



MAM Rio em chamas: reconstruções sobre novas bases

Felipe Paranaguá Braga

Como citar:

BRAGA, F. P. MAM em chamas: reconstruções sob novas bases. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 350–378, mai. 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8667423. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667423>.

Imagem [modificada]: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Registro do evento da manifestação popular em defesa da arte, ocorrido em 16 de julho de 1968. Fonte: Acervo do Centro de Documentação do MAM Rio.

MAM Rio em chamas: reconstruções sobre novas bases

MAM Rio on fire: reconstructions on new bases

Felipe Paranaguá Braga*

RESUMO

O presente artigo estabelece uma análise do debate instaurado após o incêndio ocorrido no Museu de Arte Moderna do Rio em 1978. Partindo da fala de diversos artistas e críticos que buscaram repensar o futuro do MAM Rio, o texto se propõe a elencar a conjuntura social e cultural do período, refletindo sobre o incêndio como um marco simbólico de falência de um determinado projeto de museu moderno.

PALAVRAS-CHAVE

MAM Rio. Incêndio. Museu de Arte Moderna. Crítica institucional. Pós-modernismo.

ABSTRACT

This article analyses the debate that took place after a fire in Museu de Arte Moderna do Rio, in 1978. Gathering several discourses of different artists and critics who try to rethink the future of MAM Rio, this essay discuss the social and culture scenes by then, reflecting about the fire as a symbolic mark of the collapse of a certain idea of a museum of modern art.

KEYWORDS

MAM Rio. Fire. Museum of Modern Art. Institutional Critique. Postmodernism.

Em julho de 1978, o Museu de Arte Moderna do Rio (MAM Rio) sofreu um incêndio de proporções gigantescas, que destruiu quase a totalidade de seu acervo, além das obras que faziam parte de uma retrospectiva do artista uruguaio Joaquín Torres García e que estavam em exibição. Naquele momento, pairava no Brasil um clima de incerteza quanto ao futuro, com o arrefecimento da censura, a revogação do AI-5 e a abertura “lenta, gradual e segura” proposta pelo presidente Ernesto Geisel. Paralelo a isso, era crescente a percepção da falência do modelo moderno que havia fundamentado as bases conceituais de diversas instituições surgidas na primeira metade do século XX. Foi, portanto, nesse contexto muito específico, de discussão e de problematização da modernidade, que se consolidou a discussão acerca do que (e de como) deveria ser o Museu de Arte Moderna do Rio após o incêndio.

Ao tratar o incêndio como um marco local dessa situação generalizada de ruína do moderno, torna-se possível alinhar a tragédia do MAM Rio a uma conjuntura global, representada no debate proposto por Jean-François Lyotard no livro *A condição pós-moderna*, lançado naquele mesmo ano de 1978. O que o livro de Lyotard se propõe a fazer é a análise de um momento de transição, em que a crença em um futuro próspero, caracterizado pelas grandes narrativas, começava a se revelar inócua. Paralelamente, as ruínas e cinzas do incêndio arremataram, no plano do concreto, a impossibilidade histórica e cultural de se investir na continuidade de um modelo de museu embasado no pensamento teleológico da história da arte¹, preocupado em prever e guardar a memória do futuro. Para o crítico Mario Pedrosa (Pedrosa, 2015: 553), depois da fragmentação da autonomia da arte e de sua contaminação inevitável com o espaço cultural e social, já não era mais possível se basear em uma história da arte contada a partir de si mesma. Diante da relativização pós-moderna das narrativas que haviam sido caras ao período moderno e diante da crise da ideia de utopia, parecia ter sido superada toda a lógica por trás de um museu baseado na aquisição de obras que se tornariam cânones no futuro. Se já não havia uma ideia de

futuro próspero a ser imaginada, não havia, portanto, como construir suas memórias.

Perante a destruição do acervo do MAM Rio, Mario Pedrosa foi categórico: “Em face da destruição total, é imperativo que se tire uma conclusão lógica: o MAM acabou” (Pedrosa, 1995: 309). Na reunião do Comitê Permanente pela Reconstrução do MAM, o crítico apresentava seu projeto de reconstrução e sugeria uma reorganização radical da instituição, propondo a criação de cinco museus independentes, mas articulados organicamente. A sugestão de Pedrosa reuniria o Museu do Índio, o Museu de Arte Virgem (Museu de Imagens do inconsciente, de Nise da Silveira), o Museu de Arte Moderna, o Museu do Negro e o Museu de Artes Populares. “Toda a arte moderna inspirou-se na arte dos povos periféricos, portanto nada mais adequado para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que apresentar essa arte que temos em abundância, ao lado de um acervo de arte contemporânea e latino-americana”, escreveu Pedrosa (*Ibidem*).

