscitada.

Em contrapartida, a historiadora da arte Amy Knight Powell crê que “nem uma instituição nem um indivíduo podem devolver à vida um objeto que nunca viveu.” (apud FOSTER, 2015, p. 8). Ou seja, o espectador não é passivo e as obras de artes não estão mortas, o que está em falta são museus bem projetados com uma programação inteligente,

reunindo o entretenimento e a contemplação adjunta com a compreensão. Foster (2015) finaliza seu texto se questionando:

Um papel central do museu é, dessa forma, operar como uma máquina do espaço-tempo, transportar-nos para diferentes períodos e culturas –para diversos modos de perceber, pensar, representar e ser –, a fim de que possamos testá-los em relação a nossas próprias época e cultura, e vice-versa, e, nesse processo, quem sabe transformarmos-nos um pouco. Esse acesso a vários passados e a vários presentes se reveste de particular urgência numa era de um presentismo consumista, de paroquialismo político e de cidadania truncada. No fim das contas, se os museus não são locais em que se cristalizam diversas constelações de passado e presente, para que precisamos deles? (FOSTER, 2015, p. 8 e 9).

Essa questão conversa muito com a apresentação do MAR, a qual pretende, lançando um olhar artístico em sua história da cidade, desenvolver atividades que englobam “seu tecido social, sua vida simbólica, conflitos, contradições, desafios e expectativas sociais” (O MUSEU, 2020). Tais atividades tangem a linha do contemporâneo: nacional e internacional, podendo ser exposições, shows, seminários e entre outros. Em contrapartida o museu busca exercer um papel educador, o qual pretende inscrever o ensino de arte nas intuições de ensino público, através da Escola do Olhar. Desta forma, nos deparamos com um novo museu dentro do circuito cultural do Rio de Janeiro que apresenta um duplo objetivo: manter viva a história da cidade e a educação.

Entretanto, retomando ao início do projeto, é necessário o conhecimento de que o MAR foi uma ideia construída gradativamente, pois em 2009 a Prefeitura do Rio de Janeiro anuncia uma pinacoteca e não um museu. Esta instituição anunciada seria gerida e implementada pela Fundação Roberto Marinho (FRM) e, após a sua inauguração a gestão iria pertencer a Prefeitura. Mas o que aconteceu para que a pinacoteca desse espaço para o museu? Segundo Luiz Carlos Silva Guimarães (2019) foi o fato do curador Paulo Herkenhoff ter assumido o cargo de Diretor Cultural em 2012 e ter tomado duas atitudes: 1) manifestar a formação de uma coleção própria para a instituição; 2) fundar um programa de exposições voltado à pesquisa. Desse modo, a instituição passava a ser compreendida como um “museu local”, diferentemente do projeto da pinacoteca, a qual pensava em atuar na esfera internacional. Paulo Herkenhoff (2018) considera então o MAR como um museu local e suburbano:

Local porque um órgão municipal concebido para a comunidade do Rio de Janeiro, responsável última pela sustentação da instituição. Certo foco na educação fundamental decorre da responsabilidade reservada pela Constituição aos municípios. Suburbano porque é para aqueles que vivem, trabalham e compartilham a simbologia do Rio como uma megacidade. O MAR é um museu de processos. O MAR é um museu que opera por diagramas (paradigmas) de tecnologia social. O MAR é um museu atento aos valores e prioridades da sociedade carioca. O MAR é um museu para experiências da dúvida, dos riscos e das apostas. O MAR é um

museu que se pensa na esfera pública. O MAR é um museu de arte. É museu de arte sem qualificação temporal, estilística ou geográfica. (HERKENHOFF, 2018, p.19).

O que se reflete até os dias atuais da instituição, como coloca o curador Marcelo Campos (2020):

(...) o Paulo dizia assim: “O MAR é um museu suburbano”. Ele quer ser um museu suburbano, ele quer ser um museu da família não rica, uma família que pode visitar um museu no final de semana, ele quer ser um museu do estudante, da estudante de escola pública, recebendo as escolas durante a semana, ele quer ser um museu dos professores do município também que levam suas turmas. (...) Esse pensamento inicial do Paulo, do MAR como um museu suburbano, hoje escapa ao próprio Paulo, é um pensamento maior e ele riscou a primeira chama e hoje o MAR tem muito mais veias, vínculos do que o próprio Paulo pode imaginar. Essa aceitação, essa adoção, na minha opinião é o grande compromisso do MAR hoje. (CAMPOS, MARCELO. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 25 jun. 2020.)

No entanto, o MAR não nasce sozinho: temos a Escola do Olhar, o que fez com que muitas pessoas se questionassem se “É um museu que tem uma escola ou uma escola que tem um museu?”. Se tínhamos as questões museológicas bem definidas por um lado, por outro a escola ainda era um assunto de conversas não tão profundas¹⁵.

A Escola do Olhar, assim como o MAR, também sofreu mudanças com a chegada do curador Herkenhoff. Em um primeiro momento, ela iria funcionar para alunos e professores da rede pública, os quais usariam a região do centro da cidade e o museu como estímulo para a criatividade e o aprendizado visual. Com Herkenhoff, a escola passou a corresponder aos conceitos adotados pelo museu. Ou seja, se o MAR foi pensado para “(...) ser um espaço dedicado à pesquisa, à educação, à formação de um acervo próprio e a à produção intelectual de suas próprias exposições (...)” (GUIMARÃES, 2019, p. 68), a Escola do Olhar iria seguir pelo mesmo viés e passaria “(...) a propor suas agendas político-pedagógicas e metodologias.” (GUIMARÃES, 2019, p. 68).

Contudo, o funcionamento da Escola pode ser definido como operando na interface com os eixos curatoriais e o acervo do MAR, através de programas de formação e reflexão sobre a arte e a cultura visual. A missão da Escola do Olhar está pautada na difusão das “ (...) manifestações culturais e artísticas contemporâneas, (...) promover o encontro entre diferentes culturas, línguas e comunidades; possibilitar o acesso ao patrimônio cultural público e privado, e desenvolver espaços de protagonismo para diferentes pessoas, instituições e grupos sociais.” (ESCOLA DO OLHAR, 2021).

A Escola do Olhar se estrutura a partir de dois núcleos de atuação, sendo eles: 1) Participação, Acessibilidade e Rede e Formação; 2) Pesquisa e Documentação. Além de

¹⁵ “A ideia surgiu numa conversa entre o artista plástico Vik Muniz, Kaz e a filósofa Nigge Loddi (...)”. VELASCO, Suzana. Mar à vista. O GLOBO, Rio de Janeiro: 30 de maio de 2010.

possuir seis programas, os quais afloram “(...) de sua ação como produção de conhecimento atendendo às questões locais, históricas, sociais, econômicas, culturais e políticas da atualidade.” (Diretoria Cultural / Coordenações de Conteúdo, de Museologia e de Educação, 2018, p.15) e que se apoiam em metodologias que buscam pelo comprometimento da interação com o público, entendendo suas especificidades e diversidades. Os programas são: 1) Visitas mediadas e Atividades educativas; 2) Acessibilidade, Diversidade e Inclusão; 3) Vizinhos do MAR; 4) Formação e Extensão universitária; 5) Pesquisa, Documentação e Publicações; 6) Cibercultura, Tecnologia e Linguagens. Vale lembrar que a biblioteca integra a Escola do Olhar.

Se antes o público se questionava sobre a relação entre o museu e a escola, atualmente o fato já é dado: “Uma escola que tem um museu e, ao mesmo tempo, um museu que tem uma escola: integração entre arte e educação” (ESCOLA DO OLHAR, 2021). Ambos os projetos, MAR e Escola do Olhar, se complementam dentro das suas particularidades e atividades diferentes: enquanto uma se dedica a exposições de arte, a outra trabalha sobre a ótica da educação continuada; porém acabam resultando em um espaço de encontro entre a arte e a educação.

2.2 Acervo

A coleção do Museu de Arte do Rio foi formado a partir dos ideais do curador Paulo Herkenhoff e nos dias atuais é considerada bastante diversificada por conter um número expressivo de materiais culturais: “(...) 8 mil itens museológicos, mais de 7 mil arquivísticos e cerca de 16 mil bibliográficos, dos quais 1.481 são livros de artistas.” (ACERVO, 2021). Contudo, para se chegar ao que é hoje o acervo, o MAR precisou que princípios e critérios fossem estabelecidos de maneira bem clara, pois eles que são responsáveis por guiarem e apresentarem a vocação da instituição. Esses aspectos contabilizam dez no total, sendo eles:

O primeiro deles, denominado como “1. Coleccionar, no MAR, implica definir critérios filosóficos, historiográficos e críticos, e avaliar as possibilidades e oportunidades.” (HERKENHOFF, 2018, p.20), se concentrou em fundamentar o colecionismo através de teorias da crítica, da história e da filosofia da arte, desse modo o MAR se afirma como um museu warburgiano-benjaminiano. Ou seja, a instituição se baseia nas teorias do historiador da arte Aby Warburg (1866 - 1929) e do filósofo Walter Benjamin (1892 – 1940) quanto à

formação de um acervo. Warburg defendia que uma obra de arte pairava sobre o âmbito da expressão, além da experimentação, das ansiedades individuais e tensões, com isso o ornamento não lhe interessava, pois não possuía nenhuma função expressiva. O historiador da arte desenvolveu uma espécie de atlas do seu campo de estudo, o Mnemosyne, no qual o texto estava praticamente eliminado, tornando possível o surgimento de significados completamente novos a partir de uma história dos temas considerados em sua duração. Segundo Roland Recht (2012) o atlas de Warburg estaria localizado no exterior da história da arte que seria a história da visibilidade, a qual inclui os historiadores da arte Heinrich Wölfflin (1864-1945) e Alois Riegl (1858-1905), e no exterior de uma história das formas simbólicas, como o historiador da arte Erwin Panofsky (1892-1968). O Mnemosyne nos faz considerar a arte na continuidade de seu devir. Já Benjamin é reconhecido pelos seus ensaios sobre a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, sendo publicado pela primeira vez em 1936 e depois em 1955, nos quais ele defende que a obra de arte e a sua produção são cercadas por uma ‘aura’ que certifica a sua singularidade. Contudo, com os produtos culturais de massa, como, por exemplo, o cinema, que necessitam da reprodução da arte, a ‘aura’ se dilui nas cópias produzidas e desse modo acaba com o elemento da singularidade, do objeto único. Resumidamente, Benjamin via a tecnologia na reprodução das produções artísticas como algo ambíguo, pois por um lado ela eliminava o legado da cultura ancestral, mas por outro acabava proporcionando à população um novo relacionamento com o objeto artístico, visto que o autor previa que esse novo meio de produção poderia vir a se tornar um meio de protesto para os mecanismos sociais.

O museu, como uma das iniciativas para reforçarem o seu compromisso com ambos os autores, desenvolveu uma seção na biblioteca voltada para Walter Benjamin e promoveu um seminário em 2013 com historiador e crítico de arte Georges Didi-Huberman (1953) sobre Aby Warburg, o Atlas Mnemosyne e seu método da história da arte. O seminário fez parte do projeto “História de fantasmas para gente grande” e envolveu outros eventos. (FREITAS, 2013).

O segundo aspecto, “2. O MAR e a cidadania: um museu para todos” (HERKENHOFF, 2018, p.20), se concentra na relação do museu com a sociedade em geral:

O MAR é um museu para todos. O desafio é complexo e inclui (1) a acessibilidade física para cada sujeito, (2) a acessibilidade geográfica, relativa às distâncias na cidade, (3) a acessibilidade conceitual, pois cada sujeito traz seu potencial e a singularidade de sua experiência, e (4) a acessibilidade social, pois museus podem constringer os segmentos da população sem intimidade com instituições. (HERKENHOFF, 2018, p.20).

Fazendo uma analogia, podemos classificar a instituição como algo socialmente poroso, no sentido de absorver de modo fácil toda a comunidade que o ronda. O que acaba com concordar com o terceiro aspecto, “3. O MAR é um museu local e suburbano.” (HERKENHOFF, 2018, p.21), onde o museu preza por seu significado social, optando por ser um museu local por dispensar se envolver na cena internacional, partindo do princípio de que “Se o MAR for bom para os cidadãos cariocas, então será um museu de qualidade para os visitantes da cidade.” (HERKENHOFF, 2018, pág. 21), e suburbano “porque é para aqueles que vivem, trabalham e compartilham a simbologia do Rio como uma megacidade” (HERKENHOFF, 2018, p.19), como já dito anteriormente (2.1 Museu de Arte do Rio).

O quarto aspecto, “4. O colecionismo do MAR é um exercício de cidadania da sociedade civil” (HERKENHOFF, 2018, p.21), busca ditar o modo como o sistema de colecionismo se estrutura na instituição. O acervo foi e é desenvolvido, exclusivamente, por meio de doação, tanto por pessoas físicas como pessoas jurídicas, as quais fazem a transferência da propriedade a ser doada para a Prefeitura do Rio de Janeiro, que por sua vez concede a guarda, em caráter intransferível, ao museu. No entanto, para o museu existem duas formas de registro e reconhecimento: por doadores individuais ou por fundos, compreendendo como fundo um “ (...) conjunto de vinte ou mais obras doadas num certo período (...)”(Diretoria Cultural / Coordenações de Conteúdo, de Museologia e de Educação, 2018, p. 15 e 16). Desse modo, a ação colecionística do MAR exige um maior envolvimento da sociedade, o qual acaba por reverberar diretamente na construção da própria instituição, transparecendo “a efetiva e vigorosa vontade da sociedade na construção e participação social por meio da cultura – quando seus instrumentos são confiáveis e asseguradamente perenes.” (Diretoria Cultural / Coordenações de Conteúdo, de Museologia e de Educação, 2018, p. 16).

O quinto, “5. O MAR coleciona o Rio e para o Rio” (HERKENHOFF, 2018, p.21), e o sexto, “6. O MAR coleciona o Brasil para o Brasil” (HERKENHOFF, 2018, p.22), se relacionam através do sentimento de ausência. Uma vez que o quinto aspecto ressalta o fato da cidade carioca ser a maior cidade brasileira sem um museu municipal de arte que possuísse uma narrativa simbólica sobre a urbe, isso demonstra que o maior desafio do MAR era construir um acervo que fosse capaz de abranger e incluir a cidade de um modo único, além do que estamos acostumados a ver com outras instituições como, por exemplo, o Museu Histórico Nacional localizado na Praça Marechal Âncora no centro da urbe, que, como o próprio nome já diz, possui uma visão histórica. E o sexto aspecto busca trabalhar através de mapeamentos da multiplicidade do Brasil, deixando de lado as hierarquias impostas por anos e explorando as particularidades dos lugares. Neste sentido, ambos os aspectos se associam

com a finalidade de preencherem lacunas existentes no cenário cultural, em dois níveis: municipal e nacional.

O sétimo aspecto, “7. O MAR é um museu de arte do mundo.” (HERKENHOFF, 2018, p.22), pode parecer, em um primeiro momento, contraditório com o aspecto três (“3. O MAR é um museu local e suburbano.” (HERKENHOFF, 2018, p.21), porém aqui se trata exclusivamente da coleção internacional pertencente ao museu. Esses objetos artísticos demarcam” (...) o olhar para o mundo por meio de exemplo, por vezes de estudo ou registros estéticos.” (HERKENHOFF, 2018, p. 22).

O aspecto seguinte, “8. Colecionismo transversal” (HERKENHOFF, 2018, p. 22), coloca em evidência o conceito warburgiano, no qual o museu preza ao pensar arte como uma hipótese histórica transversal: relaciona tempos históricos e culturais diferentes a partir de princípios estéticos ou de agendas. Desse modo, não existe um limite para o acervo quando se relacionam as questões temporais. O penúltimo aspecto, “9. O mercado de arte não define prioridades para o MAR” (HERKENHOFF, 2018, p.22), adverte que o mercado de arte, dito como o coração do sistema artístico frente ao capitalismo, não pode e nem deve ser um fator determinante para a formação de um acervo público. E o último aspecto, “10. O MAR estrutura sua coleção em núcleos significativos” (HERKENHOFF, 2018, p. 22), demonstra a organização do acervo através do conceito de núcleo significativo, sendo ele o resultado “(...) dos processos de leituras transversais de acervo fora da terminologia técnica de algum *thesaurus* e dos manuais taxonômicos museológico.” (HERKENHOFF, 2018, p. 22).

No entanto, este aspecto, referente aos princípios e critérios para a formação do acervo do MAR, é de maior relevância para essa dissertação, tendo em vista que o mesmo acaba por definir uma outra questão: os pontos para que um objeto artístico ingresse em um determinado núcleo e, conseqüentemente, apresente de forma mais clara os imaginários pertencentes à cidade do Rio de Janeiro. Como coloca Campos (2020) em sua entrevista:

Então, é um pouco nessa lógica que esse imaginário do Rio aparece no MAR, ele aparece com vínculos, os quais o Paulo chama de Núcleos Significativos como, por exemplo, a Coleção Dendê, que é composta por objetos africanos e afro brasileiros, e tem uma outra coleção sobre o Rio de Janeiro, Coleção da Judaica e Coleção Nipônica, que são influências orientais, desde estatuária religiosa até artistas contemporâneos japoneses ou chineses. Ele tem uma espécie de mundo, onde ele vai investindo para pensar esse Rio de Janeiro. Ele pensa esse Rio de Janeiro dos estrangeiros, imigrantes que vieram com todas as suas influências, são esses grupos judeus, orientais, os africanos e brasileiros. Ele vai tentando ver um Rio de Janeiro aparecendo. (CAMPOS, MARCELO. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 25 jun. 2020.)

A instituição não possui um documento atualizado com todos os núcleos existentes, porém o conhecimento que é repassado, através do seu banco de dados, é que o museu formou dezesseis dos mesmos, sendo eles: A Arte das Mulheres; A educação na Arte; Arte Afro-

brasileira; Arte da Amazônia; Arte experimental do Nordeste; Arte gráfica brasileira; Arte Sacra; Brasília; Dendê/Bahia; Judaica do MAR; Nipo-brasileiro; Paranoá do MAR / Centro-Oeste; Pororoca: Arte da Amazônia; o Projeto construtivo brasileiro; Raízes do Brasil e Rio 450 anos. Essa informação pode estar defasada.

A definição mais básica do que é um núcleo significativo compreende um grupo de aproximação, mas o curador Paulo Herkenhoff começa a elucidar melhor através dessas palavras:

Nós passamos a colecionar não só a partir dos meios técnicos, pintura, escultura, desenho, mas daquilo que nós chamamos núcleos significativos, que são conjuntos organizados dinamicamente por uma vontade de pertencimento. (HERKENHOFF, 2020).

Em outras palavras, um núcleo compreende um “(...) conjunto de objetos reunidos, não importando sua origem (aquisição por compra ou doação), e que, por sua articulação na coleção, ganham sentidos especiais e mais densos por estarem juntos.” (Diretoria Cultural / Coordenações de Conteúdo, de Museologia e de Educação, 2018, p. 16). Estes sentidos estão pautados em questões históricas, conceituais, estéticas e temáticas que são provenientes de diferentes leituras que envolvem o MAR: professores, pesquisas acadêmicas e curadores. Os núcleos precisam englobar a cultura brasileira de forma ampla, projetando-a em relação à arte e à cultura internacional. Além disso, este sistema de organização do MAR se preocupa em identificar e reparar as lacunas existentes no colecionismo público carioca, de forma que haja mais aprofundamento e maior abrangência.

Contudo, o MAR cria uma articulação entre seus acervos (bibliográfico, arquivístico e museológico) que ao serem somados em uma análise, “(...) produz a complexidade crítica necessária à abordagem estética, social, cultural e política que o Museu de Arte do Rio propõe em seu projeto cultural e educacional.” (Diretoria Cultural / Coordenações de Conteúdo, de Museologia e de Educação, 2018, p.17). Além do que temos ainda algumas bandeiras levantadas pelo museu, tais como a democratização ao acesso a informações e a desierarquização da linguagem.

2.3 A construção da narrativa curatorial

Para chegarmos ao que hoje entendemos como curadoria no âmbito das exposições de artes visuais, se fez necessário um longo percurso para o termo. A autora Maria Cristina

Oliveira Bruno, em seu artigo *Definição de Curadoria: Os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial*, se aprofunda melhor nesta questão e indica que: “o conceito de curadoria tem em suas raízes as experiências dos gabinetes de curiosidades e dos antiquários do renascimento e dos primeiros grandes museus europeus surgidos a partir do século XVII.” (BRUNO, 2008, p. 2). Nos remetendo diretamente, por exemplo, ao colecionismo e às expedições que colocavam lado a lado os artefatos e espécies da natureza. No entanto, Bruno afirma que nossas influências acerca do ato de curar têm suas ações baseadas no ato de observar, coletar, tratar e guardar, que ao mesmo tempo denotam procedimentos como controlar, organizar e administrar. E essas mesmas ações acabaram seguindo por dois vieses distintos: os acervos naturais, os quais não irei tratar nesta dissertação, e os acervos artísticos que “exigiam ações relativas a “proceder à manutenção” de suas obras” (BRUNO, 2008, p. 3). Criando, desse modo, uma separação entre os museus com caráter de história natural e os museus de arte.

O sujeito denominado como curador, aquele que possui como ato curar e definido pela jornalista Nessia Leozini na apresentação do livro *Uma breve história da curadoria* através das variadas alternativas, como, por exemplo, a multiplicidade dos significados em torno do verbo fazer:

O que mais fazem é olhar a arte e pensar sobre sua relação com o mundo. Um curador tenta identificar as vertentes e comportamentos do presente para enriquecer a compreensão da experiência estética. [...] Um curador tenta passar ao público o sentimento de descoberta provocado pelo encontro face a face com uma obra de arte. (LEOZINI, 2010. p. 10).

A definição do que é e o que faz um curador é um tanto quanto recente, como coloca Ivair Reinaldim em seu ensaio intitulado *Tópicos sobre a curadoria*. Em sua visão, esse trabalho está ganhando espaço e reconhecimento social, porém ainda é difícil determinar certas questões que a envolvem, como: seu histórico, abrangências, limites e princípios. Reinaldim (2015) retoma o termo *curare* para obter uma compreensão maior do que está a cargo do curador, o autor destaca que a interpretação atual relacionada às artes visuais provém do “cuidar de”, pois “surgiu a partir da emergência dos museus no século XVIII e, em linhas gerais, assinala tanto um funcionário responsável por um departamento específico de uma instituição quanto alguém que organiza exposições.” (REINALDIM, 2015, p. 19). O que acabou abrangendo duas terminologias da língua francesa: o *conservateur de musée* ou *du patrimoine* e o *commissaire des expositions*. A primeira se refere ao responsável pelos assuntos administrativos das coleções (inventário, estudo, documentação) e organizador de exposições temporárias e permanentes, já a segunda fica a cargo do desenvolvimento

intelectual de uma exposição temporária, tendo que lidar com o tema abordado e a seleção de obras que irão participar do evento.

No entanto, a prática curatorial traz algumas questões referentes ao perfil de um curador, Reinaldim (2015) afirma que são características diversificadas que contemplam a:

curiosidade, imaginação, abertura para o mundo, flexibilidade, singularidade, sensibilidade, apuramento do olhar, saber ver e ouvir, ter algo a dizer, dedicação, senso de responsabilidade, atitude inquisitiva, tomada de posição, ousadia, formulação de pontos de vista fortes e pessoais, poder de negociação, diplomacia, domínio de idiomas, gosto por viagens, personalidade empreendedora, habilidades empresariais, consistente formação humanística interdisciplinar, experiência fundada em reflexão teórica, frequência em museus, galerias, feiras e bienais, contato constante com obras e artistas, etc. (REINALDIM, 2015, p. 23).