Em face da ousadia do projeto de Pedrosa e da força de uma diretoria conservadora², que logo se opôs a qualquer ruptura radical, tal proposta permaneceu no papel. Para a diretoria do museu, era preciso primeiramente reerguer a instituição para, só depois, repensá-la. Fato é que esse momento de reflexão envolvendo a comunidade artística nunca chegou. No entanto, ainda que não tenha havido brecha da diretoria para um debate mais amplo quanto ao futuro do museu, artistas, intelectuais e trabalhadores da cultura não cessaram de questionar as escolhas institucionais que se apresentaram naquela ocasião.

Sob a luz do agora, proponho neste texto uma leitura das diversas vozes surgidas no decorrer desse processo. Para além do projeto do Museu da Origens, de Pedrosa, apresento, a seguir, um panorama amplo de reivindicação de um espaço onde a arte e a política poderiam estar em consonância. Ainda que essa conjunção não tenha se efetivado, assim como não foi efetivado o projeto de Pedrosa, a reunião desse debate conduz a

uma reflexão sobre as bases que estabeleceram uma transformação radical no modo de se pensar a arte e as instituições, produzindo consonâncias e dissonâncias que reverberam até hoje.

I.

Passados os primeiros momentos após o incêndio, vozes diversas iniciaram uma discussão sobre como e qual seria o futuro do MAM Rio. Artistas, intelectuais e trabalhadores da cultura se pronunciaram, elencando os erros que teriam levado àquela situação de ruína e tecendo críticas sobre a gestão e a governança do museu. Em concordância, desejavam naquele instante algum tipo de transformação, assim como viam como urgente que tivessem voz ativa no processo de reconstrução em curso. A partir de suas falas, podemos avaliar um desejo comum de mudança de perspectiva, o qual confrontava a própria noção de museu moderno, que claramente se modificava.

Roberto Pontual, o então diretor artístico do MAM Rio em 1978 e colunista no *Jornal do Brasil*, dedicou alguns artigos ao tema. Além dele, o jornalista João Ricardo Moderno reuniu na *Tribuna da Imprensa*, em longa reportagem de 1980 intitulada *Museu de arte moderna em debate*, depoimentos de figuras do universo cultural do Rio. Foram essas múltiplas vozes, de pessoas como Mário Pedrosa, Cildo Meireles, Anna Bella Geiger, Carlos Vergara entre tantos outros, que, diante do panorama cultural e político da época, determinaram a tentativa de recriação do MAM Rio sob novas bases institucionais.

Reconstruir o MAM Rio modificando sua estrutura administrativa e de gestão curatorial era a chave desse sentimento coletivo. Se hoje é possível dizer que esse movimento não obteve sucesso, no entanto, talvez mais do que concretizar uma mudança, todas essas vozes acabaram por consolidar

a falência do projeto de modernidade no qual o museu estava inserido. No texto *MAM, mãos à obra*, publicado em 19 de julho de 1978 no *Jornal do Brasil*, Pontual afirmava que o incêndio era uma oportunidade para se reconstruir o museu a partir de novos parâmetros. Mais do que apenas a restauração de suas instalações e o aperfeiçoamento de sua segurança, o crítico e curador pedia pela atualização de sua concepção como instrumento do fazer e do prazer de todo um povo. Pontual ressaltava, ainda, o engajamento comunitário como forma de fazer frente à posição intransigente adotada pela instituição. “Enquanto um museu não é da e para a comunidade, ele experimenta a crescente sensação de fragilidade, insegurança, rejeição e vazio, enfraquecendo-o por inteiro: não passa de um corpo estranho”, escreve Pontual (2013). Tal sentido comunitário nortearia algumas das falas de artistas e intelectuais ao longo do processo de reconstrução – como o depoimento de Carlos Vergara ao próprio Roberto Pontual para o artigo *Onde experimentar?*, publicado em agosto de 1978:

Cabe a todos os que se interessam pela arte como produção de conhecimento e, portanto, com uma função na comunidade, exigir a permanência dessas atividades (cinemateca, sala corpo e som e área experimental) no corpo do museu, lado a lado com a destinação de verbas para equiparar as áreas que restaram do incêndio, de modo a garantir essa permanência. Refazer o acervo é tarefa posterior. Que se reconstrua o MAM, mas não para ser uma caixa oca e silenciosa. (Pontual, 1978a: 470)

Posteriormente, em 1980, Mário Pedrosa, em entrevista a João Ricardo Moderno e Marcio Doctors, aprofunda a ideia de senso comunitário:

A ideia de comunidade é fundamental hoje para concepção de museu. Por quê? Porque há uma discussão sobre o conceito de museu e várias são as proposições, sendo, aliás, contraditórias entre si. Há uns que dizem que museu não é mais depósito de obras, que museu é antes de tudo uma ação dinâmica entre artistas, que vão para lá, discutem proposições e levam adiante experiências. Em suma, museu é uma casa de discussão, de debate. Uma casa em que a alma de tudo é uma atividade cultural de artistas, isto

é, uma atividade cultural que possa interessar uma categoria de pessoas que se consideram como artistas. Por quê? Porque são pessoas para quem a vida não se resume às atividades práticas e comerciais de seu ganha-pão. Artistas são uma comunidade em si mesma. (Pedrosa,1980)

Ao propor o museu como comunidade, Pedrosa vai além da noção que reunia os artistas já inseridos no MAM Rio, e soma a esse contexto todas as outras figuras excluídas anteriormente da instituição, como os artistas enfermos do Ateliê do Engenho de Dentro, os cantadores do nordeste, os poetas e mais. Dessa forma, Pedrosa afirma sua concepção de “moderno”, ampliando as noções de prática artística, e situando esse campo amplo como base de sua proposta de reconstrução, determinada no projeto do Museu das Origens.

Essa tentativa de solidificação de uma comunidade se refletiria no jogo de forças que se impôs dali em diante entre artistas e a diretoria do museu – tendo a comunidade e a instituição se situado como polos supostamente opostos. Um avanço nesse embate precisaria passar pela aceitação, por parte da diretoria, da participação dos artistas na reconstrução, e pela consolidação ampla, por parte dos artistas, de uma dimensão comunitária que de fato fortalecesse as reivindicações do grupo. Mas, se por um lado havia a premissa da formação da comunidade de agentes culturais como entidade participativa, havia também uma pluralidade que não consolidava tal grupo de forma coesa. Nesse contexto, nem o fortalecimento da comunidade, nem a mudança de posição da diretoria foram muito adiante.

II.

Concomitante ao texto *MAM, mãos à obra*, de Pontual, o jornal *Tribuna da Imprensa* publicava, em 19 de julho 1978, um resumo da reunião realizada dois dias antes pelo Comitê Permanente para a Reconstrução do MAM, formado por artistas, intelectuais, e trabalhadores da arte.

Entendemos que esse fato é sintoma de um processo geral e deliberado de destruição, que vem atingindo o povo brasileiro em níveis diversos. Estamos denunciando a destruição do nosso acervo arquitetônico, do nosso sistema ecológico, de comunidades e bairros inteiros: a destruição de valores naturais, materiais, humanos e culturais. Um incêndio é mais uma forma de destruição. (Bittencourt, 2016: 396)

Acima, lê-se trecho do documento assinado pela Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais, apresentado na ocasião da reunião do Comitê Permanente. Dentre as reivindicações levantadas, está a reconstrução do MAM Rio – não se limitando à restauração de seu espaço físico: “Torna-se prioritário reformular suas diretrizes enquanto organismo cultural e, nessa tarefa, a direção do museu deve se aliar aos produtores de cultura” (*Ibidem*).

Artistas, intelectuais e frequentadores do museu se encontrariam naquele mesmo dia 19 de julho nos pilotis do museu, para um ato de solidariedade e de protesto capitaneado pelo próprio Comitê. Segundo jornais, a manifestação pública contou com cerca de três mil pessoas, e teve seu auge na leitura de um manifesto redigido por Pedrosa e por Pontual, que ressaltava a importância da cultura para a formação de uma nação. A fala de Pedrosa e Pontual não atacava explicitamente a diretoria do museu, mas trazia implícita uma crítica tanto à elite financeira brasileira quanto a seus pares políticos, que sustentavam a ditadura militar ao longo dos últimos 14 anos.