A partir dessa idealização de curador, temos duas vertentes que procuram lidar com o trabalho: a primeira é a importância do largo conhecimento em história e teoria da arte, e a segunda consiste na relação desenvolvida entre os campos de curadoria e crítica de arte. No entanto, na visão do autor ambas vertentes são essenciais para a prática curatorial, uma vez que o curador possua em sua essência o lado pesquisador, o qual irá

aprofundando questões teóricas, investigando aspectos relacionados à arte, imagem, representação, estudos culturais, aliados a um interesse e conhecimento de pautas sociais, políticas, ambientais, etc. de seu tempo, confrontando-se permanentemente com obras e proposições de viés experimental, dialogando com artistas e seus processos, articulando e construindo sentidos renovados para o objeto ao qual se dedica. (REINALDIM, 2015, p. 23).

Desse modo, podemos afirmar que curadoria constitui uma “mediação entre a singularidade das obras e poéticas artísticas e os diálogos que podem ser construídos a partir delas” (REINALDIM, 2015, p.25) sendo seu responsável a figura do curador. No âmbito museal, o curador e o museu irão compor uma relação: uma vez que a curadoria opta por um discurso e seleciona diferentes obras para sustentá-lo, o espaço expositivo apresenta um novo modo de transmitir a história em outra perspectiva, outra possibilidade. Ou seja, temos uma nova narrativa contada pelos curadores. Contudo, é necessário ainda levar em consideração que cada espectador terá consigo as suas próprias percepções, independente do assunto abordado.

No caso do MAR, se precisa se ater ao discurso da própria instituição em promover “uma leitura transversal da história da cidade, seu tecido social, sua vida simbólica, conflitos, contradições, desafios e expectativas sociais” (O MUSEU, 2019), no qual Campos (2020) sinaliza que a maior dificuldade dentro desse cenário, enquanto curador, é o fato de historicizar as ideias de acordo com as obras de artes a serem expostas. As obras, muitas vezes, não irão tratar do assunto de modo objetivo como deseja o curador, então cabe a ele o

trabalho através da contextualização de acordo com a narrativa a qual almeja contar ao público. No entanto, todo esse trabalho tem como base a pesquisa, pois é ela responsável pelas relações criadas entre contexto histórico e obras. Poderia colocar este mesmo pensamento nas palavras do ex diretor cultural do MAR, Evandro Salles (2021), o qual reafirma as questões colocadas por Campos (2020) e acrescenta para o campos poético da obra de arte, no sentido de uma instrumento de transformação crítica das consciências:

Não do ponto de vista de uma didática, de uma explicação sobre as coisas econômicas, sociais e etc., mas exatamente a partir de um adentrar ou de um disponibilizar dos instrumentos de elaboração da arte para que a pessoa, por ela própria, ela seja capaz de destruir visões solidificadas e parciais do mundo e poder ter instrumentos para poder ampliar a sua perspectiva. (SALLES, Evandro. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 2 set. 2021.).

Por outro lado, para o curador Rafael Cardoso (2021) o seu maior desafio, levando em consideração o discurso do Museu de Arte do Rio, é fazer com que a proposta de uma leitura transversal da cidade seja bem executada, mas sem o medo de contrariar os interesses políticos e sem demagogia.

Ao analisar a linha temporal em relação a curadoria do MAR é possível destacar três grandes referências, sendo elas: o primeiro diretor cultural do museu, o Paulo Herkenhoff, o qual permaneceu no cargo desde antes da sua inauguração até o ano de 2016; o seu sucessor Evandro Salles que ocupou a cadeira até 2019; e o então curador chefe Marcelo Campos. Essa análise foi feita a grosso modo, pois ainda sim caberia incluir alguns outros nomes que passaram pelo museu em um outro momento. Ao evidenciar essas três referências é notável como as diferenças e as semelhanças no ato de se fazer curadoria transparecem nos modos como a exposição é idealizada e posta em prática.

O Paulo Herkenhoff possui uma larga consciência histórica e isso o possibilita criar diferentes vínculos entre os objetos artísticos que compõem e proporcionam criar narrativas que fogem da ordem cronológica da história da arte, de um estilo ou de uma época. Às vezes, esses aspectos partem de uma condição particular como, por exemplo, alguém que foi aluno de uma outra pessoa e Herkenhoff coloca as obras lado a lado. Esses vínculos são quase que invisíveis para o público, mas que acabam o tocando por outros modos, como coloca Marcelo Campos (2020):

A gente fez uma exposição, que eu acho que foi na *A Cor do Brasil*, onde tinha um altar particular barroco e tinha um trabalho do Miguel Rio Branco (1946) que era um homem num box, eu acho que na Bahia, muito vermelho como se tivesse apanhado muito que ele entendia ali como um São Sebastião. O trabalho foi colocado dentro do altar barroco na exposição, ficou incrível ali, você falava: “nossa, fez todo o sentido ali”. (CAMPOS, MARCELO. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 25 jun. 2020.).

Por outro lado, Evandro Salles (2021) acredita que o seu modo de fazer curadoria parte de um outro lugar, um lugar que prioriza uma aproximação poética e não de uma narrativa acadêmica ou teórica, buscando tratar do universo artístico a partir da experiência para que a conexão entre a obra e o espectador seja de modo pleno, ele espera “ (...) que ela [público] se comova, que ela se encante, que ela dance naquele universo, que aquilo soe como uma música que ela é envolvida.” (SALLES, Evandro. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 2 set. 2021.). E depois deste primeiro contato ou, melhor dizendo, encanto entre ambos que seja conferido o poder de escolha para uma compreensão mais teórica ou não, o que irá depender de muitos fatores individuais, tais como a sua história e a sua formação. Contudo, isso não significa que a construção curatorial de Salles seja desprovida das questões teóricas.

Tendo essas duas abordagens evidenciadas, possuímos ainda uma terceira pertencente ao Marcelo Campos, que trabalhou em conjunto com os dois curadores anteriores (Paulo Herkenhoff e Evandro Salles) em outras ocasiões. Campos teve a sua relação com a curadoria iniciada através do meio acadêmico, quando no doutorado, por conta da sua pesquisa, pode ter um maior contato com a arte contemporânea e frequentou ateliês de artistas, fazendo com que fosse inserido no cenário das produções curatoriais aos poucos. Enquanto a academia proporcionava uma experiência pautada na história da arte europeizada e em suas teorias, a vivência mais próxima com os artistas puxam para um lado, um lado mais afetivo que alimentado pelo estudo no campo da antropologia fez com que Campos acreditasse que sempre houvesse uma justificativa sociocultural para que uma obra de arte existisse. A ideia de suspensão da arte, de existência de uma aura em seu entorno, chamavam a atenção do curador e pesquisador porque o seu desejo era de criar relações entre a produção, o lugar de onde o artista vinha, suas memórias e outros aspectos, antes mesmo de compreendermos o “lugar de fala”, de termos discussões políticas nesse sentido. Com isso, a prática curatorial de Marcelo Campos parte de um lugar de entendimento próprio: negro, periférico, vindo do subúrbio do Rio de Janeiro e de laços religiosos com a matriz africana, o possibilitou a possuir uma escuta maior diante dessas questões tão presentes em seu trabalho. Sua curadoria está ligada a um processo afetivo e à uma prática decolonial.

2.4 Exposições

As exposições do MAR fazem parte de uma estrutura iniciada e idealizada ainda pelo seu primeiro diretor cultural que esteve à frente dessa gestão durante os anos de 2013 à 2016, o Paulo Herkenhoff, a qual se divide e segue por três vieses, sendo eles: “(...) a realização de exposições temporárias; a Escola do Olhar, dedicada a atividades de reflexão, pesquisa e educação, e finalmente a coleção de obras de arte e cultura visual, de documentos, objetos e publicações (...)” (Diretoria Cultural / Coordenações de Conteúdo, de Museologia e de Educação, 2018, p. 12-13). No entanto, as exposições foram elaboradas a partir de um desenho conceitual, onde se estabeleceram os eixos significativos e programáticos das mesmas. Vale ressaltar que, neste desenho adotado pelo museu, não existe um espaço dedicado a uma exposição permanente com as obras da coleção, por exemplo. As obras pertencentes ao acervo da instituição são apresentadas aos visitantes “(...) sempre dentro de uma articulação com o programa de exposições em realização.” (Diretoria Cultural / Coordenações de Conteúdo, de Museologia e de Educação, 2018, p.13), de modo que a coleção seja acessada para algum projeto expositivo com uma temática específica ou para exposições que abrangem recortes amplos dos núcleos significativos.

As exposições acompanham então o desenho conceitual, o qual aborda onze pontos orientados pelos eixos significativos¹⁶ e pelos programas, sendo eles: **História do Rio**, que busca apresentar de maneira crítica os aspectos da história sociocultural e artística carioca; **Arte, Cultura e Sociedade**, que trata de uma temática desdobrada transdisciplinarmente, expandindo “(...) circunscrições autorais, de época ou de linguagens em prol da leitura crítica – e criativa – de aspectos que atravessam fronteiras (...)” (Diretoria Cultural / Coordenações de Conteúdo, de Museologia e de Educação, 2018, p. 13); **Arte, Arquitetura e Espaço**, procura compreender a relação entre os dois primeiros assuntos através de investigações de práticas que adotam a experiência do espaço; **Monografias e Revisões Historiográficas**, abre espaço para exposições individuais de artistas que precisam ser revistos criticamente; **Transversalidades Críticas**, apresenta os projetos que pensam o museu e suas relações em perspectiva, “As vinculações sociais, o modo de agir na história da arte e as curadorias se tornam trocas intersubjetivas, lugares de reflexão, momentos de realinhar a história do museu, construir sua memória e se projetar para o futuro.” (Diretoria Cultural / Coordenações de Conteúdo, de Museologia e de Educação, 2018, p. 14); **Recortes da Coleção**, a qual é transdisciplinar e trans-histórica; **Novas tecnologias**, se interessa pelas novas tecnologias

¹⁶ Eixos significativos diferem de núcleos significativos. Eixos significativos vão ditar os aspectos importantes para se conceber uma exposição, por outro lado os núcleos significativos estão pautados na organização das obras de artes dentro da coleção do MAR.

como modos inovadores de convivência com a arte, com a sociedade e de ações não exploradas; **Diálogos Imprevistos**, “(...) amplia-se relações surpreendentes em que interesses estéticos, sociais e históricos poderão proporcionar paralelismos e afinidades entre temas, obras, conceitos (...)” (Diretoria Cultural / Coordenações de Conteúdo, de Museologia e de Educação, 2018, p. 15) refletindo sobre a exposição como justificativa para a mesma; **Sala de Encontro**, que consiste em um espaço imersivo que se dedica ao encontro com o universo poético, plural e híbrido; **Relações em rede**, busca apresentar projetos realizados de forma colaborativa e compartilhada com artistas e instituições nacionais e internacionais; e o último eixo, **Arte para a Infância**, no qual o museu busca se abrir como um espaço ideal para a experimentação do poético, entendendo que a infância é o melhor momento para a elaboração dos campos simbólicos e linguísticos.

Os eixos significativos alinhado com as questões discutidas nesta dissertação sobre cidades ideais e os espaços expositivos, sendo esses lugares dedicados a contar narrativas e exercendo um papel importante na concepção e na fomentação da memória coletiva e/ou individual, surgiu a questão dessa pesquisa: como o MAR contribui para a idealização da cidade carioca? Em um primeiro momento, temos as exposições compostas por obras. No momento seguinte, devemos observar que esse conjunto de obras, que compõem uma exposição, são sustentadas por um discurso o qual a instituição pretende defender. Desse modo, foram selecionadas sete exposições que possuíam como objeto central a cidade do Rio de Janeiro, sendo elas: *Rio de Imagens: uma paisagem em construção* (01/03/2013 – 04/08/2013); *ImaginárioRio* (06/08/2013 – 13/04/2014); *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia* (27/05/2014 – 10/05/2015); *Rio Setecentista, quando o Rio virou capital* (07/07/2015 – 08/05/2016); *O Rio do Samba: resistência e reinvenção* (04/2018 – 04/2019); *O Rio dos Navegantes* (25/05/2019 – 03/2020). A diversificação dos temas tratados nas exposições reforça o fato da cidade não possuir apenas um imaginário, ela é plural. Vale ressaltar que duas exposições, apesar de preencherem os critérios de seleção, não serão discutidas aqui e cada uma por uma justificativa. A *Dja Guata Porã | Rio de Janeiro indígena* (05/2017 – 03/2018) por englobar questões que iam além da idealização da cidade e que eram de suma importância para a compreender o diálogo do museu com as aldeias envolvidas, além do modo como a mostra foi construída sendo uma plataforma de colaboração entre ambas as práticas, indígenas e museológicas. A *Casa Carioca* (09/2021 – 07/2022) por ser montada durante o desenvolvimento da pesquisa e durante a pandemia do Coronavírus (COVID-19).

A exposição inaugural, *Rio de Imagens: uma paisagem em construção*, contava história da cidade através das representações produzidas entre o início do século XIX até a contemporaneidade e teve como curadores Paulo Herkenhoff, Carlos Martins e Rafael Cardoso. No entanto, a mesma exerceu a função de apresentar à sociedade o novo museu que a cidade ganhava de acordo com a reintegração da Zona Portuária à malha urbana. No catálogo da exposição esse objetivo fica ainda mais claro no texto do então diretor cultural do museu, Paulo Herkenhoff, no qual ele reafirma o compromisso da instituição com a leitura transversal da história do Rio de Janeiro:

A vida simbólica comum que atravessa este lugar e sua memória quer a circulação do imaginário vivo entre todos – se nem todos virão ao MAR, que o MAR esteja virtualmente disponível a todos. Desdobrar-se em fluxos: o MAR propõe-se como museu de processos e não como eventos em série. Imaginário vivo – talvez nesse ponto a arte se movesse e comovesse o olhar. Comover, com o MAR, é o que agita, emociona e entenece. Cada sujeito sabe o plenamente o que comove (HERKENHOFF, 2013, p. 125).

Para Luiz Carlos Silva Guimarães (2019) foi a partir dessa exposição que o MAR apresentou a sua vocação curatorial e consagrou as exposições que viriam a ocorrer no terceiro andar do museu, as quais sempre são dedicadas à história da cidade do Rio de Janeiro. Essa informação também está presente no texto elaborado pela Diretoria Cultural / Coordenações de Conteúdo, de Museologia e de Educação (2018), o qual diz: “(...) um andar do Pavilhão de Exposições é sempre dedicado a mostras sobre a arte, a cultura e a história do Rio de Janeiro.” (Diretoria Cultural / Coordenações de Conteúdo, de Museologia e de Educação, 2018, p.17). Tendo isso qualificado, esta exposição deveria ganhar, ao meu ver, a posição de carro chefe da instituição e desta pesquisa.

Nos dias atuais, essa mostra é vista como uma das bem sucedidas do museu, em questão de público. Para Marcelo Campos (2020), a exposição conseguiu, logo em um primeiro contato com o visitante, vincular a imagem do museu à cidade através do afeto, pois levou para o espaço questões amplas que permeiam a cidade – desde imagens do Pão de Açúcar até as mazelas enfrentadas. Esse sucesso se deu pelo fato do Rio ser “uma cidade muito vaidosa de si própria, o Rio gosta muito de se ver.” (CAMPOS, MARCELO. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 25 jun. 2020). Contudo, vale lembrar que essa exposição não ganhou o *status* de uma exposição popular, apesar dos esforços por parte do museu, como colocar o co-curador da mostra Rafael Cardoso:

Com certeza, ela cumpriu nosso objetivo curatorial, meu e do Carlos, de falar sobre a construção do imaginário da cidade para um público amplo, mas sem concessões em termos de rigor ou debates históricos. Não foi uma exposição populista, embora tenhamos nos esforçado para torná-la popular. (CARDOSO, Rafael. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 10 ago. 2021.)

Mas ainda sim, conseguiu cumprir com o seu objeto proposto de inaugurar o terceiro andar com uma exposição de padrão internacional, não ficando atrás de nenhum outro museu. O co-curador Rafael Cardoso, que passou a integrar a equipe de curadoria desta exposição depois de um convite para atuar como consultor no projeto do museu, narra que a ideia inicial para essa mostra era de realizar uma versão mais atualizada da exposição *A paisagem carioca*, ocorrida nos anos 2000 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) e com curadoria de Carlos Martins (1946)¹⁷, com o intuito de inaugurar o museu. No entanto, esse pensamento se perdeu no meio do caminho e a vontade de partir para algo mais novo surgiu. Em outras palavras, a equipe curatorial desejava por “algo mais calcado na cultura material da cidade, e não somente na sua representação pictórica.” (CARDOSO, Rafael. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 10 ago. 2021.). Isso foi transparecendo através de inclusão de obras de artes mais contemporâneas, não focando exatamente em questões históricas e pensando na constituição de imaginários. Como a produção dessa exposição não foi pensada pelo próprio museu, acarretando com que o mesmo não possuía todas as informações nos arquivos como, por exemplo, a lista de obras da exposição, isso impossibilitou um maior aprofundamento na pesquisa.

A exposição *Imaginário* buscava ampliar as reflexões sobre a construção social da paisagem carioca, levando em consideração os grupos étnicos que contribuíram para a sua formação. A mostra questionava o imaginário acerca do Rio na visão dos colonizadores e dos escravos. Vale ressaltar que a mesma foi pensada como o desdobramento da mostra anterior, *Rio de Imagens: uma paisagem em construção*. Entretanto, é difícil saber o que realmente mudou de uma exposição para outra, pois existe o problema de que a exposição foi realizada através de uma produtora contratada e o museu alega que não possui a lista de obras, a qual foi pedida por inúmeras vezes à instituição, o que acabou dificultando uma possível análise do que foi dito pelo curador Marcelo Campos (2020): “Eu acho que a segunda, a *ImaginárioRio*, ela é, pelo o que soube lá, o Paulo vai mudando a exposição primeira, vai acrescentando coisas e quando ele vê já mexeu na curadoria. Eu acho que as mudanças ocorreram dentro do discurso curatorial”. Essas mudanças iriam demonstrar o modo como o curador Paulo Herkenhoff consegue se articular através de vínculos ocultos entre as obras, vínculos esses que poderiam partir, por exemplo, de uma recontextualização por causa de uma doação ou uma história.

¹⁷ KLEIN, Cristian. Caleidoscópio de imagens traduz o Rio: “A Paisagem Carioca”, mostra que começa amanhã no MAM-RJ, traz 1.110 obras que retratam a cidade. FOLHA DE S.PAULO, São Paulo, 07 de agosto de 2000. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0708200010.htm>>. Acesso em: 20 de dezembro de 2021.

Contudo, se torna ainda mais confuso afirmar o que realmente ocorreu entre ambas as exposições, uma vez que existe a vertente que diz que a mostra *ImaginárioRio* foi uma prorrogação da exposição *Rio de Imagens: uma paisagem em construção* por questões técnicas: “(...) da necessidade de devolver obras que já estavam emprestadas havia um ano e substituí-las com outras. O conteúdo mudou um pouco, mas o discurso curatorial permaneceu.” (CARDOSO, Rafael. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 10 ago. 2021.).

Por outro lado, a mostra *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia* com a curadoria de Clarissa Diniz e Rafael Cardoso, procurou apresentar questões relacionadas à, talvez, primeira periferia do Brasil, o que hoje corresponde aos bairros da Saúde e da Gamboa, na Zona Portuária da cidade, também conhecida como a Pequena África¹⁸. Segundo o curador Rafael Cardoso esta exposição nasceu através de uma paixão particular, onde pretendia relacionar o antigo mercado de escravos da Rua do Valongo e o surgimento, sessenta anos após seu fechamento, da primeira favela do Brasil muito próxima do mesmo local.

A região era marcada por um processo de marginalização e degradação da área, os quais resultaram em um estereótipo de pobreza, violência e morte, uma vez que a cidade carioca prosperava do outro lado. Temos aqui exemplificado a desigualdade entre os dois espaços, as duas cidades que coexistiam ou se não ainda coexistem. O ato de se dirigir à área de modo pejorativo era habitual, colocando seus personagens, quase sempre, em reportagens policiais. No entanto, contrário a todo esse movimento temos o surgimento do samba, por exemplo. Dessa forma, a exposição buscou examinar como o imaginário cultural desses bairros foi formado. Através de uma entrevista, o curador Rafael Cardoso (2021) esclareceu mais detalhes sobre a montagem da exposição e pelo que cada membro do conjunto curatorial (ele e Clarissa Diniz) ficou responsável: Rafael Cardoso ficou com as questões que envolviam o núcleo histórico e a Clarissa Diniz incumbida de selecionar obras de arte contemporâneas que dialogassem com a temática, mas essa divisão ocorreu de forma fluída e acabou permitindo a contribuição de ambos os curadores nas duas questões.

A exposição pretendeu criar uma realçam com obras históricas e obras contemporâneas, colocando-as reunidas em uma sala, por exemplo. Desse modo, o diálogo entre elas vai de encontro com a preocupação com a desiserarquização do objeto em relação ao seu espaço-tempo: não necessariamente se cria uma linha temporal para se contar uma

¹⁸ Denominação atribuída à região devido ao pintor Heitor dos Prazeres (1898 – 1966), quando em entrevista foi perguntado como era aquele espaço e respondeu que parecia uma África em miniatura, diante da história do negro na Zona Portuária. CAMPOS, MARCELO. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 25 jun. 2020.).

história, ainda mais quando o objetivo é demonstrar a continuidade entre o passado e o presente. O que no caso dessa exposição permeia a questão escravagista. Rafael Cardoso (2021) afirma que esta ocorrência ficou visível na primeira sala e seguiu por todo o restante da exposição:

A primeira sala, por exemplo, era dominada por algumas grandes obras contemporâneas: o barco (*Segredos internos*) e o *Divisor* de Ayrson Heráclito, o quadro *Brasil atlântico no período colonial*, de Arjan Martins, e as fotos da série carnavalesca de Carlos Vergara. Tudo isso em diálogo direto com instrumentos de tortura de escravizados, emprestados pelo Museu Histórico Nacional, e representações de tipos e costumes da época colonial nas gravuras de Debret. (CARDOSO, Rafael. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 10 ago. 2021.).

Apesar de algumas obras citadas não aparecerem na lista de obras informada pelo museu, é importante realizar uma análise entre elas com o objetivo de melhor compreensão do anseio curatorial envolto nessa exposição. O artista visual e também curador, Ayrson Heráclito (1968), participou da exposição com a instalação “Segredos Internos” (figura 5) do ano de 1994, qual faz uma referência ao livro lançado em 1988, com o mesmo título, pelo historiador Stuart Schwartz (1940). O exemplar propõe uma análise do desenvolvimento da sociedade baiana alado à economia açucareira, ou seja, busca entender a relação entre os ritmos impostos pela metrópole e a natureza do Estado colonial com o cotidiano dos grupos sociais que foram desenvolvidos pelo engenho de açúcar¹⁹. Vale ressaltar que esse livro não foi base para apenas essa obra em questão, o artista articulou a sua pesquisa e seus trabalhos posteriores utilizando a mesma fonte, inclusive em uma série de gravuras que possuem marcas de ferro lançadas pela Portas Vilaseca Galeria no Rio de Janeiro, através do programa “ARTE+CARE”²⁰ pensado durante a pandemia..

¹⁹ Grupo Companhia das Letras. Segredos Internos: Stuart B. Schwartz. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=10111>>. Acesso em: 22 de dezembro de 2021.

²⁰ “ARTE+CARE”. Disponível em: <<http://www.portasvilaseca.com.br/br/portas-vilaseca-galeria-lanca-o-programa-artecare/>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2022.

Figura 5 –*Segredos Internos*. Instalação, 1994



Foto: Márcio Lima.

Fonte: <https://wsimag.com/pt/arte/11253-do-valongo-a-favela-imaginario-e-periferia>

“Segredos Internos” busca representar de modo alegórico o momento em que a família real portuguesa vem para o Brasil com o objetivo de escapar das tropas napoleônicas com ajuda da frota inglesa, além de abrir os portos do país para as nações amigas. Para Heráclito é este momento que simboliza o que viria a constituir os brasileiros começa a se formar, sendo também um marco que definiria o fim da escravatura formal. O fato da instalação ter sido feita com madeira serve como base para a conexão com a estrutura de uma casa de purgar, ambiente presente nos antigos engenhos destinado ao processo de refino, branqueamento do açúcar e a fabricação do pão de açúcar (o qual serviu como referência para nomear um dos morros pertencente ao ponto turístico no bairro da Urca, no Rio de Janeiro).

Ainda na estrutura da obra, existiam três gavetas que representavam a ordem das lógicas sociais da época: a gaveta mais alta foi destinada ao açúcar branco que era utilizado pelos clientes portugueses na Europa; a gaveta seguinte era preenchida pelo açúcar mascavo que era consumido pelos senhores de engenho; e a última gaveta, a mais baixa, era o açúcar barreado (a parte do pão de açúcar que acabava se misturando com o barro) e era dado aos escravizados.

No entanto, a obra acaba por tocar em algum momento na questão da diáspora, que se compreende como a dispersão de um povo ou de uma classe pelo mundo em um determinado período através de perseguição política, religiosa ou étnica. A Pequena África e o entorno ao cais do porto da cidade carioca serviu de palco muitas vezes para o recebimento dessa situação, principalmente para a diáspora africana. Nos dias atuais, a mesma área enfrenta os efeitos relativos de um processo de gentrificação em decorrência dos grandes eventos (Jogos

Pan-americanos (2007), a Copa do Mundo de Futebol (2014) e os Jogos Olímpicos (2016)) que a cidade recebeu, ou seja, temos em um período, relativamente curto para a construção da história e da sociedade desta área, dois momentos cruciais que acarretam em marcas que são imensuráveis. Ninguém é capaz de afirmar as consequências de ambos em longo prazo. Na visão de Rafael Cardoso (2021), ele não podia, enquanto morador da Zona Portuária, deixar de ver o abandono o qual vivia a região e preferiu considerar o Porto Maravilha como uma esperança, apesar de toda a crítica que se desenvolveu:

Preferimos (eu preferi) apostar no incerto do que simplesmente nos recolher à certeza de que nosso bairro estava destinado a ser jogado fora, para sempre. O Rio de Janeiro sendo o que é, perdemos a aposta, do modo mais cruel possível, porque perdemos duplamente. A gentrificação desfez muita coisa, e não construiu quase nada em troca. O Morro da Conceição, por exemplo, está pior hoje do que antes de todo esse processo. Perdemos a relativa segurança que vinha de ser uma comunidade fechada, e sequer ganhamos uma valorização do patrimônio construído, que continua negligenciado. (CARDOSO, Rafael. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 10 ago. 2021.).

Porém, depois de implementado o projeto e, conseqüentemente, o MAR, cabia agora ao museu tentar estreitar essa relação entre instituição e a sociedade em seu entorno, de modo com que fosse benéfica para ambos. Utilizando as palavras do próprio Cardoso (2021) “a arte e a cultura costumam desempenhar papel estratégico nisso como ponta de lança” (CARDOSO, Rafael. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 10 ago. 2021.) e complementando com a visão do curador chefe Marcelo Campos (2020), a exposição conseguiu consolidar a relação do MAR junto à região por se comprometer a contar a sua história e também por criar espaços de escuta através dos seus programas, como, por exemplo, Os Vizinhos do MAR. O que acabou se tornando uma relação que foi conquistada aos poucos.

A mostra *Rio Setecentista, quando o Rio virou capital*, a qual foi uma das exposições comemorativas dos 450 anos da cidade do Rio de Janeiro²¹ e possuiu como curadores Myriam Andrade Ribeiro, Anna Monteiro de Carvalho, Margareth e Paulo Herkenhoff, buscou retratar o século XVIII, quando o Rio de Janeiro tornou-se capital do Vice-Reino do Brasil. A exposição demonstrou o encontro entre a cultura e o comércio, levando em consideração o poder público como um dos aspectos mais fortes da cidade²². Desse modo, a mostra questiona o cenário vivido por seus habitantes dentro desse arco temporal, com relação ao dinheiro, a religião, a cultura e a exclusão social: “Deixamos de ter vice-reis ou eles apenas mudaram de

²¹ A exposição integrou o calendário comemorativo da cidade ao lado de outras exposições em diferentes instituições. Neste momento foi pensado o Passaporte dos Museus Cariocas, o qual pretendia estimular a visitação. DAVID, Flávia. Prefeitura apresenta Calendário Comemorativo dos 450 anos do Rio. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=5106441>>. Acesso em: 23 de novembro de 2021.

²² Esse quadro só se altera em 1950 com a transferência para o interior do país, tendo como responsável o presidente Juscelino Kubitschek (1902 – 1976).

nome? Mais de um século após a abolição, estamos livres das sombras da escravidão?” (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2020). Para Campos (2020) o imaginário desse momento da história reverbera hoje no que ele denomina como “sentimento de corte” (CAMPOS, MARCELO. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 25 jun. 2020.), o qual se constitui através das burocracias para se conseguir algo na cidade, como uma monarquia perdida: “O Rio é uma corte que para você conseguir participar tem que conhecer fulano, beijar a mão de ciclano...” (CAMPOS, MARCELO. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 25 jun. 2020). Dentro desse contexto, existe a valorização de marcos urbanos vinculados à Colônia, ao Brasil Império e até mesmo à República, como são os casos do Jardim Botânico e o Museu Nacional, e falando em questão de estado a cidade de Petrópolis.

Contudo, para o habitante olhar isso e conseguir identificar o imaginário sobre a história se torna difícil na medida em que a sua vivência diária é de outra cidade, uma cidade contemporânea com o ônibus lotado, as edificações cada vez mais altas, do carnaval na Sapucaí. Campos (2020) afirma que a cidade não é um lugar, somente, da corte, ela também é a cidade do convívio diário com seu habitante através de outras nuances. A cidade é marcada pela presença dos indivíduos que a compõem.

A obra, *Dama de muito prestígio levada em cadeirinha de luxo* (figura 6), do artista Carlos Julião (1740-1811) pode vir a servir para ilustrar como a população era dividida entre a elite e os escravizados. Diferentemente de artista Jean-Baptiste Debret (1768-1848), conhecido pelas suas inúmeras obras acerca do cotidiano sociedade brasileira sobre um olhar europeu no século XIX, Carlos Julião, não deixou nada anotações que auxiliassem na análise de suas obras, porém é possível compreender os costumes da sociedade da época. A obra que fez parte da exposição retrata que por muitos anos a elite se fez valer do poder da escolha em observar ao redor ou não. Na imagem a senhora com diversas joias abre a cortina da cadeirinha com as duas mãos, enquanto é carregada no ombro por dois escravos de pés descalços em oposição ao senhor branco que vai à frente calçando sapatos pretos de fivelas douradas e meias brancas. Transpondo esse contexto para os dias atuais, poderíamos equivaler a situação com a atual elite da sociedade que se fecham em seus carros com seus motoristas e não se importam com o outro lado da sociedade que convive nessa outra cidade contemporânea destaca acima.

Figura 6 – *Dama de muito prestígio levada em cadeirinha de luxo*. Aquarela, séc. XVIII. 45,5 x 35 cm



Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Foto: MAR.

A exposição *O Rio do Samba: resistência e reinvenção*, que teve como curadores Evandro Salles, Marcelo Campos, Clarissa Diniz e Nei Lopes, contou em sua abertura com a apresentação do músico Martinho da Vila com o intuito de reafirmar o principal objetivo da mostra: incentivar o público a percorrer a história social do samba, partindo da diáspora africana²³ até hoje em dia. Através do sistema de obras comissionadas, a mostra possuiu cinco produções artísticas desenvolvidas especialmente para ela. Para Marcelo Campos (2020) essa espécie de obras no MAR ganha o lugar de acompanhar uma narrativa. Uma obra produzida por encomenda é, extremamente, difícil por ter que transmitir ao artista o que é desejado exatamente, o que pode acabar interferindo de modo agressivo no processo de criação. Tendo isso em vista, o MAR vê o comissionamento como uma possibilidade de um diálogo maior entre o artista e os textos da exposição, por exemplo, com o intuito de maior compreensão da pesquisa curatorial e de influenciar menor na produção artística.

A primeira obra a ser contemplada por ter sido posta nos pilotis do museu, *História do negro é uma felicidade guerreira* (figura 7), do artista Jaime Lauriano (1985), fazia uma alusão a música Zumbi do cantor e compositor Gilberto Gil (1942), mais precisamente a frase “A felicidade do negro é uma felicidade guerreira!”. A obra era uma intervenção nas pedras portuguesas com os nomes das principais regiões do continente africano que forneceram escravos, sendo elas: Gorée (Senegal), Cacheu (Guiné), Elmina (Gana), Eko (Lagos/Nigéria), Ajudá (Benin), Benguela (Angola), Loango (Congo), Cidade do Cabo (África do Sul), Luanda

²³ “Fluxo de pessoas e culturas através do Oceano Atlântico e o encontro e as trocas entre diversas sociedades e culturas nos novos contextos que os sujeitos escravizados encontram fora da África.”. (SALLES, 2018, p. 23.).

(Angola), Ilha de Moçambique e Inhambane (Moçambique). Contudo, a maior dificuldade enfrentava pelo artista era denominar corretamente as regiões, visto que era comum os escravizados carregarem os nomes dos portos que embarcaram ou das localidades que provinham. A utilização da pedra portuguesa para o artista representava um dos maiores símbolos da invasão e da colonização portuguesa, pois era, através do trabalho escravo, que o calçamento desse material se assentava a chegada dos colonizadores ao Novo Mundo. Para Evandro Salles (2021), a obra partiu do entendimento do próprio artista em trazer de volta a memória da trajetória sofrida pelos negros escravizados da África. Esse trabalho foi doado para o museu e permanece instalado até hoje.

Figura 7 – *História do negro é uma felicidade guerreira*. Instalação, 2018. Pedras portuguesas e cimento. Coleção MAR



Foto: Acervo pessoal

A segunda obra era uma instalação com base sonora, do percussionista Djalma Corrêa (1942). No mirante da Escola do Olhar já era possível ouvir o som da batida do coração e, ao percorrer a passarela suspensa que interliga as duas edificações (Escola do Olhar e Palacete Dom João VI), o visitante era surpreendido com o som de instrumentos musicais, como, por exemplo, a cuíca, o pandeiro, o reco-reco e tantos outros. Todos esses elementos acabam por compor o ritmo, base fundamental para a música como coloca o artista:

O ritmo – elemento primeiro e fundamental na música – é vivenciado por todos os seres humanos ainda no ventre da mãe. O coração materno, o tambor primordial, comanda, ao longo de nove meses, também uma gestação sonora. Antes mesmo de virmos ao mundo, pulsamos no compasso binário do principal órgão da vida; o ritmo do samba nos acompanha até o fim. Da palma das mãos de tia Ciata às síncopes da bossa-nova, o coração, com seu pulso binário, marca todos os tempos do samba. (SALLES, Evandro (org.). *O Rio do Samba: resistência e reinvenção*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2018. p. 13).

Essa analogia entre o coração materno e o ritmo ainda é destacada pelo catálogo da exposição, o qual coloca o ventre materno como o primeiro coração. Por outro lado, a exposição possuía uma videoinstalação do cineasta mineiro João Vargas Penna (1955), *O dono do corpo, parte 2* (figura 8), a qual buscava tratar questões relacionadas à dança do corpo tanto no individual

como no coletivo. A ideia para a obra, segundo Evandro Salles (2021), surgiu após o mesmo (o curador) assistir uma espetáculo do coreógrafo francês Jérôme Bel (1964) e ficar impressionado pelo a diversificada dos dançarino. Evandro Salles queria estabelecer uma relação entre o samba e o corpo: “Eu queria trazer essa ideia que o samba é absolutamente democrático com o corpo de cada um, que não importa a sua configuração física, mas que você pode, que cada um de nós pode, totalmente se entregar a esse universo de beleza, de construção estética com o próprio corpo.” (SALLES, Evandro. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 2 set. 2021.).

Figura 8 – *O dono do corpo, parte 2*. Videoinstalação, 2018.



Foto: acervo pessoal

Para desenvolver a videoinstalação o Evandro Salles convidou o artista João Vargas Penna, mas as percepções do curador acabaram influenciando, de modo agressivo, na execução da obra e isso é exemplificado a partir da seguinte fala: “Eu queria que isso fosse passado para as pessoas e imaginei então esse trabalho e convidei o João Vargas para realizar. Na realidade, é uma construção minha, uma construção curatorial minha influenciada pelo meu impacto que tive com a visão desse espetáculo do Jérôme Bel (...)” (SALLES, Evandro. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 2 set. 2021.). A obra ficou localizada logo após o corredor, ao contrário da instalação sonora do percussionista Djalma Corrêa, esta não possuía nenhum som, apenas pessoas dançando, do seu modo, o samba de forma que realçasse a singularidade de cada corpo. Essas pessoas compreendiam desde sambistas profissionais, funcionários do museu e entre outros.

A quarta pertence ao artista Gustavo Speridião (1978) e era nomeada *Alvorada* (figura 9), referência a música *Alvorada* do cantor Cartola (1908-1980), buscou trabalhar o universo da música que estão no nosso imaginário e presentes nos redutos cariocas. Speridião montou um esquema que relacionava a região geográfica do Rio de Janeiro com músicas clássicas do samba.

Figura 9 –*Alvorada*. Carvão, nanquim e verniz sobre lona, 2018. Coleção do artista



Foto: MAR

E a quinta obra era uma instalação denominada *Carnaval – o grito do que?* (figura 10), dos artistas Ernesto Neto (1964) e Leandro Vieira (1983). A obra dava-se em três momentos: 1) uma estrutura, em formato de uma cabeça com a expressão característica de um grito, suspensa por uma rede em crochê negro – fazendo aqui uma referência às mortes da vereadora Marielle Franco e do motorista Anderson Gomes em 2018; 2) a distribuição de oito surdos ao seu redor, onde o público podia interagir com a obra; 3) no topo da parede a seguinte frase “Vidas negras importam” seguida de diversos retratos de pessoas. Essa obra é atravessada pelo samba como um meio de expressão de uma denúncia que precisa ser ouvida, fazendo com que o ritmo ganhasse agora uma nova companhia: a dor.

Figura 10 – *Carnaval – o grito do quê?*. Instalação, 2018.

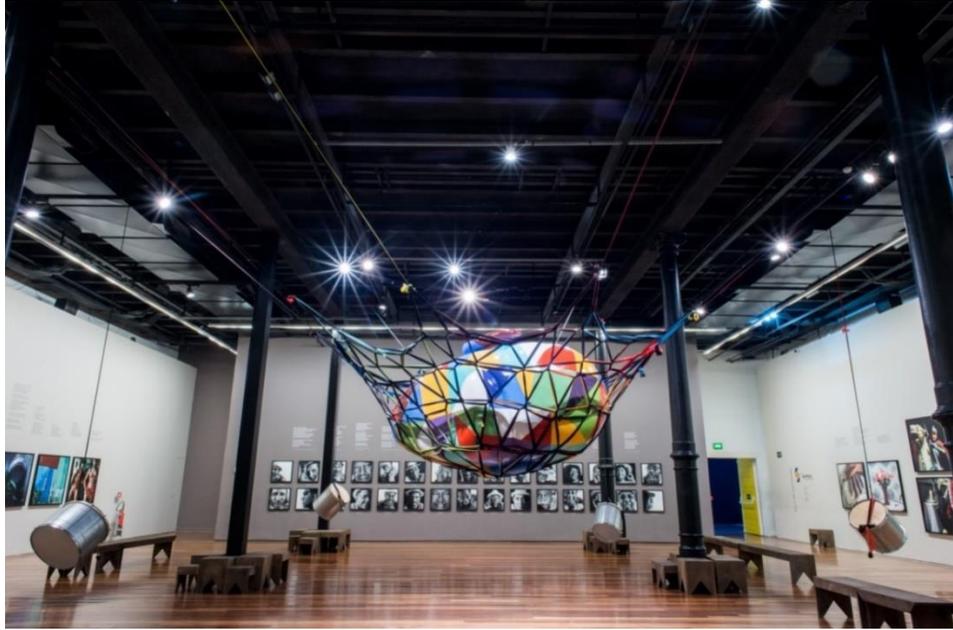


Foto: Daniela Paoliello.

Evandro Salles (2021) acrescenta que a questão do corpo foi o ponto estrutural para toda a exposição *Rio do Samba: resistência e reinvenção*, uma vez que o mesmo se apoia no texto do jornalista Muniz Sodré (1942) o qual diz: “Quem dança se envolve na fabulosa cadeia das forças vitais que gravitam em torno de cada ser ou elemento e movimentam os ritmos do universo.” (SALLES, Evandro (org.). *O Rio do Samba: resistência e reinvenção*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2018. p. 17.), fazendo do samba o dono do corpo. Na concepção africana a música possui um lugar muito sagrado, onde cada momento da vida possui uma batida e uma dança específica e o Muniz Sodré traz essa realidade para o samba e o ato de sambar:

Cada samba tem sua dança específica, e cada dança vem de um corpo particular que se articula dentro dos princípios cosmológicos das trocas incessantes, da comunicação e da individualidade. O corpo que dança é ativado pelo síncope, a batida que falta, o pulsar do universo. Este é o momento do samba, o dono do corpo. (SALLES, Evandro (org.). *O Rio do Samba: resistência e reinvenção*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2018. p. 17.)

Então, na visão do curador Evandro Salles, o samba em relação a dança com a cultura negra é marcado pelo cosmo, como uma força da natureza, onde cada corpo tem sua própria energia. Resultado desse pensamento refletiu na organização da exposição em ordem cronológica, desde origem do samba carioca, passando pelos desfiles no Sambódromo da Marquês de Sapucaí, os blocos tradicionais de carnaval, e chegando até a nova geração de sambistas, o que foi setorizado em três momentos, sendo eles: “Da herança africana ao Rio negro”, que buscou expor a trajetória das nações africanas ao Brasil e, conseqüentemente, a

carga cultural que foi trazida e desenvolvida; “Da Praça XI às zonas de contato” abordou questões que envolviam, por exemplo, o aumento populacional ocasionado pela Lei Áurea assinada pelo Princesa Isabel (1846-1921) em 1888 e a modernização da cidade com o prefeito Pereira Passos (1836-1902); e “O Samba Carioca, um patrimônio” demonstrou o processo de recuperação da origem do samba e a transformação do mesmo em um grande show, tendo como palco as escolas que utilizavam de seus artifícios para transmitirem a voz da comunidade por uma representação social.

A última exposição selecionada para o desenvolvimento dessa pesquisa foi *O Rio dos Navegantes* com curadoria de Fernanda Terra, Marcelo Campos e Pollyana Quintela, coordenação curatorial de Evandro Salles e consultoria histórica de Francisco Carlos Teixeira. A mostra buscou retratar a história da cidade carioca enquanto uma cidade portuária, por meio de diferentes olhares: povos, imigrantes e navegantes que por aqui passaram desde o século XVI e fundaram o que o Rio é hoje, como coloca Evandro Salles (2021):

Ele (o MAR) já tratou das várias populações: a população negra, a população indígena, as migrações todas, do mundo árabe, dos judeus. Eu fiz uma exposição chamada “O Rio dos Navegantes” que, exatamente, tratava dessa história toda dessas populações que vieram de várias culturas, de vários países, de várias partes do mundo por diferentes motivos - tanto trazidos à força, escravizados, como foram os negros africanos e como os emigrados fugindo da guerra, da violência de vários lugares e há, também, das populações que viviam aqui. (SALLES, Evandro. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 2 set. 2021.).

No entanto, a concepção da exposição foi um tanto quanto difícil por abordar fatos históricos muito conturbados, sangrentos, onde a curadoria optou por levar em um cunho de denúncia. Contudo, foi uma exposição que retomou diferentes momentos do MAR com suas exposições, ao retornar, por exemplo, à escravidão abordada na mostra *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia*. Na visão de Campos (2020), podemos comparar esse movimento de “vai e vem” nos assuntos tratados pelas exposições como uma linha: uma hora o museu amplia um tema, em outra hora procura por aprofundar um diferente. No entanto, os assuntos abordados pelas mostras estão sempre relacionados com a própria instituição.

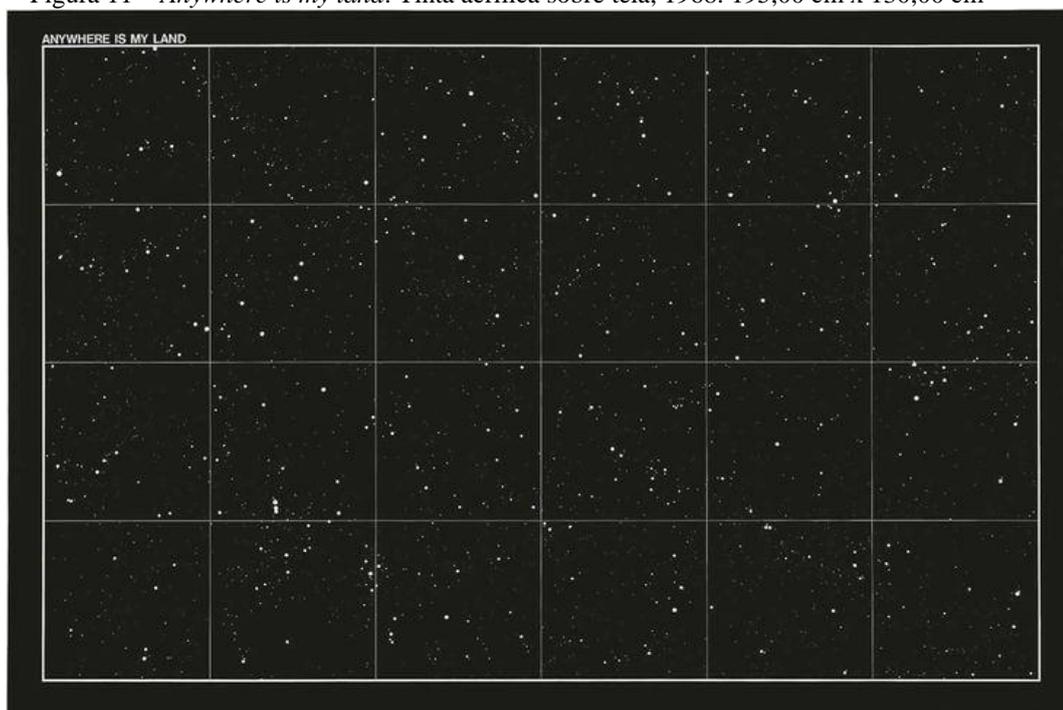
A mostra nasceu a partir de um estudo entorno da história do porto do Rio de Janeiro, tendo como base a importância do mesmo perante aos outros os demais portos dos mares do sul, como salienta Evandro Salles (2021):

(...) eu estava estudando há um tempo essa história do porto do Rio de Janeiro na história da navegação universal, como era vista a cidade do Rio de Janeiro no século XVII pelos navegantes porque era um porto obrigatório para os mares do sul: se um navio ia para a Austrália, ele tinha que parar aqui para abastecer. (SALLES, Evandro. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 2 set. 2021.).