Ao afirmar o museu como um local de liberdade, o manifesto sinalizava a preocupação com a ingerência do Estado na reconstrução daquele espaço, e com o que isso poderia significar para a autonomia artística da própria instituição. Ainda que paradoxalmente, e apesar das críticas, o texto conclamava a elite financeira a se apropriar do processo como forma de equalizar a presença do Estado e, nesse sentido, reivindicava uma possível autocrítica da elite em um processo mais amplo que o da própria

reconstrução do museu. Um processo de tomada de consciência dessa mesma elite que, na opinião dos autores, também era responsável pela situação de agravamento da desigualdade social no país e que, de certa forma, sempre esteve representada nos quadros administrativos do MAM Rio

O tempo é de consternação e contrição, de as classes dominantes olharem para dentro de si mesmas e verem o estado de pobreza em que se encontra o seu país. (...) O país está em abandono, o povo à míngua. Este é um país dirigido por gente muito ‘progressista’, que vê friamente sua flora, seus bosques e matas desaparecerem; seus bichos, espoliados e mortos, rarearem mais e mais; nossos índios condenados a desaparecer com a marcha da civilização e do progresso, se um esforço gigantesco e sábio não os vier preservar. (Manifestação Pública, 1978)

Sendo Mario Pedrosa um dos autores do texto, fica latente a ressonância de seus ideais políticos. Com formação trotskista, ele enxerga a reconstrução do MAM Rio como parte da luta de classes: um embate onde diretoria e artistas podiam ser lidos como personagens simbólicos de tal processo. Ainda que a luta de classes como campo de mudança de paradigmas fosse uma das perspectivas apresentadas na ocasião, a percepção de falência de um modelo progressista era certamente o eixo da explanação. Entendia-se como progresso a linha de força atrelada à própria concepção de modernidade, da qual o MAM Rio era um reflexo. Nela, “futuro” e “progresso” costumavam ser apresentados como conceitos equivalentes para uma imaginação de bases modernas. Tal modelo pretendia, a partir do museu moderno, construir uma memória de futuro, a qual só era possível na perspectiva de um futuro que se acreditava confiável e promissor: um futuro que se delineava como algo previsível e influenciável.

Um ano antes do incêndio, em 1977, a banda punk inglesa Sex Pistols lançou o single *God save the Queen*, com seu refrão que repete: “*No future... No future for me... No future for you*”³. Partindo de tal corte paradigmático, é possível olhar para a noção de futuro que o teórico italiano Franco Berardi determina como sendo não “uma dimensão natural da mente humana”, mas

sim “uma modalidade de percepção e de imaginação, de espera e de avanço” (Berardi, 2019: 21). Segundo Berardi, essa modalidade de imaginação se transforma ao longo da história e, nesse sentido, o emblemático grito punk surge como um dos indícios de que a própria percepção imaginativa já estava mudando.

No livro *Depois do futuro* (2009), Berardi aponta o ano de 1977 como fundamental para um entendimento de colapso do ideal moderno, sublinhando como indícios dessa análise o surgimento do movimento punk, a revolta autonomista italiana com suas reivindicações antissistema, e o livro de François Lyotard, *A condição pós-moderna*, que fora escrito naquele mesmo ano, embora tenha sido publicado somente em 1978. “Nesse ano, mudam de perspectiva e de significado todos os rituais coletivos: a política, a espiritualidade e a música adquirem um sentido apocalíptico que não encontra uma linguagem adequada para se expressar” (*Ibidem*: 88). Naquele momento, no Rio de Janeiro, essa revisão do futuro e essa reversão da imaginação surgia com força de dentro das ruínas queimadas do MAM – perguntando qual museu deveria ser criado, e qual modernidade caberia mobilizar.

III.

Desde o golpe militar de 1964, o progresso fora conduzido no Brasil a partir de uma premissa totalitária, o que inviabilizava um projeto modernizador humanista. Quatorze anos depois do início do regime forjado por um Estado que impunha uma narrativa única – através da censura e da perseguição, prisão e execução de pessoas –, a redução da pauta humanista apresentava seu saldo: uma conta que impôs, entre outras coisas, a autocensura como estratégia de sobrevivência para as instituições, frente à violência estatal.