O convite para se debruçar sobre as reflexões a cerca desde lugar tão carregado de significâncias não começa pelo mar, o que é bastante curioso, pois em uma questão de

raciocínio rápido somos levados, quase que instantaneamente, para as águas, as grandes embarcações e as mercadorias que circulavam por ali. A exposição começava com uma obra do artista Antônio Dias (1944-2018), *Anywhere is my land* (figura 11), para abordar a questão da descoberta de um céu diferente do hemisfério norte, pois existia toda uma ciência desenvolvida para que as navegações fossem guiadas pelas estrelas. Contudo, quando essas embarcações chegaram ao hemisfério sul e se depararam com um céu distinto, elas se viram perdidas diante do desconhecido. Como se coloca no catálogo da exposição: “Verdadeiramente, a grande descoberta dos europeus na era das navegações não foi de terras e continentes, mas de um novo céu, aquele pontuado pelo Cruzeiro do Sul, aquele que cobre e revela outro, um novo mundo, a partir de então invadido e subjugado.” (CAMPOS, 2019, p. 6). Evandro Salles (2021) afirma que esse conteúdo foi o que se levou em consideração no momento de se pensar na perspectiva da organização curatorial.

Figura 11 – *Anywhere is my land*. Tinta acrílica sobre tela, 1968. 195,00 cm x 130,00 cm



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

A obra de Antônio Dias que marcou uma singularidade em sua carreira por ser o oposto à sua produção político-pop, abre uma série de trabalhos gráficos mais minimalistas em assuntos que permeiam a coloração (agora mais preto e branco), sem figuras e com a presença da escrita. O título da tela faz uma referência ao não lugar do imigrante exilado e perseguido, o que acabaria nos levando para um outro momento da exposição ao se referir ao indígenas que aqui habitavam, o qual retornarei mais adiante. Ainda com a exposição em

curso, essa obra foi substituída em janeiro por outra do mesmo artista, *Constelação – The Tripper*. Na mesma sala dessa obra, era possível observar o contraponto com o céu do hemisfério sul com uma série do artista Pedro David (1977). A série era composta por três fotografias, sendo elas: *Coroa Austral* (figura 12), *Cruzeiro do Sul* (figura 13) e *Triângulo Austral* (figura 14), as quais receberam agulhas e linhas para fornecerem uma sensação de tridimensionalidade de um desenho figurativo presente em cada constelação. Constelações essas que acabam indicando uma ambiguidade: foram nomeadas pelo povos nativos, mas serviram de coordenadas para que as navegações aqui chegassem. A série de Pedro David faz parte das obras comissionadas para exposição ao lado de mais quatro artistas, são eles: Aline Motta (1974) com a obra *(Outros) Fundamentos #1*, Carlos Adriano (1966) com a obra *MarMúrio*, Katia Maciel (1963) com a instalação *Quebra-mar* e Regina de Paula (1957) com o filme *Teko Haw-Brasil*. Vale destacar que a informação dessas obras sobre o sistema de comissionamento foi posto pela primeira vez de forma aberta no catálogo da exposição.

Figura 12 - *Coroa Austral*. Fotografia digital, 2019. 150 x 225 cm. Coleção do artista

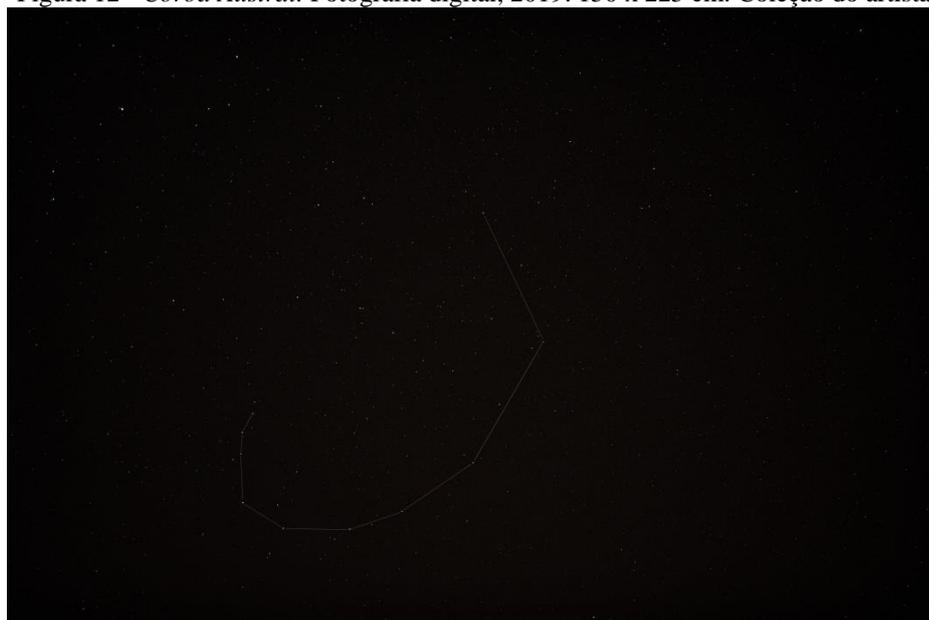


Foto: MAR

Figura 13 - *Cruzeiro do Sul*. Fotografia digital, 2019. 150 x 225 cm. Coleção do artista



Foto: MAR.

Figura 14 - *Triângulo Austral*. Fotografia digital, 2019. 150 x 225 cm. Coleção do artista



Foto: MAR.

Outro ponto que serviu como base para a organização curatorial da exposição foi compreender que a narrativa contada por um longo período da história estava equivocada: os portugueses não “descobriram” o Brasil, eles invadiram e obtiveram êxito. Tendo essa fato

definido aliado com que foi dito anteriormente (a exposição assumiu um viés de denúncia), o primeiro módulo da exposição, “Visões da Natureza”, girava entorno, justamente, dessa questão e buscava retratar a natureza da América entre um mundo natural e um mundo inventado, ou melhor dizendo, o mundo imaginário entorno do desconhecido para o Velho Mundo. Com isso, as obras possuíam um cunho mais científico, por buscar entender os elementos “exóticos” aqui presentes e retratavam uma tentativa de tomar posse do Novo Mundo. Muitas dessas tentativas acabam fomentando o imaginário, como é o caso desse painel de azulejo holandês (figura 15), de autor desconhecido, com uma temática marinha e peixes: o maravilhamento pelo oculto também retratava um misto de terror.

Figura 15 – *Painel de azulejo holandês*. Cerâmica, [1640-1670]. 53 x 52,5 x 3 cm. Coleção MAR



Foto: MAR.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao tentar compreender o Museu de Arte do Rio através da sua vocação principal em reproduzir uma leitura da história da cidade do Rio de Janeiro de modo transversal ao seu público, abre diferentes vertentes para questionamentos acerca do seu papel na questão da concepção da urbe. Em um primeiro momento foi necessário estabelecer que a cidade carioca é plural, principalmente no que tange a cultura, o que acabou influenciando no desenvolvimento de possíveis imaginários ao longo da sua história. Em um segundo momento foi importante assimilar o museu como um órgão de atuação no campo de formação crítica das consciências, no senso crítico individual, fato que se agrava quando o museu possui em sua estrutura uma escola, como a relação entre o MAR e a Escola do Olhar. Tendo ambos os momentos como base, maior questionamento dessa dissertação girou entorno da seguinte pergunta: como o MAR contribui para idealização da cidade carioca?

A idealização de uma cidade urbana começou a ser pensada ainda no Renascimento, quando se desejava que o meio urbano atendesse três pontos propagados pela sociedade, seriam eles a simetria, a harmonia e a organização. O que acabou acarretando em diferentes obras de artes, tanto no campo literário quando nas artes visuais, em imaginários múltiplos sobre o que era primordial para uma cidade tida como perfeita em todos os seus aspectos. Esse ponto da pesquisa foi essencial para a compreensão do panorama do que ocorria na Europa entorno dos aspectos presentes nas concepções de uma cidade que vieram a influenciar o modo como a urbe carioca viria a ser organizada posteriormente. Esse assunto auxiliou na tentativa de encontrar pontos presentes nas exposições do MAR, objetos de estudo, que fossem relevantes para a construção do Rio de Janeiro.

Por outro lado, a concepção de uma cidade ideal está em constante movimento: o que é considerado de suma importância hoje, amanhã pode já não fazer sentido, o que acaba servindo como base para as milhares de justificativas de reformas urbanísticas afim de fazer da urbe uma cidade contemporânea. Essas reformas geram as camadas históricas quando a paisagem urbana é compostas por diferentes edificações que datam períodos diferentes da história da cidade e são associadas à imagem de uma palimpsesto que quando raspados deixam com que os sulcos vinhessem a compor a escrita, porém, no caso dessa pesquisa, a palavra ‘escrita’ é substituída pela ‘imagem’. Tendo isso definido, toda cidade será um palimpsesto, no qual irá pairar o ideal de cidade que deriva dos imaginários provenientes dos processos de memórias coletivas e/ou individuais, coexistindo duas uber: a real e a imaginada.

Os processos da memória se deram a partir de teóricos como Le Goff, Maria Aparecida Nogueira e Michael Pollak.

Os imaginários acerca da cidade do Rio de Janeiro abrangem os mais variados assuntos e o MAR, enquanto um museu que possui como uma das suas principais vocações realizar a leitura transversal da cidade, se torna o intermediário na relação entre o habitante – cidade imaginária. Para compreender o modo como o museu age diante da sua vocação, foi necessário localizá-lo no cenário cultural da cidade; diante das políticas entorno do Projeto Porto Maravilha e suas implicações; e as mudanças ocorridas nas instituições que pretendem abrigar obras de arte modernas e contemporâneas como coloca o crítico de arte Hal Foster.

Os imaginários, antes de aparecerem incorporados nas exposições, estão presentes no acervo, pois o mesmo derivou de um largo conhecimento do primeiro diretor cultural do museu, o Paulo Herkenhoff, e seu interesse por praticamente tudo que envolve a cidade carioca. Esse entusiasmo deriva do termo “cultura visual” tratado pelos dois principais teóricos da área, Nicholas Mirzoeff e William John Thomas Mitchell. O acervo é organizado através dos Núcleos Significativos, os quais desenham questões importantes para o museu e norteiam as escolhas para as incorporações das obras na coleção. Para que os imaginários se manifestem nas exposições é necessário a presença do curador, além de toda uma equipe. O que é e o que faz um curador compõem uma discussão bastante atual no campo artístico, ainda é uma profissão que está ganhando espaço e reconhecimento social, mas que ainda enfrenta diversas dificuldades.

As exposições são os objetos de estudo dessa dissertação por conseguirem reunir pontos importantes discutidos até aqui: a idealização de uma cidade através da memória coletiva e/ou individual, a articulação do acervo entorno da vocação de uma leitura transversal da história da cidade, a narrativa escolhida pelo curador e o público. As mostras selecionadas foram as seguintes: *Rio de Imagens: uma paisagem em construção* (01/03/2013 – 04/08/2013); *ImaginárioRio* (06/08/2013 – 13/04/2014); *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia* (27/05/2014 – 10/05/2015); *Rio Setecentista, quando o Rio virou capital* (07/07/2015 – 08/05/2016); *O Rio do Samba: resistência e reinvenção* (04/2018 – 04/2019); *O Rio dos Navegantes* (25/05/2019 – 03/2020). A escolha se deu por meio de dois critérios, sendo eles: possuírem como narrativa principal a cidade do Rio de Janeiro e ocuparem o terceiro andar do museu, por ser um espaço dedicado à temática. Ao total de sete mostras, o MAR consegue demonstrar como é vasto o imaginário da cidade carioca por refletir diferentes questões: políticas, culturais, sociais e outras. Apesar das abordagens seguirem por caminhos diferentes, devido as vertentes adotadas pelos curadores (às vezes mais poéticas,

outras mais teóricas ou a composição de ambas), é possível traçar uma continuidade desde inauguração do museu até os dias atuais em se voltar para a cultura nacional, a cultura popular e as brasilidades em razão do compromisso do museu com sua vocação.

Retornando ao questionamento central da dissertação, após buscar compreender e refletir sobre os processos de concepção de uma cidade a partir dos imaginários provenientes da memória coletiva e/ou individual e o modo como o MAR se organiza diante dos seus objetivos, seu acervo e suas mostras, concluo que resposta se apresenta antes de qualquer exposição, ela é embrionária do projeto quando se foi pensando em um museu do Rio de Janeiro: sua vocação em promover uma leitura transversal da história da cidade, a qual aborda o tecido social, conflitos, vida simbólica, desafios, contradições e a expectativas sociais. Com isso, as exposições são entendidas como veículos para que essa vocação chegue até o público de modo conciso e que ofereça a possibilidade de formação do pensamento crítico sobre o que está presente no dia a dia do habitante, da vivência diária da cidade do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

- ALTOÉ, Larissa. Centro do Rio de Janeiro, um mar de histórias. *MultiRio*, Rio de Janeiro, 26 jun. 2015. Disponível em: <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/3065-centro-do-rio-de-janeiro-um-mar-de-historias>. Acesso em: 20 out. 2021.
- ARGAN, Giulio Carlo. Cidade Ideal e Cidade Real. In: ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 73-84.
- “ARTE+CARE”. Disponível em: <http://www.portasvilaseca.com.br/br/portas-vilaseca-galeria-lanca-o-programa-artecare/>. Acesso em: 02 jan. 2022.
- BAUDELAIRE, Charles. A modernidade. In: COELHO, Teixeira (org.). *Sobre a modernidade o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. cap. 4, p. 24 – 29.
- BERBARA, Maria (org.). Introdução. In: BERBARA, Maria (org.). *Renascimento italiano: ensaio e traduções*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2010. p. 11-39.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Cidades utópicas do Renascimento. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 56, n. 2, p.46-48, abr. 2004. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252004000200021. Acesso em: 20 mar. 2020.
- BRASIL. Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, 28 ago. 1979. p. 12265.
- BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, 23 dez. 1991. p. 30261.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de Curadoria – os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. Julião, L.; Bittencourt, J.N.; (org.). Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2008. (Caderno de Diretrizes Museológicas, 2).
- CAMARGO, Paula de Oliveira. *As cidades, a cidade: política, arquitetura e cultura na cidade do Rio de Janeiro*. 2011. 149f. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2011.
- CAMPOS, Marcelo (org.). *O Rio dos Navegantes*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.
- CAMPOS, Marcelo. Conversas sobre curadoria com Marcelo Campos. *Plataforma de curadoria*, Espírito Santo. Entrevista concedida ao Processos de Criação em Curadoria (PROEX-UFES) e Curadoria e Arte Contemporânea (CNPq/UFES). Disponível em: <https://www.plataformadecuradoria.com/post/entrevistamarcelocampos>.
- CAMPOS, Marcelo. *Entrevista concedida a Laura Ludwig*. Rio de Janeiro, 25 jun. 2020.

CANDIDA, Simone. Um tesouro no fundo do MAR. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 out. 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/um-tesouro-no-fundo-do-mar-9462201>. Acesso em: 20 out. 2021.

CARDOSO, Rafael. *Entrevista concedida a Laura Ludwig*. Rio de Janeiro, 10 ago. 2021.

CARVALHO, Bruno. *Cidade Porosa*. Editora Schwarcz: Rio de Janeiro, 2019.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Vozes: Petrópolis, 2001.

CREACIÓN de la nueva definición del museo: ¡más de 250 propuestas a descubrir!. ICOM Espanha, 2019. Disponível em: <https://icom.museum/es/news/la-definicion-del-museo-la-columna-vertebral-del-icom/>. Acesso em: 14 jul. 2020.

DAVID, Flávia. *Prefeitura apresenta Calendário Comemorativo dos 450 anos do Rio*. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=5106441>. Acesso em: 23 nov. 2021.

ESCOLA do Olhar. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=abecedario&oq=abecedario&aqs=chrome.0.69i59j0i131i433i512j0i512l8.2761j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em: 25 nov.2021.

FOSTER, HAL. Museus sem fim: Não param de surgir instituições de arte mundo afora. Mas para quê?. *Revista Piauí*, São Paulo, n. 105, 2015. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/museus-sem-fim/>. Acesso em: 04 ago. 2020.

FOSTER, HAL. Prefácio. In: FOSTER, HAL. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 6–15.

FREITAS, Guilherme. Georges Didi-Huberman fala sobre Warburg e exposição no MAR. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 maio 2013. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/georges-didi-huberman-fala-sobre-warburg-exposicao-no-mar-497650.html>. Acesso em: 13 nov.2021.

G1 Rio e GloboNews. Praça Mauá, no Rio, recebe Festival Mulheres do Mundo. *GLOBO*, Rio de Janeiro, 16 nov.2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/o-que-fazer-no-rio-de-janeiro/noticia/2018/11/16/praca-maua-no-rio-recebe-festival-mulheres-do-mundo.ghml>. Acesso em 17 dez. 2021.

GRUPO COMPANHIA DAS LETRAS. *Segredos Internos*: Stuart B. Schwartz. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=10111>. Acesso em: 22 dez. 2021.

GUIMARÃES, Luiz Carlos Silva. “*Isso vai transformar o Rio*”: reflexões sobre o processo de criação do Museu de Arte do Rio – MAR. Dissertação (Mestrado em Arte) – Instituto de Artes, Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p.194. 2019.

HAREY, David; ALFREDO, Anselmo; SCHOR, Tatiana; BOECHAT, Cássio Arruda. A Liberdade da Cidade. *Espaço e Tempo*, São Paulo, v. 13. p. 09-18. 2009.

HERKENHOFF, Paulo. Princípios e Critérios para a Formação do Acervo do MAR, um Museu para o Rio. In: HERKENHOFF, Paulo. Mar: Museu de Arte do Rio. São Paulo: Instituto Cultural J. Safra, 2018. p. 19 – 30.

HERKENHOFF, Paulo. *Rio de Imagens: uma paisagem em construção*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2013.

KLEIN, Cristian. Caleidoscópio de imagens traduz o Rio: “A Paisagem Carioca”, mostra que começa amanhã no MAM-RJ, traz 1.110 obras que retratam a cidade. FOLHA DE S.PAULO, São Paulo, 07 ago. 2000. Disponível em: <
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0708200010.htm>>. Acesso em: 20 dez. 2021.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo: Editora Unicamp, 1990. p. 366–420.

LEITE, Rogério Proença. Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 115–134, 2002. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092002000200008http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092002000200008. Acesso: 21 jul. 2020.

LEONZINI, Nessler. Apresentação. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010. p. 9-11.

MAKING of Yuri Firmeza: Turvações Estratigráficas. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=kCxNQBYUaKI>. Acesso em: 20 out. 2021.

MENESES, Patricia Dalcanale. *Espaços imaginários: a perspectiva como expressão Humanista na corte de Federico di Montefeltro*. 2005. 95 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

MUSEU DE ARTE DO RIO. Disponível em: <http://museudeartedorio.org.br/>. Acesso em: 20 maio 2020.

MUSEU DE ARTE DO RIO. *Rio Setecentista, quando o Rio virou capital*. Disponível em: <http://museudeartedorio.org.br/programacao/rio-setecentista-quando-o-rio-virou-capital/>. Acesso em: 08 ago. 2020.

MUSEU DE ARTE DO RIO. Diretoria Cultural. Coordenações de Conteúdo, de Museologia e de Educação. Pequeno Relato em Torno da História do Museu de Arte do Rio – MAR. In: MAR: Museu de Arte do Rio. São Paulo: Instituto Cultural J. Safra, 2018. p. 11- 17.

MUSEU DE ARTE DO RIO. *Vizinhos do MAR*. Disponível em:
<https://museudeartedorio.org.br/escola-do-olhar/vizinhos-do-mar/>. Acesso em: 21 jul. 2020.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. A cidade imaginada ou o imaginário da cidade. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 115 -123, mar./jun.

1998. Disponível em: <http://periodicos.fiocruz.br/pt-br/publicacao/8847>. Acesso em: 22 jun. 2020.

O MUSEU. Museu de Arte do Rio. Disponível em: <http://museudeartedorio.org.br/o-mar/o-museu/>. Acesso em: 21 jul. 2020.

O QUE é Plano Diretor?. Câmara Rio. Disponível em: <http://www.camara.rj.gov.br/planodiretor/oqueplano.htm#:~:text=O%20Plano%20Diretor%20%C3%A9%20uma,os%20problemas%20e%20as%20potencialidades>. Acesso em: 03 jun. 2021.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

RAMOS, Luciene Borges. *O centro cultural como equipamento disseminador de informação: um estudo sobre a ação do Galpão Cine Horto*. 2007. 243f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

RECHT, Roland. A escritura da história da arte diante dos modernos: observações a partir de Riegl, Wölfflin, Warburg e Panofsky. In: HUCHET, Stéphane (org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 2012. p. 33-60.

REINALDIM, Ivair. Tópicos sobre a curadoria. *Revista Poiésis*, Rio de Janeiro, n. 26, p. 15-28, dez. 2015.

RODRIGUES, Léo. Marinha define projeto arquitetônico do Museu Marítimo do Brasil. *Agência Brasil*, Rio de Janeiro, 09 out. 2021. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-08/marinha-define-projeto-arquitetonico-do-museu-maritimo-do-brasil-0>. Acesso em: 12 dez. 2021.

RUBIN, Nani. Museu de Arte do Rio tem novo diretor: Evandro Salles. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 out. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/museu-de-arte-do-rio-tem-novo-diretoevandro-salles-20221932>. Acesso em: 17 dez. 2021.

SALLES, Evandro (org.). *O Rio do Samba: resistência e reinvenção*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. População e sociedade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *A Abertura para o mundo: 1889-1930*. São Paulo: Objetiva, 2012.

SALLES, Evandro. Entrevista concedida a Laura Ludwig. Rio de Janeiro, 2 set. 2021.

SEIF, Marina. *Jean-Baptiste Debret e o vestir feminino na transição do Brasil*. 2019. 249f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

SÉRVIO, Pablo Petit Passos. O que estudam os estudos de cultura visual?. *Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais*, Rio Grande do Sul, n. 2, p. 196-215, maio/agosto de 2014.

SOARES, Manuel Pereira. A dificuldade em definir cidade: atualidade da discussão à luz de contributos recentes. *Cadernos Metrópole*, São Paulo, v. 2, n. 45, p. 647-668, ago. 2019. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2236-99962019000200647&lang=pt. Acesso em: 20 mar. 2020.

SÉRIE #AcervoMAR – Parte 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LeZhxB6ByWk>. Acesso em: 20 fev. 2020.

SOBRE a proposta da nova definição de Museu. ICOM Portugal, 2019. Disponível em: <https://icom-portugal.org/2019/09/10/sobre-a-proposta-da-nova-definicao-de-museu/>. Acesso em: 14 jul. 2020.

THE IDEAL City. The Walters Art Museum. Disponível em: <https://thewalters.org/>. Acesso em: 19 maio 2020.

VELASCO, Suzana. Mar à vista. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 maio 2010.

VEREZA, Renata. A invenção da cidade ibérica baixo-medieval. In: LIMA, Alexandre Carneiro Cerqueira (org.). *Imagem, gênero e espaço: representações da antiguidade*. Curitiba: Prismas, 2014. p. 99–110.

XAVIER, Priscilla Oliveira. Cidade Maravilhosa: o Rio de Janeiro representado pelas letras. *Revista Latino Americana de Estudos em Cultura*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 12, p. 57-70, 2017. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10446>. Acesso em: 15 dez. 2021.

APÊNDICE A – Entrevista Marcelo Campos

1. Entrevista.

A entrevista foi dividida em dois momentos: o primeiro abrange o museu e seu contexto, envolvendo suas problemáticas e seus anseios; o segundo momento procura entender a vivência individual do entrevistado – Marcelo Campos – para com a instituição.

Primeiro momento:

Laura: O cenário cultural carioca é bem amplo. O que diferencia o MAR dos demais museus?

Marcelo: Eu vou te falar um pouco pontuando a minha experiência na cidade dentro desse campo da arte. Eu comecei a estudar arte mais detidamente no início dos anos 1990, também tinha um Trabalho de Conclusão de Curso, assim como você, sobre arte, sobre o Caribé – um artista argentino que morou na Bahia. E na hora de escolher uma graduação eu fiz um pouco da EBA, não existia o curso de História da Arte, só as Belas Artes mesmo, eu fazia pintura lá. Fiz dois anos de pintura na EBA e paralelo a isso eu fiz Comunicação em uma faculdade particular, que é a FACHA. Com isso, aquele cenário do fim dos anos 1990, você percebia essas grandes instituições, mas elas tinham um caráter de museu no sentido mais tradicional, o Museu de Belas Artes, por exemplo. Eu fui frequentador do Centro Cultural do Banco do Brasil assim que ele inaugurou e não, necessariamente, para as artes visuais, porque era um centro cultural que, por exemplo, a gente podia marcar numa agenda de vídeos que ele tem lá, acho que permanece isso, e a gente podia ir assistir filmes dentro do centro cultural. Estou te dizendo isso porque centro cultural é um modelo importante para a gente pensar e para você no seu trabalho. Então, nos fins dos anos 1990 aparece essa figura: o centro cultural, que é diferente da figura do museu. O CCBB vai atuando na cena carioca como esse lugar que tem mais recursos. As instituições públicas sempre tiveram muita dificuldade nos recursos e os centros culturais vão ganhando essa visibilidade, e depois com a Lei Rouanet podem ter esse modelo de apoio a partir da isenção fiscal e produzir grandes mostras e isso profissionaliza o meio de arte no Rio de Janeiro. Em que sentido? Profissionaliza no sentido da produção, você passa a ver grandes produtoras de artes – escritórios que produzem as exposições e isso é importante para você porque as primeiras exposições do MAR foram produzidas fora do MAR, uma delas foi produzida pela Maria Clara Rodrigues que é uma das produtoras de maior experiência no Rio. O modelo do centro cultural, era já naquela época, esse modelo que

não era muito um modelo museu, porque você, como eu disse, podia chegar para assistir um filme, para ver uma peça de teatro. E por outro lado, você tinha o Museu de Belas Artes que era um museu, no sentido mais europeu da palavra museu, você ia ver grandes obras, grandes mostras com um vínculo muito forte com a academia, que sempre teve. Eu fui fazer mestrado e doutorado na EBA e fazíamos os encontros da pós-graduação no Museu de Belas Artes, então nós frequentávamos ali e produzíamos coisas. E eu te diria agora, conversando com você, a minha experiência era de público muitos pequenos: palestras com dez pessoas, vinte pessoas, não tinha essa expectativa que um centro cultural passou a ter, fazer filas na porta, de ter exposições entre as mais visitadas do mundo que é o caso do CCBB. Então, acho que o Rio tem essa cena, talvez dividida entre museus, como o Museu de Belas Artes e o próprio MAM do Rio, e os centros culturais, a ideia de centros culturais, depois você vai ter o da Caixa, dos Correios, como esse modelo. Eu acho, que nesse sentido para a cena carioca e dentro dessa compreensão, o MAR situa-se na encruzilhada entre o modelo do centro cultural porque ele também tem programações, tem o MAR de Música, e por outro lado o modelo de museu porque ele tem coleção, coleção fixa, coleção do próprio município. A encruzilhada do MAR é essa situação.

Laura: Levando em consideração que o museu nasce dentro do Projeto Porto Maravilha em 2009, seis anos após, por pressão da classe artística e pelo governo, termos descartado a sede do Museu Guggenheim. Como o senhor vê a implementação do MAR no circuito cultural da cidade?

Marcelo: Eu acho que esse circuito é bem ambíguo, bem contraditório, porque há um pensamento no circuito que é um pensamento de uma política neoliberal que vira a política da esperança, de encontro do poder público e poder privado, iniciativa privada – esses apoiadores, esses patrocinadores. E numa terceira via, esse Rio turístico tipo balneário. Acontece naquele momento, eu lembro, eu participei dos movimentos meio que contra a importação de um museu como o Guggenheim. Essa importação coloca o Rio também em outro lugar que é esse lugar dos museus de arte contemporânea que são a marca da cidade, como tem Bilbao e outros vários. Tem até um texto do Hal Foster importante para você ler que é *Museus sem fim*, é um artigo que ele escreve e aqui foi publicado pela Revista Piauí. Acho que essa vinda do Guggenheim e essa discussão elas já abriam a chave de compreensão de que os museus iriam ser cooptados por iniciativas, muitas vezes, privadas numa espécie de casamento neoliberal: a Prefeitura e um grande arquiteto, e ao mesmo tempo uma empresa

como a Fundação Roberto Marinho ou o Banco Santander, como é o caso do Museu do Amanhã, que são essas empresas que ajudam a implementar museus. A esperança era essa. Qual o outro lado disso? O outro lado é a gentrificação. Chegava na Praça Mauá, que tinha um uso numa outra escala, eu presenciei a Praça Mauá na época que ela era ponto final de ônibus, meio uma rodoviária, no próprio MAR onde tem a catraca, a Escola do Olhar, lugar da bilheteria. Ali ficavam filas de ônibus para a baixada, para Mesquita, Nilópolis, pontos finais de vans. Então aquilo foi meio que embelezado, foi maquiado. Com isso, gera-se uma expectativa de uma cidade que quer ser um porto e quer ser mundial, quer ser global como qualquer outro lugar – Nova York, Tóquio. E isso é contraditório, porque os usos que o grupo anterior fazia com relação a lugar eles são modificados. A outra contradição é mais complexa da gente entender, porque há as iniciativas que o próprio MAR, muitas vezes, capitaneia e toma para si. As iniciativas que são interessantes com relação a essa própria população, a própria vizinhança, como o programa Vizinhos do MAR. Você percebe ali as ações do museu em relação as escolas vizinhas que aproveitaram muito o museu. Então você tem uma contradição, mesmo o emprego que foi dado na época, agora a crise é muito grande, mas na época os empregos destinados a população do entorno. Então você tem essa contradição: o Porto Maravilha, que é muito estranho enquanto projeto turistificado com aqueles prédios enormes e ao mesmo cria-se uma espécie de ansiedade. Como você vai ocupar aquilo? O prédio vai ficar vazio? Vem uma empresa? Não vem? Abre o Hotel Ibis, depois fecha porque não tem público. A L'Oréal resolveu ir pro prédio lá e agora apoia a vizinhança, agora com a covid-19 deu não sei quantas mil e equipamentos de proteção individual, os EPIS com álcool gel. Você tem ali uma relação dúbia, complexa mesmo, que se nós disséssemos só mal, nós estaríamos sendo injustos, mas também disséssemos que foi uma maravilha porque embelezou, ficou tudo mais iluminado, não é verdade, seríamos ingênuos.

Laura: Acredita que a cidade carioca possui alguns imaginários culturais e sociais fomentados pela memória individual e/ou coletiva?

Marcelo: A cidade possui diversos imaginários individuais e/ou coletivos, ela ao mesmo tempo é inventada como qualquer cidade do mundo. Você tem a invenção do carioca, a invenção do Rio de Janeiro que pensa essas características que a gente que vive aqui sabemos quais são: a da praia, a do futebol, do carnaval. Isso tem muito de construção e invenção também, e exploração e aproveitamento, que é o que muitas vezes você vê acontecer com a indústria do turismo. Então ela tem esses imaginários, mas também há imaginários ainda que

ficam dentro dos grupos, que eu acho que o MAR vai ter interesse em aproximar-se, como essa *Linguagem do corpo carioca [a vertigem do Rio]*, a esse imaginário também que pertence ao carioca ou grupos, comunidades que são legítimos e não são somente invenção de uma condição turistificada de Rio de Janeiro.

Laura: Como vê o museu dentro deste cenário? Acha que ele possui algum papel importante na concepção desses imaginários?

Marcelo: Eu acho que sim, tem uma coisa importante para te dizer: o projeto do MAR era para ser uma pinacoteca, ou seja, abrigar coleções. Tinha uma história de poder levar algumas coleções para dentro do próprio museu, já houve várias histórias ali. Uma época diziam que iam tentar a coleção do Bispo do Rosário e que, obviamente, não tem nada a ver fazer isso. E aí tem a figura, que foi uma figura do segundo projeto do MAR e não a do primeiro projeto. No primeiro projeto o pensamento artístico estaria a cargo Leonel Kaz, que foi o curador daquela exposição inaugural sobre a coleção, acho que chama *O Colecionador: Arte Brasileira e Internacional na Coleção Boghici* (03/2013 – 09/2013). Então Leonel Kaz seria esse primeiro diretor artístico e desse primeiro projeto, eu não sei em que circunstância, houve uma alteração para o Paulo Herkenhoff. Ele assume esse lugar e tem uma condição, que eu não sei se era inédita no Rio, mas era uma das únicas que é a gestão por OS, por uma Organização Social, e então cria-se um modelo de gestão com várias outras características que os museus do Estado não tinham, então tem uma agilidade, tem a própria captação de recursos que é uma muito grande perto de um museu do Estado ou do município para ficar no âmbito do MAR, por exemplo. Eu enxergo o papel do Paulo da seguinte maneira, primeiro que é um dos principais curadores do Brasil com uma experiência de muitas décadas, inclusive em direções e gestões de museus, já participou do Belas Artes, uma época do MAM. Então esse é um projeto que encontra um curador, como o Paulo - um pensador da arte – já em um momento de largo acúmulo de experiência e de muitos conhecimentos sobre o sistema de arte. Então, o Paulo é esse curador que conhece muitos colecionadores, que conhece todo o meio da arte, conhece muitos artistas. Por isso o MAR, talvez, tenha conseguido em sete anos mais de trinta mil obras na sua coleção. Isso, na minha opinião, só é possível por causa de um nome que foi o Paulo Herkenhoff. Ele foi agindo na coleção porque a coleção ela é construída de relações, de convencimento, convencer uma pessoa com um maior poder aquisitivo de comprar uma obra e doar, convencer um artista que seria importante ele estar no museu e o artista doa, por conta própria, uma obra. Ele cria todo um pensamento muito bonito em torno

dessas doações, eu que não sou colecionador e nem tenho dinheiro para comprar obra de arte, estou na parede porque doei vinte revistas O Cruzeiro. Tem uma lógica ali que consegue pegar talvez a doação mais singela até uma Adriana Varejão, Beatriz Milhazes ou as doações de grupos específicos, como um grupo que participa do museu que é um grupo de judeus, chamada Coleção Judaica. O projeto de construção do imaginário da cidade a partir do museu é um projeto que é iniciado pelo Paulo, e ele diz algumas coisas importantes: primeiro ele diz possui uma frase, que no MAR todo mundo repete um pouco, falava “Colecionar para expor e expor para colecionar”, ou seja, ela coleciona para fazer as exposições e por outro lado ele faz as exposições e depois delas ele consegue a doação da obra. Então, é um pouco nessa lógica que esse imaginário do Rio aparece no MAR, ele aparece com vínculos, os quais o Paulo chama de Núcleos Significativos como, por exemplo, a Coleção Dendê que é composta por objetos africanos e afro brasileiros, e tem uma outra coleção sobre o Rio de Janeiro, Coleção da Judaica e Coleção Nipônica, que são influências orientais desde estatuária religiosa até artistas contemporâneos japoneses ou chineses. Ele tem uma espécie de mundo, onde ele vai investindo para pensar esse Rio de Janeiro. Ele pensa esse Rio de Janeiro dos estrangeiros, imigrantes que vieram com todas as suas influências, são esses grupos judeus, orientais, os africanos e brasileiros. Ele vai tentando ver um Rio de Janeiro aparecendo. Por outro lado, ele se interessa por tudo, essa é uma grande característica, desde pratinho do Pão de Açúcar quando você sobe e pode comprar o pratinho lá em cima, até a pintura do Facchinetti do século XIX. Ele usa o termo, ele usava até mais, cultura visual e não somente obra de arte. A coleção do MAR é uma coleção pautada neste pensamento: uma cultura visual, não é uma coleção de obras primas somente. Então, ele vai se interessar por colher, garfo, roupas, por coisas mais ampliadas assim, arte sacra. Eu acho que o MAR vai, na sua coleção montar um lugar para esse imaginário do Rio que aceita desde elemento mais turístico até a obra de um grande artista, que trata da cidade. Então, isso você vê muito na coleção: esse imaginário carioca dentro dessa concepção.

Laura: Qual seria o papel do curador na relação existente entre a concepção de imaginários e as exposições?

Marcelo: Uma coisa que eu também pensei em te dizer é assim, que eu acabei não dizendo, é que o Paulo dizia assim: “O MAR é um museu suburbano”. Ele quer ser um museu suburbano, ele quer ser um museu da família não rica, uma família que pode visitar um museu no final de semana, ele quer ser um museu do estudante, da estudante de escola pública,

recebendo as escolas durante a semana, ele quer ser um museu dos professores do município também que levam suas turmas. E por conta da sua localização do centro da cidade, o MAR foi tornando-se realmente esse museu, muito mais vinculado aos assuntos, as questões, até uma espécie de visualidade da zona norte e isso a gente pode, de modo muito explícito, pensar na própria relação étnico-racial que o museu constrói com artistas negros e interessados em discussões voltadas à essas questões e um museu, também, muito bem posicionado, que essa é uma condição difícil, mas é uma condição do MAR. O MAR hoje é um museu que é posicionado e se posiciona frente às questões políticas, e ele assume esse lugar. As pessoas não estranham o MAR quando ele faz um post, por exemplo, à homenagem a Marielle Franco ou ele faz o Vidas Negras Importam. As pessoas dizem: “Ah, claro. O MAR, só podia ser o MAR”, coisa que você vê em outros museus, até no próprio Rio de Janeiro, você não ver acontecer, porque as pessoas vão dizer: “Ah, por que fala isso se você não faz exposições de artistas negros?”. Esse pensamento inicial do Paulo, do MAR como um museu suburbano, hoje escapa o próprio Paulo, é um pensamento maior e ele riscou a primeira chama e hoje o MAR tem muito mais veias, vínculos do que o próprio Paulo pode imaginar. Essa aceitação, essa adoção, na minha opinião é o grande compromisso do MAR hoje. É conseguir se localizar, se posicionar frente a sua própria vocação. Foi uma vocação construída, construída com programas como Os Vizinhos do MAR, para poder ouvir o grupo da região, construída pelo MAR de Música que não é propriamente um projeto do Paulo, é um projeto que veio depois, mas nas últimas aberturas sempre há um show e eles lotam. Então, ele foi se tornando popular. A própria ocupação do pilots que a pessoa pode chegar, deitar, dormir, carregar seu celular, usar o banheiro e isso foi pontinho por pontinho no MAR. E hoje eu te diria que esse MAR escapa qualquer um de nós, nós que trabalhamos lá e escapa ao próprio Paulo Herkenhoff. É como se o museu fosse o filho crescido: ele cresceu e é do mundo, tá um adolescente meio rebelde. E agora é mais difícil de convencer, de mexer, de mudar. Ele não vai se tornar nem um centro cultural, nesse sentido, e também não vai virar um museu como o Museu de Belas Artes. Ele vai ficar nesse meio do caminho e isso não é uma coisa bem aceita por todos não, é fruto de certas disputas de narrativas. Você imagina: uma prefeitura que tem uma expectativa com relação ao museu, a própria gestão da OS tem uma expectativa com relação ao museu, o Paulo, que coleciona, e tem uma expectativa com relação ao museu, nós, que estamos dentro do museu temos uma expectativa. Não é simples, é uma utopia bela, boa de se pensar, mas ela é bem tortuosa. Não é “tá tudo dado” não, porque você pode ter uma exposição, por exemplo, isso nem aconteceu com o MAR, mas a pouco tempo eu estava conversando com o curador que foi da Pinacoteca de São Paulo, Pedro Nery, e ele me falou

que a exposição da Rosana Paulino não teve nenhum patrocínio, ou seja, ninguém quis patrocinar uma exposição como a da Rosana Paulino. Só você vê o pensamento do sistema da arte neste sentido que no mínimo é racista, no mínimo, mas pode ser misógino e várias outras coisas. Você percebe que não é simples e mesmo que pareça sucesso, mesmo com fila na porta, é gradativa, é pedacinho por pedacinho, que você tem que galgar para poder posicionar o museu e vocacionar o museu. Então é um pouco nessa construção.

Laura: Levando em consideração o discurso do MAR em promover uma leitura transversal da história da cidade, tecido social, vida simbólica, conflitos, contradições, desafio e expectativas sociais. Qual seria o maior desafio enquanto curador?

Marcelo: O desafio é historicizar ideias. É você trazer conceito, porque na arte a gente, muitas vezes, trabalhamos com questões muito amplas. Os trabalhos não são literais, na maioria das vezes. Eles não vão tratar aquilo que você quer tratar diretamente, eles vão te acompanhar, eles vão te ajudar e você vai ter que historicizar. Já que a gente tem a história da cidade para dar conta. O maior desafio é você tornar criações livres, autônomas, que partem das cabeças dos artistas, ao que te acompanhe na hora de contar uma história. O artista, muitas vezes, ele não fez aquele trabalho pensando na história que você vai contar. Cabe ao curador lidar com isso. Tem uma característica muito que me ensinou muito nos projetos que fiz já no MAR, que é a valorização da pesquisa: a curadoria não vai, também com prós e contras, comente decorar uma sala de acordo com o gosto. Não é uma questão de gosto, a curadoria precisa de pesquisa, porque os assuntos são muitas vezes históricos e na maioria das vezes você não vai ter a obra pronta para contar a história que você quer contar. Na verdade, quando você vê uma parede do MAR, muitas vezes cheia de obras, aquilo é fruto de uma dedicação em contar histórias, porque essas histórias não estão dadas, não estão prontas, isso acaba tendo essa característica. Acho que para responder essa pergunta mais diretamente, o grande desafio é você historicizar as obras de arte e essa relação da cultura visual, material que o MAR também tem como interesse.

Segundo momento:

Laura: A exposição *Rio de Imagens: uma paisagem em construção* foi umas das mostras inaugurais do museu, servindo para apresentar seus objetivos. O senhor acha que ela conseguiu cumprir essa missão?

Marcelo: Eu acho que a primeira exposição, *Rio de Imagens: uma paisagem em construção*, ela talvez tenha sido a das mais bem sucedidas, parece que em termos de público, isso é algo que eu já ouvi lá. E por outro lado o vínculo, eu acho que ela teve essa característica, de logo de cara, vincular o museu à cidade e você vai perceber primeiro o afeto, até hoje, em postagens do Instagram, as postagens que muitas vezes fazem muito sucesso são as postagens de imagens do Rio. Há pouco tempo a gente postou uma foto de uma enchente que é um dos cartões postais da coleção da biblioteca e é um sucesso. O Rio é uma cidade muito vaidosa de si própria, o Rio gosta muito de se ver. Então, tinha aquela sequência de imagens do Pão de Açúcar, imagens da Baía de Guanabara, o Corcovado, o projeto do Corcovado que aparece o Cristo, a Avenida Central, e ao mesmo tempo as mazelas, a violência. Você tinha uma exposição que vinculava muito o museu ao Rio e isso foi interessante. Só um detalhe que não tem muito a ver com a pergunta: por exemplo, no projeto do Paulo era não expor artistas cariocas no MAR individualmente, a não ser em coletivas. Para você ver que mesmo não fazendo tantas individuais de artistas cariocas, o MAR se torna um lugar para você ver o Rio.

Laura: A exposição *ImagináRio* foi uma mostra realizada através de um desdobramento da *Rio de Imagens: uma paisagem em construção*. A lista de obra foi praticamente a mesma para ambas, segundo a museóloga Bianca Mandarino. Podemos dizer que a mudança ocorreu dentro do discurso curatorial? O que deu outro olhar sobre as obras.

Marcelo: Eu acho que a segunda, a *ImagináRio*, ela é, pelo o que soube lá, o Paulo vai mudando a exposição primeira, vai acrescentando coisas e quando ele vê já mexeu na curadoria. Eu acho que as mudanças ocorreram dentro do discurso curatorial. Tem uma questão importante para te dizer sobre o Paulo e o modo como ele faz a curadoria, eu já trabalhei com o Paulo várias vezes, antes de trabalhar no MAR com ele em alguns projetos. O Paulo quando monta uma parede, a parede é igual aquele joguinho que você vai apontando a seta para um lado e pro outro, vai tendo vários vínculos. Vínculos invisíveis que vou te contar um: em uma exposição que fizemos *A Cor do Brasil* (08/2016 – 01/2017) ele colocou Luiz Zerbini, um dos artistas, perto do professor dele de pintura que foi outro artista. São esses vínculos que fazem com que o Paulo, por exemplo, altere porque recontextualiza e às vezes esse recontextualizar pode ter a ver com uma obra que foi doada, com alguma história que ele soube e a partir disso ele cria um vínculo de um com outro, muita consciência histórica – artistas, gravadores que frequentavam o mesmo ateliê, ele põe todo mundo junto na parede.

Tem histórias invisíveis na curadoria do Paulo para criar essas narrativas e são histórias que não, necessariamente, são histórias de estilo, época. Às vezes chega essa condição quase que particular mesmo, da história de vida de um grupo, como este: fulano que foi aluno do ciclano, então vou colocar um do lado do outro. A gente fez uma exposição, que eu acho que foi na *A Cor do Brasil*, onde tinha um altar particular barroco e tinha um trabalho do Miguel Rio Branco (1946) que era um homem num box, eu acho que na Bahia, muito vermelho como se tivesse apanhado muito que ele entendia ali como um São Sebastião. O trabalho foi colocado dentro do altar barroco na exposição, ficou incrível ali, você falava: “nossa, fez todo o sentido ali”. Mas só para te dizer, nessa construção narrativa por que o curador vai lá e altera? Altera porque na cabeça dele tem muitos outros vínculos a serem feitos, às vezes são vínculos que podem se relacionar, por exemplo, a uma doação e ele tem recebido uma doação de uma obra de arte.

Laura: A exposição *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia*, trouxe as questões relacionadas ao imaginário cultural da região portuária, mais precisamente os bairros da Gamboa e Saúde. Como o senhor vê esse imaginário agora depois de um processo de gentrificação pela qual a região passou com os grandes jogos – Olimpíadas e Copa do Mundo?

Marcelo: É, eu acho que é isso e houve muita ali no que é chamado de Pequena África. Teve muita digamos, não sei se valorização é a melhor palavra, não é a melhor palavra, mas criou-se muito foco principalmente de pesquisadores. O Roberto Moura era um jornalista nos anos 1980, ele já faleceu, que estudou a Pequena África e passou a sublinhar esse nome de Pequena África, que é um nome dado pelo Heitor dos Prazeres quando dá uma entrevista e perguntam como era aquele lugar, ele dizia que era como uma África em miniatura – dada essa história do negro na região. Dentro disso, dessa invenção *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia* vai trazer é essa história que precisava ser contada: a primeira favela com pessoas que vinham de Canudos, a Providência como um lugar grudado. Acho que foi uma exposição de comprometimento com a região, que se comprometeu a contar a história da região, mas as relações com a região são dadas no MAR, até hoje, com outros programas, principalmente, programas vinculados a Escola do Olhar. Então, é um pouco a Escola do Olhar que cria, por exemplo, Os Vizinhos do MAR que é essa construção de escuta com um café da manhã por mês e ai você sabe quem cozinha, quem tá com problema, quem não está, quem precisa de alguma coisa. Toda abertura do MAR tem os Vizinhos fazendo aquelas barraquinhas de

comida. Foi um lugar conquistado, de um lugar muito de briga e depois passou a ser uma conquista também do museu. Uma conquista que tem que ser alimentada até hoje, cuidada porque toda hora também dá problema.

Laura: A exposição *Rio Setecentista, quando o Rio virou capital* trata das mudanças ocorridas na cidade quando a mesma recebeu o título de capital da então colônia portuguesa. Perdemos esse título em meados da década de 1950 com a transferência para o interior do país. O senhor acha que teve alguma consequência da transferência da capital para o cenário artístico carioca?

Marcelo: Eu acho que teve. Imaginemos Brasília também: Brasília foi, é hoje, um marco da arquitetura brasileira, não só brasileira como internacional. Então é um lugar de muita visibilidade do Brasil em termos de criação, construção e desenho a partir de um pensamento de um arquiteto e de uma equipe. E isso vai fazer de Brasília esse lugar que se justifica nesse sentido, agora por outro lado, o Rio, eu te assumiria que quase me incomoda quando ouço isso, mas alguns dizem que a gente ficou com o sentimento de corte na capital. Eu já ouvi isso de várias pessoas: “O Rio é uma corte que para você conseguir participar tem que conhecer fulano, beijar a mão de ciclano...”, quando me falam isso eu fico muito injuriado, porque acho sempre que a gente é muito aberto, que a gente não cria muita divisão, mas muitos vão entender o Rio como essa sensação, de um lugar que dessa monarquia perdida. Talvez esse seja até um dos imaginários do Rio, porque a gente vai valorizar esses lugares como o Jardim Botânico, o Museu Nacional que, infelizmente, se incendiou. Mas você tem aqueles marcos que são os lugares que são esses mandantes primeiros vinculados à Colônia, depois ao Brasil Império e o próprio presidente da República vivia.

Laura: E falando em questão de Estado, nós temos Petrópolis que vive desse turismo imperial.

Marcelo: Exatamente, que tem uma marca difícil e vive dessa condição imperial. Então, eu acho que existe essa marca, mas agora é claro que nós vivemos, particularmente, um outro Rio. O NOSSO RIO, do dia a dia, é o do BRT lotado, é também da roda de samba, é também do desfile na Sapucaí quando possível. É esse lugar um pouco da dureza, não é um lugar somente da corte, mas é uma cidade muito marcada por essa presença. Outro dia eu estava lendo um livro que falava do bairro do Estácio e justificou o porque da Cidade Nova, a ideia da Cidade Nova, do bairro se chamar assim. É porque era uma cidade estava realmente sendo

reformada e a luz, por exemplo, no bairro do Estácio, segundo ao livro que li, ela começa a ser colocada na rua que o Imperador usava para sair do Paço Imperial para o Palácio de São Cristóvão. Então, é uma rua iluminada para a passagem desse Imperador. O imaginário do Rio guarda isso muito essa sensação do desfile, da passagem. Eu acho que nós temos isso no imaginário sim e *Rio Setecentista, quando o Rio virou capital* tentava colocar essa criação, mas para mim também é uma exposição mais significativas em relação ao pensamento do Paulo. Foi uma exposição que, eu estava lá na época fazendo *A Cor do Brasil*, reuniu um monte de gente importante na academia – professores, assistentes de pesquisa – e ao mesmo tempo que se interessava por tudo: pelo talher, pelo prato, pelo armário, pela estuária, pela faca, pelos mantos, pela posição do negro na sociedade. A sensação era de muita coisa, pela interpretação que a arte contemporânea fazia daqueles contextos todos. Era a sensação que eu tinha no *Rio Setecentista, quando o Rio virou capital*, porque era muito cheio, muito grande, muita coisa e muito interesse em tudo, não, somente, na obra de arte. O que eu disse para você no início vocaciona o museu, o museu para fazer as exposições ele precisa lembrar que ele fez *Rio Setecentista, quando o Rio virou capital*. É nesse sentido que o museu acaba aprisionado, muitas vezes, dentro da sua própria história.

Laura: Ainda sobre a exposição anterior: ainda mantemos uma imagem de poder – tanto cultural como economicamente. Um dos propósitos do MAR é descentralizar o eixo RJ – SP e trazer artistas, educadores de outras regiões. O senhor acredita que este fato pode afetar, tanto positivamente ou negativamente, o imaginário a cerca da cidade?

Marcelo: Até a década de 1980 você não tinha um circuito de arte que se relaciona tanto com outros lugares, tudo era muito centralizado realmente no eixo do sudeste. Pelo menos Rio – São Paulo, às vezes Rio – São Paulo – Belo Horizonte. O Paulo veio da FUNARTE, talvez foi um dos primeiros lugares a fazer um mapeamento do Brasil em artes visuais e depois o Rumos do Itaú Cultural fez também. Esse lugar mapeado de ter o artista do Belém do Pará, o outro que é de Pernambuco, é um lugar que o MAR realmente se interessa até hoje e consegue fazer desse modo nesses assuntos. Ele consegue criar essa relação e é uma relação que acaba aparecendo nas exposições, uma das exposições inaugurais do MAR foi a exposição da Berna Reale²⁴, artista do Belém do Pará; a outra foi do artista do Ceará, o Yuri Firmeza²⁵; teve um artista mineiro, o Pablo Lobato²⁶; alguns artistas passaram por este lugar. Como justificativa

²⁴ *Berna Reale: Vazio de Nós* (09/2013 – 12/2013).

²⁵ *Yuri Firmeza: Turvações Estratigráfica* (09/2013 – 12/2013).

²⁶ *Da Natureza das Coisas – Pablo Lobato* (04/2016 – 09/2016).

curatorial a ideia que o Paulo tinha, nesse momento, era que o Rio nunca conheceu tantas obras de outros lugares. São Paulo também nem tanto, São Paulo tinha uma característica um pouco diferente que é do mercado e a Bienal. Essa condição de que uma galeria particular poderia se interessar por um artista de Pernambuco, por exemplo, e é o trabalho dele na coleção, vendendo o trabalho, acontecia em São Paulo, mas no Rio não acontecia tanto. O Rio não tinha um mercado tão aquecido. Nos anos 2000 isso se altera nas políticas de mapeamento, umas das mais importantes e que se inaugura foi do Rumos do Itaú Cultural. O Mar quando inaugura, estou te dizendo isso porque ele inaugura com o Paulo, mas também inaugura com a Clarissa Diniz, que era a assistente curatorial do Paulo, acho que era a coordenadora de curadoria, não sei direito o nome do cargo. E a Clarissa Diniz que vem de Pernambuco, ela vem com essa experiência de mapeamento dos Rumos, por exemplo, ela fez o Rumos do Itaú Cultural. Ela tinha um olhar para esses artistas e o MAR trouxe muitos artistas dessa relação que não era uma relação somente Rio – São Paulo. Então, eu acho que isso caracteriza um pouco o MAR, mas caracteriza também a arte brasileira dos anos 2000: o interesse por lugares antes não acessados pelo sistema de arte.

Laura: A exposição *Linguagens do corpo carioca [a vertigem do Rio]* estava em cartaz, justamente, no momento que o Brasil recebia os jogos olímpicos e desejou falar do corpo enquanto uma identidade social. As obras iam desde surfe no trem até filas do INSS. O senhor acredita que essa exposição contribuiu de alguma forma para o imaginário do estrangeiro diante dos habitantes da cidade carioca?

Marcelo: Talvez o imaginário estrangeiro por causa desse vínculo com o corpo, que também é um vínculo explorado desde Carmem Miranda (1909 – 1955) ou mesmo do próprio samba, das escolas de samba. Mas eu lembro também que era uma exposição que tentava chegar justamente na street dance, no passinho, nessas danças de rua, então era uma exposição que tentava caminhar um pouco por este lugar deste corpo digamos liberto das amarras normativas e que tentava se aproximar das relações mais comunitárias com fotos, vídeos. Também era uma exposição que tratava de violência com relação ao corpo, mas lembrando da exposição eu não a achava uma exposição tão fácil de ser decodificada como para um estrangeiro, por exemplo. Ela poderia ser curiosa, sedutora para um estrangeiro que olha a dança, mas eu a achava uma exposição complexa, não achava ela tão [inaudível]. A primeira exposição, a *Rio de Imagens: uma paisagem em construção*, ela, para mim, é muito mais turistificada do que *Linguagens do corpo carioca [a vertigem do Rio]*.

Laura: A exposição *Rio do Samba: resistência e reinvenção* foi uma exposição a qual o senhor fez parte do corpo curatorial. Um fato que eu acho bem interessante nesta mostra são as cinco obras comissionadas especialmente. Você poderia me falar um pouco como foi esse processo? Desde convite aos artistas a entrega das obras.

Marcelo: O MAR trabalha assim, desde antes de eu entrar, com obras comissionadas, que são obras que acompanham o pensamento curatorial da seguinte maneira: no caso do samba, por exemplo, logo a primeira obra, do João Vargas²⁷, o cineasta, a gente dizia na curadoria que “O grande mistério do samba é saber sambar”, se você já souber sambar já está entendendo de samba 50%. Mas a gente não tinha, propriamente, uma obra atualizada para isso e a gente tinha um desafio muito grande dado pelo Nei Lopes, curador convidado, no *Rio do Samba*. Teve uma curadoria compartilhada ali: eu, Clarissa Diniz, Nei Lopes e o Evandro Salles. E o que acontece ali naquela obra comissionada? Precisamos de samba no pé, da dança, do samba como dança e convidamos um cineasta que produziria uma obra sobre isso. Então, o comissionamento no MAR ele é esse lugar que é para acompanhar uma narrativa. Muitas vezes, quando você não tem outros trabalhos que tratem daquilo que você está buscando, claro que pode parecer uma obra por encomenda, mas quando a gente trabalha com curadoria a gente sabe que não é assim. É até difícil você pedir a um artista para fazer exatamente uma coisa que você pensou, na verdade, o comissionamento é muito mais uma possibilidade que você tem de trazer o artista antes para ele dialogar com você e trabalhar com você o tempo todo: ele vê os textos da exposição, conversa com a curadoria, entende a pesquisa, como a mesma está sendo. E o *Rio de Samba* tinha essa divisão das obras comissionadas e obras que pegamos emprestadas. O MAR também, além disso, ele produz obras, ele só não pega emprestado como, por exemplo, o artista pode ter uma fotografia e o MAR vai lá e imprime e põe moldura, ele tem esse apoio de produção. O *Rio de Samba* teve muitos desafios, para mim, inesperados. Primeira coisa: a exposição no início seria desenhada por bairros, o samba nos bairros do Rio, foi um desenho que Clarissa Diniz fez e chegou a apresentar, essa ideia foi aprovada. Depois eles me chamaram para participar da exposição, para compor a equipe curatorial, e chamaram o Nei Lopes. O Nei Lopes entra depois de mim. A gente começou a perceber que não dava para você fazer para cada bairro do Rio sambas característicos, você

²⁷ A videoinstalação denominada como “O dono do corpo, parte 2” de João Vargas tenta abordar questões relacionadas ao samba enquanto dança de um corpo individual e/ou coletivo. RIO DE SAMBA: RESISTÊNCIA E REINVENÇÃO. Disponível em: <<http://museudeartedorio.org.br/programacao/o-rio-do-samba-resistencia-e-reinvencao/>>. Acesso: 07 de julho de 2020.

tinha alguns bairros como o Estácio, Madureira que tudo bem, mas em outros bairros você não ia ter muito que contar e muitas vezes quando você falava do Estácio, você também falava da Mangueira, por exemplo. As coisas aconteciam ao mesmo tempo em vários lugares. Foi uma exposição, na minha experiência, ela me trouxe esse desafio de uma história que todo o carioca sabe mais do que você. É igual a falar de futebol, você vai falar de uma coisa que todo mundo sabe muito mais do que você e algumas pessoas sabem realmente, porque elas vivenciam esse lugar, elas tem na família esse lugar, as vezes participam de roa de samba, são filhos de pessoas ligadas à direção das escolas de samba, são foliões também que sempre pulam o Carnaval, sabem das histórias dos desfiles. E o Nei Lopes falou para a gente que samba é diferente de escola de samba, então agente caminhou por isso, para contar, digamos, a história social do samba, como o samba constrói subjetividade, como o samba constrói vizinhança, cooperação, estética e por isso a gente construiu a história com esse desafio e nesse sentido comissionamos alguns trabalhos que nos acompanharam nessa construção.

Laura: Tendo em vista a exposição *O Rio dos Navegantes*, o senhor acredita que o imaginário da cidade como zona portuária ainda exista? De que forma?

Marcelo: Eu acho que sim, tem esse imaginário. É uma exposição muito pensada a partir da vontade do Evandro Salles, que era o diretor cultural anterior, e ele tinha essa ideia do Rio como uma cidade como porto, como uma cidade portuária e por isso se desenhou uma exposição que fala disso: da chegada dos imigrantes, que falava também da relação com a escravidão no início, que tratava até de uma história anterior ali e que chegava à fundação da cidade. É uma exposição que tem um pouco a cara do MAR, mas é uma exposição bem difícil porque ela toca em fatos históricos muitos sangrentos, muito complexos de você abordar sem ser pela denúncia, sem ser “Oh, aquele ali era um traficante de escravos”. Então ela é difícil, foi difícil de ser construída nesse sentido. Agora, ela mantém a vocação do MAR, ela tem lá um pouco de *Rio Setecentista, quando o Rio virou capital*, tem um pouco do *Rio de Imagens: uma paisagem em construção*, porque tem um momento da Baía de Guanabara com suas pinturas históricas, ela ao mesmo tempo tem um pouco *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia* no mento que ela conta sobre a escravidão naquele lugar e, inevitavelmente, agora que o MAR vai construindo essa enorme coleção toda vez que você faz uma pesquisa lá, você pega obras que participaram de outras exposições.

Laura: É, como se fosse uma linha sendo contatada?

Marcelo: Exatamente, ela é ampliada ou ela é aprofundada, mas ela está sempre se relacionando com a própria instituição como toda instituição que tem coleção.

APÊNDICE B – Entrevista Rafael Cardoso

1. Entrevista.

A entrevista foi dividida em dois momentos: o primeiro abrange o museu e seu contexto, envolvendo suas problemáticas e seus anseios; o segundo momento procura entender a vivência individual do entrevistado – Rafael Cardoso – para com a instituição.

Primeiro momento:

Laura: O cenário cultural carioca é bem amplo. O que diferencia o MAR dos demais museus?

Rafael: Em primeiro lugar, a localização. O MAR é um dos poucos equipamentos culturais de primeira linha ao alcance de uma parcela da população antes considerada periférica. O papel histórico da Praça Mauá como polo rodoviário para a Baixada Fluminense já imprimiu esse diferencial ao projeto, e isso foi cultivado por direção e curadoria, pelo menos no período em que mantive relação estreita com a instituição. Lembro bem, na época da abertura, que vivíamos todos na expectativa: será que as pessoas de fora do circuito artístico tradicional vêm ao museu? E vieram. Foi uma alegria e uma conquista.

Em segundo lugar, existe essa perspectiva de abertura para um público mais amplo e para a cultura popular. O MAR foi pensado com esse viés. Houve uma preocupação em integrar a instituição com a rua, o que se expressou em termos arquitetônicos pelo projeto do espaço térreo. *Last but not least*, a concepção do MAR como equipamento integrado com a Escola do Olhar. Paulo Herkenhoff dizia na época que não sabia se era um museu gerado por uma escola ou uma escola gerada por um museu. De todo modo, é o único museu do Rio pensado conscientemente como espaço educativo, desde que o MAM perdeu essa vocação.

Laura: Levando em consideração que o museu nasce dentro do Projeto Porto Maravilha em 2009, seis anos após, por pressão da classe artística e pelo governo, termos descartado a sede do Museu Guggenheim. Como o senhor vê a implementação do MAR no circuito cultural da cidade?

Rafael: O momento político era outro. Mas, o MAR foi uma conquista também no sentido de resistir à voga das franquias de museus internacionais. O Rio não precisava pagar royalties para o Guggenheim para fazer um museu relevante. Isso seria a pior espécie de malversação de dinheiro público para fins privados, e a classe artística teve toda razão de se opor a essa proposta. O projeto megalomaniaco criado por Jean Nouvel para o Guggenheim do Rio fazia o atual Museu do Amanhã parecer um puxadinho modesto. Era um edifício afundado na Baía com um muro gigantesco de 30 metros escondendo a perimetral. Puro ego, delírio e marketing. Ao aproveitar dois edifícios decadentes da Praça Mauá, o projeto do MAR contribuiu, ao contrário, para valorizar o que já existia. Acho muito justo pensar que o MAR representa o amadurecimento de como novos museus devem ser construídos. Comparado ao Guggenheim e até mesmo ao Museu do Amanhã, é um projeto bem mais comprometido com a ideia de sustentabilidade.

Laura: A cidade carioca possui alguns imaginários culturais e sociais fomentados pela memória individual e/ou coletiva. Como vê o museu dentro deste cenário? Acha que ele possui algum papel importante na concepção e na difusão desses imaginários?

Rafael: Acho, sim. Principalmente com relação à ideia de recuperação da memória afro-brasileira do Rio de Janeiro. A criação do MAR é inseparável da descoberta do Cais do Valongo em 2011 e do projeto de criar um circuito em torno do Cais, do Cemitério dos Pretos Novos, do Morro da Conceição e do Morro da Providência.

Laura: Qual seria o papel do curador na relação existente entre a concepção de imaginários sobre a cidade do Rio de Janeiro e as exposições?

Rafael: Se você diz o curador chefe da instituição, não posso responder por quem passou por esse cargo. Eu fui co-curador de duas exposições pensadas especificamente para o quarto andar, que tinha como missão original sediar mostras ligadas à cidade do Rio de Janeiro. Para esses trabalhos, o objetivo sempre foi mexer com o imaginário sobre a cidade.

Laura: Levando em consideração o discurso do MAR em promover uma leitura transversal da história da cidade, do tecido social, da vida simbólica, de conflitos, contradições, desafios e expectativas sociais. Qual seria o maior desafio enquanto curador?

Rafael: O desafio é fazer isso direito, sem medo de contrariar interesses políticos, mas também sem demagogia e oba-oba.

Segundo momento:

Laura: Eu realizei uma seleção de exposições que possuíam como temática central a cidade do Rio de Janeiro. Entre elas, a primeira que aparece com o seu nome fazendo parte do corpo curatorial é a Rio de Imagens: uma paisagem em construção em 2013, a inaugural do museu. Gostaria de saber um pouco do processo dessa exposição: Qual foi a motivação para a realização da exposição? Qual foi o eixo teórico adotado pela curadoria e de que modo isso influenciou na escolha das obras?

Rafael: *Rio de imagens* é uma exposição ímpar porque ela foi gestada em paralelo à criação do museu. Eu fui chamado para colaborar no projeto MAR, inicialmente em 2010, como representante de um setor relevante da comunidade. Eu morava no Morro da Conceição desde 2000, e fiz a curadoria de uma intervenção artística ali, em 2008, em parceria com a galeria A Gentil Carioca e com apoio do edital Arte e Patrimônio, do Iphan. Foi um *happening* de arte, instalações, performances e oficinas gratuitas com 22 artistas que durou um fim-de-semana e ocupou o Morro todo. Tivemos um afluxo muito grande de público, e isso contribuiu para que o Morro da Conceição passasse a ser percebido como um local relevante para o circuito de arte contemporânea. O pessoal da Fundação Roberto Marinho me convidou para colaborar como consultor no projeto do museu, acho que muito por causa dessa experiência.

Nas primeiras reuniões, descobri que outro consultor era Carlos Martins, que eu conhecia de longa data e que havia feito a exposição *A paisagem carioca*, no MAM, em 2000. A equipe que estava bolando o MAR (ainda nem tinha esse nome, aliás) queria inaugurar o museu com uma versão atualizada dessa exposição e pediu para o Carlos elaborar o projeto. Foram muitas reuniões, muito trabalho, e, aos poucos, fui participando cada vez mais das discussões de planejamento da exposição. Até que o Carlos me convidou para assumir a co-curadoria. Assim, passei de consultor para curador. Decidimos que não queríamos repetir *A paisagem carioca*, mas partir para algo novo. Algo mais calcado na cultura material da cidade, e não somente na sua representação pictórica. Queríamos também incluir obras de arte contemporânea, retirando a questão de um olhar estritamente histórico e passando para a constituição de imaginários no presente.

Laura: A exposição Rio de Imagens: uma paisagem em construção foi umas das mostras inaugurais do museu, servindo para apresentar seus objetivos. O senhor acha que ela conseguiu cumprir essa missão?

Rafael: Ela foi uma de quatro exposições inaugurais, mas não foi uma entre outras. Ela era percebida como a âncora de tudo. Era a exposição por meio da qual os visitantes ingressavam no museu, já que a entrada era exclusivamente pelo quarto andar. Lembro da equipe organizadora falar que essa exposição deveria ser o cartão de visitas do MAR, dar o tom de todo o resto. Tanto que ela estava prevista para ser uma exposição de longa duração, um ano, enquanto as outras três ficariam três meses. No final das contas, ela ainda foi prorrogada.

Se ela cumpriu a missão? Acho que ela cumpriu a função de inaugurar o quarto andar com uma exposição de padrão internacional, que não faria feio em nenhum museu do mundo. Havia dúvida quanto a isso, principalmente da parte de outras instituições museológicas. Com certeza, ela cumpriu nosso objetivo curatorial, meu e do Carlos, de falar sobre a construção do imaginário da cidade para um público amplo, mas sem concessões em termos de rigor ou debates históricos. Não foi uma exposição populista, embora tenhamos nos esforçado para torná-la popular.

Laura: O senhor possui a lista de obras pertencente a exposição Rio de Imagens: uma paisagem em construção? Poderia compartilhar comigo?

Rafael: Devo possuir a lista, sim. Teria que consultar meus arquivos. Mas, não estou autorizado a divulgar material de trabalho sem autorização da instituição que me contratou e, no caso, sem a anuência do co-curador.

Laura: A exposição ImaginárioRio de 2013/2014 foi um desdobramento da exposição Rio de Imagens: uma paisagem em construção, porém, segundo a museóloga Bianca Mandarino, a lista de obras presentes foram quase iguais. O senhor saberia me dizer se essa informação é verídica? Se sim, qual a diferença entre ambas as exposições? O discurso curatorial?

Rafael: Que eu saiba, foi essencialmente a prorrogação da mesma exposição. Não participei diretamente desse rearranjo. Me mudei para Berlim no final de 2012, e minha relação com o MAR passou a ser mais distanciada. Não me lembro direito porque houve essa mudança de nome. Acho que foi mais por questões técnicas, da necessidade de devolver obras que já estavam emprestadas havia um ano e substituí-las com outras. O conteúdo mudou um pouco, mas o discurso curatorial permaneceu.

Laura: A segunda exposição a qual eu pesquisei e o senhor fez parte do corpo curatorial foi a *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia de 2014/2015*. Gostaria de saber um pouco do processo dessa exposição: Qual foi a motivação para a realização da exposição? Qual foi o eixo teórico adotado pela curadoria e de que modo isso influenciou na escolha das obras?

Rafael: *Do Valongo à Favela* foi um projeto que nasceu de uma paixão minha. Desde antes do MAR, eu tinha vontade de fazer uma exposição sobre a região da Saúde e da Gamboa como "primeira periferia do Brasil". A ideia era traçar as continuidades entre o antigo mercado de escravos da Rua do Valongo e o surgimento, sessenta anos após seu fechamento, da primeira favela do Brasil, quase no mesmo local. Dado o êxito de *Rio de Imagens*, a equipe organizadora do MAR estava em busca de uma segunda exposição sobre a cidade que pudesse entrar no quarto andar depois dela. Propus *Do Valongo à Favela*, e eles toparam. Inicialmente, convidei Carlos Martins a repetir o esquema de co-curadoria comigo, mas ele não quis. Daí convidei Clarissa Diniz a dividir a curadoria comigo. Ela estava plenamente inserida no MAR, como braço-direito do Paulo Herkenhoff, e, como eu estava em Berlim, facilitaria o trabalho. Para minha alegria, ela topou.

O eixo teórico foi de fazer uma releitura da representação da cultura afro-brasileira do Rio de Janeiro focando no território onde o MAR está inserido, a chamada Pequena África. Queríamos juntar a história local com a história do Atlântico Negro. Eu me incumbi de desenvolver o núcleo histórico da exposição. Clarissa ficou encarregada de selecionar a maior parte das obras contemporâneas. Mas, acabamos trocando bastante figurinhas ao longo do processo, e essa separação ficou fluida no final, com ambos contribuindo para ambas as coisas. No desenho da exposição, fizemos questão de integrar as obras históricas e as contemporâneas, gerando diálogos. A primeira sala, por exemplo, era dominada por algumas grandes obras contemporâneas: o barco (*Segredos internos*) e o *Divisor* de Ayrson Heráclito, o quadro *Brasil atlântico no período colonial*, de Arjan Martins, e as fotos da série

carnavalesca de Carlos Vergara. Tudo isso em diálogo direto com instrumentos de tortura de escravizados, emprestados pelo Museu Histórico Nacional, e representações de tipos e costumes da época colonial nas gravuras de Debret. A segunda sala foi pensada como uma espacialização do conceito de favela, toda compartimentada, cheia de becos e impasses, porém contendo representações modernistas icônicas como os quadros de favela de Tarsila do Amaral, Lasar Segall e Di Cavalcanti. A ideia era trabalhar as continuidades entre o passado escravagista e o presente.

Laura: Ainda sobre essa exposição podemos afirmar que era possível notar questões relacionadas ao imaginário cultural da região portuária, mais precisamente dos bairros da Gamboa e Saúde. Como o senhor vê esse imaginário agora depois, de um processo de gentrificação pelo qual a região passou com os grandes jogos (Olimpíadas e Copa do Mundo) e o Projeto Porto Maravilha?

Rafael: Sempre vi a gentrificação como um grande perigo. A especulação imobiliária é uma arma poderosa para expulsar gente e destruir comunidades; e a arte e a cultura costumam desempenhar papel estratégico nisso como ponta de lança. Porém, como morador da Zona Portuária, eu também não podia deixar de ver o abandono em que vivia a região. Quando apareceu o Porto Maravilha, muitos moradores, talvez a maioria, se agarraram ao projeto como tábua de salvação. Eu me incluí nesse grupo. Há uma certa crítica, que vinha da intelectualidade da Zona Sul, de que nós deveríamos ser contra o projeto do Eduardo Paes. Só que nós moradores não podíamos nos dar ao luxo de desprezar quem se dignasse a olhar para a Zona Portuária. A Saúde e Gamboa eram maltratadas e degradadas, desde sempre (essa constatação está na origem da exposição *Do Valongo à Favela*), e as tais vozes críticas não faziam nada para transformar essa realidade.

Preferimos (eu preferi) apostar no incerto do que simplesmente nos recolher à certeza de que nosso bairro estava destinado a ser jogado fora, para sempre. O Rio de Janeiro sendo o que é, perdemos a aposta, do modo mais cruel possível, porque perdemos duplamente. A gentrificação desfez muita coisa, e não construiu quase nada em troca. O Morro da Conceição, por exemplo, está pior hoje do que antes de todo esse processo. Perdemos a relativa segurança que vinha de ser uma comunidade fechada, e sequer ganhamos uma valorização do patrimônio construído, que continua negligenciado.

APÊNDICE C – Entrevista Evandro Salles

1. Entrevista.

A entrevista foi dividida em dois momentos: o primeiro abrange o museu e seu contexto, envolvendo suas problemáticas e seus anseios; o segundo momento procura entender a vivência individual do entrevistado – Evandro Salles – para com a instituição.

Primeiro momento:

Laura: O cenário cultural carioca é bem amplo. O que diferencia o MAR dos demais museus?

Evandro: Eu acho que o MAR, ele tem um olhar particular para esses vários Rios de Janeiro e na realidade é uma cidade que tem várias cidades. Então, o projeto inicial dele eu acho que se abriu para esse universo mais amplo da cultura e da cidade, da população. Tanto geograficamente na área que ele ocupa, no universo ao redor da área que ele ocupa que é uma área historicamente muito importante da cidade, que é toda ligada ao atual porto como ao universo de populações de culturas não brancas – tanto as culturas negras e outras populações de imigrantes, que inclusive habitavam historicamente aquela área. É uma região muito importante na formação cultural da cidade, notadamente na questão da música, da religião, do samba - que é uma marca do Rio de Janeiro e que se expandiu para ser um elemento de identidade nacional, mas nasceu de alguma maneira nessa região. Então, o MAR se abriu desde início como projeto tanto para esse universo imediatamente próximo dele como para outras regiões da cidade do Rio de Janeiro, que não tinham e que continuam a não ter um aporte cultural por parte do estado, que tenham uma significação e também os reconheçam como produtores culturais. O MAR tentou fazer essa mediação entre os universos da cultura, de formação cultural, de criação cultural, de criação artística. Ele buscou ser uma espécie de palco de encontro e de realização para integrar, para convergir, esses universos culturais que a cidade do Rio de Janeiro engendram.

Laura: A cidade carioca possui alguns imaginários culturais e sociais fomentados pela memória individual e/ou coletiva. Como vê o museu dentro deste cenário? Acha que ele possui algum papel importante na concepção e na difusão desses imaginários?

Evandro: Eu acho que sim. Acho que desde que ele foi criado ele desempenhou esse papel, tanto de desenvolver uma leitura desses imaginários, desses aspectos da cultura, da construção artística, da construção cultural desses diversos povos. Ele já tratou das várias populações: a população negra, a população indígena, as migrações todas, do mundo árabe, dos judeus. Eu fiz uma exposição chamada “O Rio dos Navegantes” que, exatamente, tratava dessa história toda dessas populações que vieram de várias culturas, de vários países, de várias partes do mundo por diferentes motivos - tanto trazidos à força, escravizados, como foram os negros africanos e como os emigrados fugindo da guerra, da violência de vários lugares e há, também, das populações que viviam aqui. O MAR se dedicou, por exemplo, a uma exposição sobre os índios que habitavam ou habitam neste momento a área, tanto urbana como a do estado do Rio de Janeiro. Foi uma exposição bem importante, no sentido de um reconhecimento dessas populações que são invisíveis aos olhos da cidade, mas que estão vivendo e construindo a sua cultura, mantendo, resistindo de uma forma heroica a toda essa violência da cultura branca. Foram feitas várias construções, tanto no sentido de receber a voz, abrigar a voz, dessas três culturas em todo tipo de evento, evento de dança, de poesia. O MAR também se colocava ou se coloca como um espaço para abrigar tantos outros tipos de manifestações que são só as visuais, as manifestações culturais. O MAR foi palco para muitas construções culturais da cidade dessas diversas populações e eu cito uma realização do MAR, que pra mim foi muito importante, talvez a exposição mais importante que eu tenha feito lá no MAR, que é a exposição sobre o samba que, exatamente, tratou da nossa história, da história do Rio de Janeiro, da história da cultura negra no Brasil e no Rio de Janeiro, em particular. Teve um repercussão enorme, exatamente nessas populações que afluíram ao museu de uma forma impressionante para se reconhecer ali, para se encontrarem com a sua própria memória, só que dentro de um ponto de vista de reconhecimento, da importância, da significação dessa história que se tornou exatamente um elemento fundamental da identidade brasileira. Da própria construção da nação. A cultura negra, a religião negra ou as várias religiões que essas várias culturas implicam, as diferentes formas de religiosidade implicam, se constituíram com elementos fundamentais da nossa própria formação, da nossa própria identidade. Então, nesse sentido o MAR proporcionou sim e muitos desses eventos, numa troca mesmo entre o universo erudito, digamos de elaboração que o museu trata – às vezes até de um lugar mais acadêmico, no sentido da universidade, das opções mais complexas da intelectualidade – e as construções mais populares, mais fortes, mais significativas dessa região. Eu vou dar um exemplo desse encontro, que pra mim foi muito gratificante, que nós tivemos a ideia de convidar um artista do universo erudito e que ao mesmo tempo tinha uma

relação com o samba muito grande, que é o Ernesto Neto, com um artista que trabalha com as escolas de samba que é o carnavalesco da Mangueira, o Leandro Vieira, e os dois construíram uma obra juntos, em colaboração, que ficou uma das salas da exposição sobre o samba. Foi uma obra que implicava numa participação das pessoas, sendo uma experiência muito importante pro MAR essa exposição no sentido tanto de se abrir para esse universo da cultura popular e ao mesmo tempo se tornar palco de convergência dessas populações, desses artistas durante esse período. Os músicos, os sambistas afluíram de uma forma impressionante ao museu para se ver mesmo ali, representados, significados, reconhecidos na sua importância. Acho que foi uma experiência muito importante pra mim pessoalmente, enquanto curador, e acho que pro museu também no sentido que você está colocando.

Laura: Qual seria o papel do curador na relação existente entre a concepção de imaginários sobre a cidade do Rio de Janeiro e as exposições?

Evandro: Eu acho que tem diferentes curadores e diferentes formas, abordagens. Cada curador tem uma perspectiva particular, própria e isso é interessante porque cada um dá um tom também, dá uma abordagem diferente na mesma temática, na mesma questão. A minha abordagem, eu posso falar da minha abordagem, ela sempre prioriza, digamos assim, é uma abordagem que prioriza uma aproximação poética e não narrativa, não acadêmica, não teórica. Mesmo que eu use de questões teóricas, por exemplo, na Samba nós usamos de várias questões de pessoas, orientações, intelectuais que pensam essa questão, foram motivos de construção da própria exposição, só que a abordagem fundamental, na minha perspectiva curatorial, é a abordagem poética. Tanto a abordagem do tema como o modo que esse tema deve ser oferecido ao público, no sentido de que ao invés de propor uma aproximação teórica, narrativa, de significados, me interessa uma proposta de aproximação de poética de significantes. A Samba, por exemplo, começava no corredor com a desconstrução da própria música que te envolvia e você podia perceber cada instrumento que compunha o conjunto de instrumentos que compunha a elaboração do samba. Me interessa, exatamente, tratar da arte a partir da arte, quer dizer tratar do universo da arte a partir da experiência [inaudível]. Antes de qualquer outra razão teórica, razão narrativa, me interessa primeiro que a pessoa se envolva com a obra, que ela tenha uma experiência, que ela se comova, que ela se encante, que ela dance naquele universo, que aquilo soe como uma música que ela é envolvida. E a partir disso ela pode optar por uma compreensão mais teórica ou não, dependendo do seu desejo, da sua história, da sua formação. Então, o que está na frente, pra mim, na construção de uma

exposição, na construção curatorial, é exatamente uma perspectiva poética da construção artística e não uma perspectiva narrativa ou de significação pura e simples, desprovida de um contexto poético, mas isso não significa que as questões significativas não sejam postas. No próprio exemplo da Samba, de uma forma ou de outra as questões todas da história do samba, do ponto de vista de uma história, de uma narrativa, de uma compreensão dos significados tantos políticos como de toda ordem, também era colocados, mas sempre a partir de uma aproximação inicial poética e não a partir dessas questões.

Laura: Levando em consideração o discurso do MAR em promover uma leitura transversal da história da cidade, do tecido social, da vida simbólica, de conflitos, contradições, desafios e expectativas sociais. Qual seria o maior desafio enquanto curador?

Evandro: Acho que é exatamente esse de tomar a arte, tomar a questão poética como uma questão política. A questão da arte como um instrumento de transformação das pessoas, transformação das consciências. Não do ponto de vista de uma didática, de uma explicação sobre as coisas econômicas, sociais e etc., mas exatamente a partir de um adentrar ou de um disponibilizar dos instrumentos de elaboração da arte para que a pessoa, por ela própria, ela seja capaz de destruir visões solidificadas e parciais do mundo e poder ter instrumentos para poder ampliar a sua perspectiva. Então, acho que o maior desafio é exatamente esse de tomar a poética, tomar a arte como um instrumento de transformação crítica das consciências, mas de um ponto de vista dela própria, da própria poética, o a partir desse instrumental e não a partir de um instrumental didático, doutrinário, nada disso. Disponibilizar esse mundo para que a pessoa possa usar como instrumento mesmo de descoberta, de transformação do seu próprio olhar sobre as coisas. Eu acho que a arte, uma das suas funções, digamos assim, da arte na história da humanidade é exatamente reconstruir as perspectivas sobre o mundo. A cultura solidifica nas pessoas certas visões, então a arte pode quebrar e reconstruir essas visões e abrir uma nova perspectiva do mundo. Você enquanto curador construir junto das pessoas essa experiência é o maior desafio e o maior prazer, o maior ganho quando você percebe que as pessoas se envolveram naquele universo, se entregaram para aquele universo e aquele universo abriu outras perspectivas nesse sentido. Eu, pessoalmente, tenho uma experiência, que não foi no MAR, muito importante que eu fiz uma exposição, pra mim pelo menos foi muito importante, chamada “Artes para crianças” que foi uma exposição que ela começou no Museu da Valle no Espírito Santo depois veio para o Rio de Janeiro, e ela teve um grande sucesso de público. Então, ela percorreu o itinerário durante quatro anos, foi para

Belém, depois para São Luís e para Brasília e finalmente para São Paulo, onde a perspectiva era exatamente essa que estou descrevendo, no sentido seguinte: como as crianças estão num momento de formação do seu aparato de linguagem e a arte, no meu ponto de vista, se estrutura como linguagem, elas são muito mais capazes de se relacionar com o mundo da arte do que os adultos, porque os adultos já possuem os aparatos solidificados. Eles têm opiniões fechadas, eles têm visões muito mais estabelecidas e as crianças estão com esse aparato totalmente aberto. Quando você coloca uma obra e disponibiliza para elas, elas mergulham de uma forma muito mais intensa. Eu construí essa exposição a partir desse ponto de vista, que é um ponto de vista teórico, mas que se confirmou de uma maneira incrível porque a exposição foi de grande sucesso, tinha uma afluência enorme de crianças para o universo de arte contemporânea que provavelmente é tido como um universo difícil de ser experimentado e entendido pelas pessoas. Então, para mim, foi uma forma de desenvolver uma certeza sobre essa perspectiva de que a arte pode ser tomada como instrumental, de construção de linguagem, de construções de visões distintas do mundo e que as pessoas tem esse potencial.

Segundo momento:

Laura: Como foi receber o convite para ser diretor cultural do MAR, sendo ele uma instituição tão associada à figura do seu antecessor, Paulo Herkenhoff?

Evandro: Foi um desafio. Eu tinha feito uma exposição lá do poeta Wladimir Dias-Pino (“O poema infinito de Wladimir Dias-Pino” 03/2016 – 07/2016), enquanto o Paulo era diretor ainda e essa exposição teve uma repercussão muito grande. O Wladimir estava vivo, com oitenta anos, e ele faleceu três anos depois. Ele é um grande poeta, talvez um dos maiores poeta brasileiros e muito pouco conhecido, então eu fiz uma retrospectiva da produção dele. Essa exposição teve uma repercussão muito grande e por causa disso ele foi pra bienal que ocorreu logo depois, no ano seguinte, e as pessoas ficaram bastante impressionadas porque quase ninguém conhecia o trabalho dele. E como o Paulo saiu do museu, então eles me convidaram em função, quer dizer, foi logo nessa passagem, então eles resolveram me convidar. Naturalmente, é um desafio muito grande. É um curador muito importante, então para mim, que não tinha tido passagens. Eu me mudei pro Rio recentemente, eu morei aqui na minha juventude e depois fui para Brasília, me criei em Brasília. Vim pra cá, estudei no Parque Lage, morei aqui por alguns anos, depois voltei pra Brasília e desenvolvi lá uma longa trajetória fazendo muitas coisas, ocupando muitos cargos ou tendo uma atuação como

curador, mesmo de vez em quando fazendo alguns exposições por aqui e São Paulo. Vim pro Rio novamente, então assumir o MAR foi um grande desafio e pra mim, na minha experiência pessoal, foi bastante importante no sentido de dirigir um com essa potencia, com essa significação. Encarrei isso como um grande desafio e tentei dar o melhor de mim para responder a esse convite, desafio.

Laura: Quais eram seus planos iniciais para o MAR?

Evandro: O problema é que uma instituição dessa dimensão as coisas não podem ser instaladas de uma hora para outra, as coisas demoram. Na realidade, foi uma passagem muito rápida no sentido dessas implantações das perspectivas novas. A primeira exposição que eu fiz no MAR chamava “Programa Sala de Encontro | Dentro” (03/2017 – 03/2018), que foi a criação de um espaço, onde as pessoas teriam uma relação diferente com o museu, com a arte. A ideia de museu é uma ideia muito de lugar cheio preciosidade, um lugar que você tem que ter todo um cuidado e tem toda uma trajetória estabelecida. Você não pode ficar ali, sentir aquele lugar de uma forma mais íntima, você tende a chegar, olhar, passar e ir embora. Só tem uma trajetória. Eu queria mudar essa relação porque eu acho que em uma relação entre uma pessoa e um objeto de arte é muito particular, tende, ser para ser profunda, muito íntima, muito pessoal. Não dá para você ter essa relação dentro de um esquema muito padronizado, muito rápido, muito estabelecido. Então, eu queria fazer um lugar que as pessoas pudessem ficar se elas quisessem, lugar bem agradável, convidativo, para conviverem com aquele universo tão rico, tão maravilhoso, tão cheio de coisas lindas, coisas reveladoras, coisas novas, coisas incríveis. Eu fiz essa sala de encontro que era uma sala de exposição, mas que você podia ficar: tinha sofás enormes, uns bancos enormes, tinha livros que você podia pegar e ler, estandes, mesas. E ela também era revertida para sala de palestra e nós fizemos experiência de teatro lá dentro também, espetáculo de música e ao mesmo tempo era uma sala de exposição com as obras todas lá. Essa é uma perspectiva que eu quis implantar no MAR, mas uma perspectiva nova de estabelecer com o público um tipo de relação que não fosse essa tradicional do museu que você entra, fica olhando aqueles objetos que são, geralmente considerados, inacessíveis, que você não pode tocar, não pode nada, que você tem que sair rapidamente e ir embora. Eu queria exatamente mudar essa relação, o museu ser um local que acolhesse as pessoas, que proporcionasse as pessoas uma relação íntima com o universo da arte e com da cultura, do pensamento poético. E a gente fez muitas experiências em torno dessa

ideia. Teve uma outra experiência que foi uma exposição, onde nós colocamos escadas que ao mesmo tempo viraram arquibancadas, a ideia era uma metáfora que tinha o muro de vidro que separava o museu da praça, então era uma metáfora que rompesse esse muro e tem um acesso e foi lindo porque as pessoas passaram a usar aquilo tantos em shows e eventos. Como, por exemplo, nas aberturas aquilo ficava cheio de gente subindo e também tinha uma área que tinha brinquedos de criança que as crianças pulavam o muro de um lado para o outro. Então a gente fez algumas experiências nesse sentido que eu julgo como bem importantes. Depois eu inaugurei essa sala de encontro inicial, depois tiveram outras salas de encontro com outras configurações. Mesmo essa, por exemplo, do Samba que eu descrevi antes, o trabalho do Leandro e do Ernesto Neto foi na sala de encontro, aí você tinha banquinho também, tiveram shows lá dentro, show da Velha Guarda do Império Serrano que também foi se ver no museu e ao mesmo tempo se colocar, participar do projeto da exposição. Bom, isso é um dos aspectos. Na exposição Samba, ao mesmo tempo que segui uma trajetória dos imaginários brasileiros, das brasilidades e do Rio de Janeiro, ela também traz um sentimento novo no sentido do reconhecimento do samba como um dado cultural e artístico muito importante, fundamental para a cultura brasileira, nunca tinha acontecido de forma plena no museu. A gente lembra quando o Hélio Oiticica tentou entrar com o pessoal da Mangueira no MAM, eles foram expulsos, a poucos gerações anteriores. Então, acho que esse projeto fazia parte também do meu projeto, exatamente, esse reconhecimento das culturas brasileiras, os vários aspectos da cultura brasileira serem trazidos como elementos fundamentais da cultura que nós devemos colocar dentro de um museu, da arte que nós devemos colocar dentro de um museu. Tem outros aspectos que eu desenvolvi de uma forma menor, que não teve tempo para tratar como, por exemplo, a revisão de artistas importantes para a arte brasileira que não tinham o reconhecimento, como o próprio Wladimir que foi essa exposição que eu fiz antes de entrar, como depois o foi o Claudio Paiva (“Claudio Paiva – O colecionador de linhas” 11/2017 – 06/2018) que é um artista bem significativo e desenvolveu seu trabalho no Rio de Janeiro que nunca tinha tido uma exposição importante. A ideia de museu, o projeto de ter o museu como um espaço de construção poética, onde as coisas pudessem ser todas tomadas a partir dessa perspectiva poética. Então a gente tinha um plano, que não foi construído, de realizar desde roupas dos seguranças, por exemplo, elas seriam todas desenhadas por artistas, você entraria no museu com outra relação com o universo da segurança, seria diferente. A gente chegou a tratar com algumas pessoas da área de designer de roupas. A gente tratou todo um projeto de desenvolver essas roupas com o Guto Carvalho Neto que é um designer de roupa e que fez

uma exposição no MAR com a Rivane Neuenschwander (“O nome do medo” 02/2017 – 07/2017), então a gente tinha pensado em desenhar as roupas tanto do pessoal do educativo como dos seguranças, da limpeza, por exemplo. É muito interessante como o preconceito se instala nas coisas, preconceitos de classe, as violências de classes, por exemplo, as pessoas da limpeza tem o uniforme de uma grosseria, as roupas são todas masculinizadas, todas de forma grosseira, feia. Então, por que isso? Num lugar desses, por que as pessoas humildes precisam ser tratadas de uma forma bruta? Tem que vestir roupas grosseiras, botas pesadas, por que? A ideia era transformar esse universo todo, que incluía inclusive um “redesigner” da área de baixo dos pilotis para as pessoas poderem ficar e poderem ter outra relação com esse universo. Outro ponto que nós trabalhamos foi a ideia de o museu ser também um lugar, não só para artistas consagrados, mas para artistas iniciantes, então uma das últimas coisas que a gente fez foi abrir uma galeria exatamente para esse universo de artistas que ficava na biblioteca. Teve uma primeira exposição enquanto eu estava lá de um artista muito jovem Mulambö (“Mulambö – Tudo Nosso” 08/2019 – 12/2019), o nome artístico dele. Ele é da UERJ, um menino que mora em São Gonçalo – RJ. É um trabalho muito interessante, muito bom. A gente fez essa primeira exposição exatamente no espaço que seria também um espaço experimental, para exposições mais simples, mais baratas porque uma exposição num museu exige um aparato financeiro muito grande. Então ali era para você poder fazer coisas mais experimentais mesmo. Uma outra coisa muito importante que eu iniciei lá foi uma transformação do acervo, no sentido da coleção, no sentido de ampliar a participação das mulheres artistas porque houve um evento muito grande na área da praça, no Museu do Amanhã e o MAR também propôs o espaço que foi o Festival Mulheres do Mundo²⁸ (2018), então pensamos: o que o MAR pode fazer nesse sentido naquele momento do festival? Então tive a ideia de fazer uma exposição de artistas mulheres da coleção, a gente iniciou uma pesquisa na coleção e descobrimos que a coleção tinha apenas 12% de artistas mulheres. Era uma coisa louca entre, acho que na época eram 7 mil obras, só 12% dessas obras eram de artistas mulheres. Então resolvi fazer uma espécie de campanha não aberta, mas fizemos uma lista de artistas importantes brasileiras que poderiam doar obras para o museu, ligamos e procuramos uma grande quantidade de artistas que mostraram atuar e esse movimento interno foi impressionante porque as mulheres do museu ficaram empoderadas com essa

²⁸ G1 Rio e GloboNews. Praça Mauá, no Rio, recebe Festival Mulheres do Mundo. GLOBO, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/tj/rio-de-janeiro/o-que-fazer-no-rio-de-janeiro/noticia/2018/11/16/praca-maua-no-rio-recebe-festival-mulheres-do-mundo.ghtml>>. Acesso em 17 de dezembro de 2021.

movimentação e resolvemos fazer uma metodologia de curadoria participativa para essa exposição, no sentido de como organizar essas obras todas que estavam na coleção, como você ia organizar a exposição nos termos de temáticas, grupos significativos. Então houve um convite para todas as funcionárias mulheres, como da limpeza, como da direção, não tinha nenhuma discriminação de posição e essas mulheres todas se reuniram e começaram a discutir, ver as obras e discutir quais temáticas eram importantes, como que a exposição iria se organizar. Foi uma experiência fantástica, tanto no sentido de abrir para o seu corpo de funcionários uma participação dentro do projeto curatorial, como tocar nesse ponto estrutural que é essa questão do machismo, da exclusão das mulheres no universo do circuito de artes, da dificuldade que elas têm e ao mesmo tempo da participação das mulheres na discussão dessa problemática. Isso gerou dentro do museu um quase movimento que buscava lidar com seus próprios problemas e relacionar com o universo de obras, para então organizar como essa exposição iria se configurar. Esse processo foi, mais ou menos, documentado e fazia parte da própria exposição com um vídeo que onde as mulheres davam seus depoimentos.

Laura: Foi até para o Youtube, não é?

Evandro: Acho que sim, deve ter ido. Então, foi um projeto extremamente importante que trabalhava essa minha perspectiva de uma participação das pessoas dentro dos projetos do museu. Quebrar esse distanciamento que existe, geralmente, dentro dos museus entre os universos das obras, entre o universo do público e estabelecer pontes para que as pessoas tomem a arte como seus instrumentos de pensamento, de reflexão, de transformação, de ampliação de consciência. Houve a possibilidade nessa instituição de um trabalho que estava dentro dessa perspectiva que eu tinha como projeto para o museu e uma outra perspectiva nesse sentido é a participação das crianças, que não deu tempo de fazer, mas era uma questão voltada para esse público. Era uma experiência que eu gostaria muito de ter feito uma exposição, um espaço específico, abrir o museu para esse público infantil. Acho que isso dá um desenho, mais ou menos, de alguns aspectos da minha perspectiva curatorial.

Laura: Eu ia acabar perguntando quais foram os que você não conseguiu realizar, mas o senhor acabou respondendo.

Evandro: É, eu acho que tem muita mais coisa que a gente não realizou do que realizou. Eu também queria ter feito um levantamento maior, uma participação maior dos artistas do Rio

de Janeiro no museu. Tem vários aspectos. E também tinha um projeto de fazer um espaço de poesia visual e um espaço de arte sonora no museu, iria ficar permanente. Quando eu sai, interrompeu esse projeto.

Laura: Eu realizei uma seleção de exposições ocorridas no MAR que possuíam como temática central a cidade do Rio de Janeiro. Entre elas, a primeira que aparece com o seu nome fazendo parte do corpo curatorial é *O Rio do Samba: resistência e reinvenção* em 2018. Gostaria de saber um pouco do processo dessa exposição: Qual foi a motivação para a realização da exposição? Qual foi o eixo teórico adotado pela curadoria e de que modo isso influenciou na escolha das obras?

Evandro: Um dia eu fui num evento, no teatro, e se apresentaram vários sambistas, várias escolas diferentes, porta-bandeiras e mestres-salas num palco com as roupas típicas de uma escola de samba e eu fiquei encantado, fiquei completamente tomado pela dança, pelas roupas, pela música e naquele momento eu tive a ideia de fazer essa exposição. Com aquele impacto da beleza daquilo tudo. Então, havia um grupo de curadores lá no mar, a Clarissa Diniz e o Marcelo Campos, trabalhavam comigo lá e nós tomamos a providência básica de chamar e convidar uma pessoa, um intelectual ligado ao samba para poder participar, exatamente, do processo de elaboração da exposição que foi o Nei Lopes, que ele é um grande sambista, um grande intelectual que pensa a história do samba, pensa a questão da cultura negra. Então, o tivemos conosco e foi de absolutamente importante nessa trajetória porque ele balizou, digamos assim, toda a questão teórica em torno da abordagem dessa história. Por exemplo, na parte histórica que falava do século XIX, do trabalho, da relação dos negros com a construção econômica brasileira e isso relacionado com as suas atividades populares, nós não colocamos nenhuma imagem, aquelas clássicas, dos negros escravizados sendo maltratados, chicoteados ou com castigos horríveis, em função de que nós não queríamos colocar o negro exatamente como vítima, mas como resistente, como lutador, como guerreiros e essa foi uma perspectiva que o Nei Lopes nós abriu, nós colocou. Então, a participação dele foi extremamente importante, agora pra nós todos foi muito importante o fato nos debruçarmos sobre esse universo para exatamente estabelecer outro tipo de relação com essa história. Você lidando, você vai descobrindo coisas que foram esquecidas ou que não estão claras, e a gente quis muito colocar essa história social, é uma história de resistência, uma história de luta e reinvenção, por isso os dois aspectos fundamentais no título: resistência e reinvenção. Ao mesmo tempo que eles resistiram de uma forma impressionante a uma

violência brutal que foi a escravidão e depois da “libertação”. Toda violência de classe, toda violência econômica, toda a violência de toda ordem que se estabeleceu, por perseguição religiosa, da mais bruta e etc., mesmo assim houve uma resistência e com o passar do tempo uma reinvenção daqueles dados culturais básicos, da música, da dança, etc. a partir de influências que foram surgindo. É incrível, por exemplo, você descobrir que a marcha das escolas de samba na avenida ela tem uma influência muito grande da música militar, dos músicos negros que eram das orquestras. A introdução de instrumentos, como o tarol, que não eram usados tradicionalmente na música negra, e há sempre um ritmo de marcha. O universo de descobertas é enorme em muitos aspectos da cultura nessas trocas que se dão historicamente de forma inesperada, por exemplo, a relação do porto, a história do porto com a história do samba. A criação do Império Serrano foi feita por um líder sindical portuário, um estivador, que tinha toda uma experiência de organização de massas lá no sindicato, então ele trouxe essa experiência para o universo do samba organizando, criando uma escola de samba no sentido organizacional mesmo. A partir dessas confluências, a perspectiva curatorial teórica do Nei Lopes, das nossas perspectivas e do que nós fomos descobrindo nesse processo, as foram sendo escolhidas e a narrativa foi sendo criada. As exposições no Brasil são feitas de uma maneira muito rápida, nos museus europeus se leva dois, três ou, às vezes, quatro anos para construir uma, para fazer uma exposição, pensando e etc., aqui a gente leva um ano, no máximo seis meses, às vezes oito meses. Essa construção foi construída assim, em torno de oito meses, seis meses de trabalho. Naturalmente, teve falhas, buracos que não foram preenchidos, mas é a nossa forma, é nossa “imediateza”, nossas circunstâncias políticas e organizacionais que provocam isso. A perspectiva sempre foi de confluir a questão política, da resistência, da cultura negra e da transformação, da reinvenção dessa cultura em condições muito duras, muito difíceis, ao mesmo tempo trazer a questão poética, a questão da cultura nela mesma para as pessoas, para esse campo. Não é simplesmente uma perspectiva didática, a gente não tinha puramente uma perspectiva didática, a gente queria também, como eu tinha falado anteriormente, trazer a própria poética do samba, o próprio universo poético onde esses autores viveram e vivem para o sentimento das pessoas, para a sensibilidade das pessoas. A partir daí, dentro do possível, a gente foi indo e esse universo inclui desde as joias, as roupas das escravas no século XIX, XVIII até as roupas do candomblé, roupas das escolas de samba, roupas de autores designers, artistas que estão ligados a essa cultura e também pintores, artistas, o próprio sambista da capa do catálogo. E assim a gente foi reconstruindo essa história. A relação muito importante, por exemplo, o Heitor Villa-Lobos (1887-1959) com a história do samba, a reconstrução dos blocos de carnaval por ele. Enfim, tem toda uma

história fantástica que a gente foi se debruçando e trazendo, a partir dessas histórias e a partir dessa vontade de trazer a própria poética para esse universo.

Laura: O artista da capa do catálogo é o Heitor dos Prazeres (1898-1966).

Evandro: Exatamente, o Heitor era sambista e era artista também. Um pintor fantástico, belíssimo o trabalho dele, então tinham muitas obras lá dele.

Laura: Ainda sobre essa exposição: um fato que eu acho bem interessante são as cinco obras comissionadas especialmente. Você poderia me falar um pouco como foi esse processo? Desde convite aos artistas a entrega das obras.

Evandro: Pensei no Ernesto Neto, porque ele é um dos mais cariocas, no sentido do espírito carioca. Ele tem uma relação muito grande com essa coisa do carnaval, é um carnavalesco fantástico. Então tinha tudo a ver dele fazer essa obra junto com o carnavalesco que a gente também convidou o Leandro Vieira. Bom, preciso me lembrar aqui das obras.

Laura: Foi “Carnaval um grito do que?” do Ernesto Neto e do Leandro Vieira, o “Dono do Corpo” do João Vargas que era uma videoinstalação, “A história do negro é uma felicidade guerreira” do Jaime Lauriano que era uma logo na entrada, do Gustavo Speridião que era “Alvorada” e instalação sonora no corredor do percussionista Djalma Corrêa.

Evandro: Bom, a gente queria convidar artistas que trabalhavam ou trabalham com esse universo da cultura negra. O Jaime Lauriano é um artista negro que trabalha com, exatamente, essa temática. O próprio entendimento, trazer de volta a memória dessa trajetória toda da vinda dos escravizados, os negros escravizados da África, e ele fez essa obra lá embaixo que tratava dos portos de onde vieram à força essas pessoas para o Brasil. Eu acho que é bem importante esse trabalho, esse trabalho ficou para o museu de forma definitiva, mas queríamos trazer artistas que pudessem dar também uma perspectiva deles próprios a todo esse universo. Naturalmente, tínhamos que ter negros, que trabalham sua própria memória e no caso do Gustavo Speridião, ele trabalhou o universo da música que estavam no nosso imaginário todo, imaginário do Brasil e dos redutos cariocas. Ele usou frases de músicas, textos de músicas clássicas do samba. E o trabalho de vídeo do João Vargas, eu tinha indo na França há pouco tempo atrás, antes de eu começar a trabalhar nessa exposição e eu vi um espetáculo desse dançarino, desse coreógrafo. Ele é um coreógrafo francês, chamado Jérôme Bel (1964) e

fiquei extremamente impressionado com o espetáculo incrível, aonde ele coloca para dançar pessoas comuns, todo tipo de pessoa: pessoa que não tem o corpo trabalhado para a dança, que não são particularmente dançarinos. O espetáculo que tem pessoas totalmente comuns que dançam e o espetáculo é extremamente maravilhoso. Você fica totalmente encantado, então eu pensei em estabelecer uma relação com essa revelação de que o samba é exatamente o lugar que todo mundo dança, que todo mundo pode dançar, incorporar aquele instrumental da dança sem ter nenhum preparo específico de dançarino. As pessoas desenvolvem a questão da dança, da relação com o corpo de uma forma maravilhosa a partir desse aparato sonoro, musical, cultural, etc. Eu queria trazer essa ideia que o samba é absolutamente democrático com o corpo de cada um, que não importa a sua configuração física, mas que você pode, que cada um de nós pode, totalmente se entregar a esse universo de beleza, de construção estética com o próprio corpo. Eu queria que isso fosse passado para as pessoas e imaginei então esse trabalho e convidei o João Vargas para realizar. Na realidade, é uma construção minha, uma construção curatorial minha influenciada pelo meu impacto que tive com a visão desse espetáculo do Jérôme Bel, que exatamente trabalha nesse sentido de trazer para o universo da dança a liberdade que cada um pode ter com o seu corpo, você pode ser qualquer coisa, você pode ser um ginasta super forte, você pode ser uma pessoa fraquinha, você pode ser gordo, você pode ser magro, você pode ser aleijado, você pode ser qualquer coisa. Isso não impede, pelo contrário, cada um vai dar uma expressão particular a essa beleza, essa possibilidade de construção poética com o próprio corpo, o que só aquele corpo vai poder dar essa expressão particular, isso que é o lindo porque cada corpo tem uma beleza própria, única, ninguém é igual a outra pessoa. Só aquela pessoa vai construir a beleza daquele jeito, isso é maravilhoso, isso abre a arte para qualquer pessoa, para qualquer corpo, para qualquer realidade. Basta você se entregar aquele processo, você mergulhar naquela beleza. Então essa é a ideia daquele trabalho. Tive esse impacto com a visão, um pouco antes de começar a trabalhar nessa exposição, eu vi um espetáculo do Jérôme Bel que trata de uma forma explícita dessa questão e eu percebi que o samba realiza isso muito antes que o Jérôme Bel. Eu quis trazer essa questão logo na entrada da exposição, então você passava pelo corredor com a desconstrução da música, por cada instrumento, você batia no corpo, as pessoas dançando. Era só o corpo, sem música, sem som, mas só a beleza de cada corpo, cada jeito. Então, a gente chamou pessoas, iam funcionários do museu, tinha também sambistas profissionais, pessoas que não eram sambistas, pessoas normais. Essa era a ideia desse trabalho. Do Gustavo tem pouco para falar, foi um trabalho que ele desenvolveu dentro da temática e da forma do trabalho dele. Acho que no caso dele é só isso.

Laura: Em uma entrevista ao Jornal O Globo, logo quando o senhor assumiu o cargo de diretor cultural do MAR, te perguntaram a diferença entre a curadoria promovida pelo Paulo Herkenhoff e pelo senhor, a resposta foi:

O Paulo é um grande conhecedor da história da arte brasileira e da história da arte no Rio de Janeiro. Ele trata as exposições a partir de uma abordagem simultânea: fortemente historiográfica e dentro de uma estratégia de representação dos artistas, de compreensão da obra dentro de uma problemática da arte brasileira. A minha curadoria parte de princípios às vezes diferentes. Ela se dá muito mais a partir da relação do espectador com a obra; a relação única, específica, estabelecida entre aquela pessoa e aquela obra. (RUBIN, Nani. Museu de Arte do Rio tem novo diretor: Evandro Salles. O GLOBO, Rio de Janeiro, 03 out. 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/museu-de-arte-do-rio-tem-novo-diretorevandro-salles-20221932>>. Acesso em: 17 dez. 2021).

O senhor acha que essa questão transpareceu na exposição *O Rio do Samba: resistência e reinvenção* em relação, por exemplo, a exposição inaugural do museu - *Rio de Imagens: uma paisagem em construção* com curadoria do Herkenhoff? Qual a principal diferença entre as concepções de curadoria, e como isso impactou na escolha das obras que integraram as exposições?

Evandro: Eu coloco como questão fundamental a poética e não a historiografia ou didática, mas sim a relação dentro do campo poético que o público vai ter com as obras que dá a pessoa uma liberdade muito maior de experimentar aquele universo, ela vai experimentar a partir da sua empatia, como aquilo bate no universo psicológico, cultural dela. Então, você vai ser atraído pelo seu encantamento e não por uma questão didática e historiográfica, acho que essa é a diferença. Mesmo quando trabalho com uma historiografia, no caso do Samba tem toda uma historiografia, mas tento colocar antes esse interesse poético, a questão poética, a questão da arte em si, para que a pessoa adentre esse universo depois ela pode se deter e se debruçar sobre as questões mais teóricas. Eu sou artista também, então acho que isso é um diferencial porque, por exemplo, penso alguma coisa de curadoria que na realidade é um trabalho como esse trabalho do João Vargas que na realidade foi concebido por mim. E tem algumas outras questões, não no MAR, mas em outros lugares que fiz alguns trabalhos da exposição porque não havia quem fizesse, estava na minha cabeça, então eu que tinha que fazer. Fiz, por exemplo, um desenho animado na exposição “Arte para criança”, você pode ver no Youtube, com uma poesia do Manoel de Barros (1916-2014) com desenhos meus, se chama “Histórias da unha do dedão do pé do fim do mundo”²⁹. Você vai ver que atuou como artista de alguma

²⁹ Histórias da unha do dedão do pé do fim do mundo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a-HDwM3jebY>>. Acesso em: 15 de dezembro de 2021.

maneira neste sentido. A minha curadoria é limítrofe na construção artística, ela busca ser isso, uma construção curatorial clássica.

Laura: Outra exposição a qual eu pesquiso é *O Rio dos Navegantes* de 2019. Gostaria de saber um pouco do processo dessa exposição: Qual foi a motivação para a realização da exposição? Qual foi o eixo teórico adotado pela curadoria e de que modo isso influenciou na escolha das obras?

Evandro: Eu havia feito, eu estava estudando há um tempo essa história do porto do Rio de Janeiro na história da navegação universal, como era vista a cidade do Rio de Janeiro no século XVII pelos navegantes porque era um porto obrigatório para os mares do sul: se um navio ia para a Austrália, ele tinha que parar aqui para abastecer. Eu estava estudando isso e vi que nessa história do Rio de Janeiro como porto, primeiro era fundamental para entender o Brasil, a história brasileira, a história da formação porque aqui se deram os fatos fundamentais, aqui aportaram, não só aqui, mas de uma maneira muito ampla, imigrantes, 2 milhões de escravos, de escravizados. Tem uma história muito significativa que é meio obscurecida, não é clara, eu tive a ideia de fazer, de retomar essa história e começamos a trabalhar e, naturalmente, a primeira questão, o primeiro ponto dessa história eram os povos que estavam aqui antes da descoberta porque é falso que essa história começa só com a descoberta pelo portugueses, mas ela já ocorria aqui. O primeiro módulo da exposição é exatamente a natureza, essa natureza que existia aqui que era exuberante, fantástica e os povos indígenas que habitavam esse lugar e a gente tenta construir a narrativa. Outra característica da minha curadoria, que eu acho que não falei, é quebrar alguns parâmetros de organização a partir da questão da história da arte, misturando, eu queria quebrar um pouco essa perspectiva de separar tudo por épocas, escola, afinidades, estéticas, etc. Essa possibilidade de você botar de arte contemporânea junto de uma coisa do século XIX, junto de outra coisa do século XV.

Laura: Quebrar a hierarquia do objeto.

Evandro: Quebrar a hierarquia do objeto e quebrar uma abordagem historicista. Mas como eu vou organizar então? Eu vou organizar pela articulação poética e não por uma organização de fora que dê uma perspectiva histórica para aquilo, eu posso dar outras perspectivas. Uma questão muito importante para essa exposição foi que a gente trabalhou com historiadores que

subsidiaram de informações de vários tipos. Uma coisa que eu descobri que me fascinou foi que a grande descoberta dos navegadores não foi o continente, não foram as terras, antes disso foram os céus porque toda navegação era feita a partir do conhecimento das estrelas, se localizavam para onde iriam. Existia toda uma ciência desenvolvida, com instrumentos e etc., para o cara se localizar, só que toda essa informação era baseada no hemisfério norte porque eles nunca tinham descido para o hemisfério sul. Então a primeira grande descoberta foi o céu do hemisfério sul porque quando eles desceram eles se colocaram totalmente perdidos porque aqui eles não conheciam aquelas estrelas, mudou tudo. Essa ideia de que a grande descoberta dos navegadores foi o céu, ela abre a exposição, abre a perspectiva de organização dessa exposição. Isso eu coloquei na abertura dessa exposição uma obra do Antônio Dias (1944-2018), “Anywhere is my Land”, que trata do céu e lá na Sala de Encontro tinha esse conforto entre a ideia do mar e esse tapete que era uma visão da selva nesse continente descoberto, aquela visão europeia, e uma série de trabalhos do Pedro David (1977) sobre o céu do hemisfério sul e tinha também um trabalho clássico do Cildo Meireles (1948), um texto dele sobre o Cruzeiro do Sul. Essa descoberta poética para mim, a descoberta do céu foi mais importante do que a descoberta das terras foi anterior e muito importante, ela me orientou para a organização da curadoria. Ela definiu, por exemplo, a participação dessa obra superimportante do Antônio Dias na abertura da exposição, antes mesmo dos índios e da natureza. Uma coisa que eu queria falar sobre, porque tinha um texto de abertura do “Rio do samba: resistência e reinvenção”, um texto muito importante do Muniz Sodré (1942), antes desse trabalho que eu falei do João Vargas, na abertura da exposição tinha esse texto: “Quem dança se envolve na fabulosa cadeia de forças vitais que gravitam entorno de cada ser.” O samba é o dono do corpo: que o Muniz fala na realidade é que Exu é o dono do corpo, então eu mudei a coisa para o samba é dono do corpo. “Na concepção negra africana do tempo existe uma música para cada momento, cada etapa da vida, cada samba tem sua dança específica e cada dança vem de um corpo particular que se articula dentro dos princípios cosmológicos das próprias incessantes, da comunicação e da individualidade. O corpo que dança é ativado pela síncope, o batido que falta, o pulso do universo: este é o momento do samba, o dono do corpo.”. Então o samba, na realidade, essa relação da dança na cultura negra é uma relação com o cosmo, com as forças da natureza e quando ele fala que cada corpo tem a sua energia própria e a sua dança própria, ele está falando que o samba é uma forma de relação com as forças da natureza. Cada orixá tem a sua batida específica e a sua dança particular. Isso é muito importante e bate com a ideia do Jérôme Bel que cada corpo tem a sua dança própria e essa dança é tão bela como qualquer outra, você pode ser um bailarino

fantástico, você pode ser uma pessoa toda desajeitada, se você se solta, dança, é tão lindo, tão belo o seu corpo como qualquer outro corpo. Essa ideia do samba foi uma ideia estrutural para a exposição, essa ideia do céu foi outra ideia estrutural para a outra exposição.

Laura: Em ambas as exposições (*O Rio do Samba: resistência e reinvenção* e *O Rio dos Navegantes*), o senhor trabalhou em conjunto com então curador chefe do MAR, Marcelo Campos. Hoje, olhando o que o senhor desenvolveu na instituição e para o que o Marcelo vem fazendo, o senhor nota alguma continuidade?

Evandro: Não, não noto não. Eu tinha imaginado, idealizado uma outra coisa, uma exposição que ele acabou realizando que é “A casa carioca” (09/2021-07/2022). É uma exposição que eu trabalhei durante vários anos e ele realizou de uma forma totalmente distinta do que eu faria. Acho que ele tem todo um estilo próprio, uma abordagem completamente diferente da minha.

Laura: E desde o Paulo até os dias atuais? Passando por essas três personalidades: Paulo, você e Marcelo.

Evandro: Talvez ainda haja essa perspectiva de se voltar para as culturas populares, para a cultura nacional, as várias brasilidades e tomar isso como um objeto de convergência. Acho que nesse sentido há uma tentativa de uma continuidade nessas três gestões.

Laura: Hoje, após quase dois anos da sua saída do museu, o senhor acha que o MAR ainda precisa se desenvolver em alguma questão?

Evandro: Eu acho que precisa em muitas questões. Eu acho houve um retrocesso, o Marcelo Crivella³⁰ (1957) destruiu o MAR, ele tentou acabar com o MAR, Crivella é um ser pernicioso, demoníaco, pode se dizer porque ele odeia arte, odeia cultura. Ele desmontou a estrutura que havia, então o MAR hoje é um museu precário em termos tanto organizacionais, de administração, como em termos de capacidade de execução de projetos. Ele foi desconstruído pela situação política, pela situação econômica, o corte proposital de verbas para destruir o trabalho que estava sendo feito. Hoje é um museu bastante precário que a gente espera que algum momento retome a sua potencialidade, ele pode ser um museu muito

³⁰ Ex prefeito da cidade do Rio de Janeiro, no período de 2017 a 2021.

mais efetivo para a cidade, tem uma importância muito grande, maior que está tendo nesse momento para a arte e cultura dessa cidade.