Em 1978, tal situação de controle e cerceamento começava arrefecer,

principalmente a partir de dezembro, quando seria revogado o AI-5. O então presidente Ernesto Geisel procurava costurar acordos, na tentativa de estabelecer uma “abertura lenta, gradual e segura” para o país. A lei da anistia, que seria promulgada no ano seguinte, possibilitaria a volta dos exilados, ao mesmo tempo em que impediria o julgamento dos seus algozes. Ainda no mesmo ano de 1978, quando a censura prévia se tornou gradativamente mais leve, Chico Buarque finalmente conseguiu lançar a música *Cálice* e a Justiça Federal de São Paulo responsabilizou a União pela morte de Vladimir Herzog. Foi também em 1978 que Luiz Inácio “Lula” da Silva se consolidou como forte liderança sindical, comandando o movimento que paralisou 50 mil trabalhadores do ABC paulista. Poucos meses depois, Lula viria a lançar as bases para a formação do Partido dos Trabalhadores, com apoio da igreja católica vinculada à teologia da libertação e de intelectuais – entre eles, Mário Pedrosa.

Concomitante à percepção de uma distensão no campo político, a situação econômica brasileira dava sinais de fragilidade. Se entre 1968 e 1973 o país vivera sob o chamado “milagre econômico”, às custas da visão progressista implementada pela ditadura – milagre esse que havia feito o país atingir taxas de crescimento acima de dois dígitos, mas que também aumentou a concentração de renda e evidenciou as desigualdades sociais –, em 1978 o alerta de que a economia saíra do eixo atravessava o Planalto e chegava às ruas. A taxa de inflação voltava a crescer, superando índices de 40% ao ano, a dívida externa chegava a 40 bilhões de dólares, e a dívida pública subia consideravelmente, assim como a alta taxa de juros, que favorecia a especulação financeira. Embora ainda tenha crescido 6%, o PIB estava longe da média dos 11% anuais do período anterior e, ainda que houvesse crescimento, não havia distribuição de renda: tal conjuntura de desaceleração econômica se afirmava como mais um ponto de indefinição de futuro.

Mesmo que a liberdade de expressão começasse a ser menos reprimida, o saldo simbólico da abertura “lenta, gradual e segura”, da crise econômica

e da indefinição quanto aos rumos democráticos do país acentuava uma atmosfera de incerteza e melancolia e, nesse contexto, faziam-se nítidas as divergências dentre as pautas de esquerda. Havia uma ruptura entre os artistas e intelectuais que entendiam a radicalização dos discursos ainda como uma possibilidade, e aqueles que vislumbravam a abertura como um campo democrático a ser enfrentado.

Em 1977 e recém-chegados do exílio, Darcy Ribeiro, Glauber Rocha, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa se encontraram no apartamento de Darcy Ribeiro para uma conversa que tinha como objetivo ser transformada em reportagem no *Jornal do Brasil*. Por conta de uma série de enfrentamentos com os outros participantes, ao fim da conversa Glauber decidiu proibir sua publicação: o encontro permaneceria engavetado por vinte anos, para ser publicado somente em fevereiro de 1997, quando três dos quatro participantes já haviam falecido. A pergunta que abre a conversa questionava a cada um dos presentes sobre qual era o país que haviam encontrado com a volta do exílio – à qual Pedrosa responde com desesperança: “O Brasil fracassará seguramente se continuar a ter este mesmo programa, essa política de desenvolvimentismo, este modernismo exacerbado” (Pedrosa, 1997).

Darcy Ribeiro responde com mais sutileza e até mesmo com mais otimismo do que Pedrosa. Para o antropólogo, porém, o contraste social se fazia gritante, e o país não parecia estar preocupado com isso. O olhar de poeta de Gullar se confirma na sua impressão sobre o Brasil quando de sua volta. Da mesma forma, porém, se faz certo pânico diante da cidade que se transformava e se revelava em contradição: “Pensei na poesia, na literatura brasileira, no Drummond, no Murilo Mendes, e me dei conta de que a gente não tomava mesmo conhecimento de nada disso, desse outro mundo, dessa sociedade que está se formando com um capitalismo selvagem” (*Ibidem*). Por fim, Glauber responde, sugerindo contradição à posição de seus colegas. O otimismo do cineasta em sua visão de Brasil não abandona, porém, a firmeza de seu enfrentamento e do impacto da volta:

Nós, por motivos diversos, nos encontramos aqui pra discutir a nossa volta e o Brasil. Eu acho que o fato de estarmos aqui discutindo significa que alguma coisa já mudou no Brasil. Eu não participo de uma visão pessimista do Brasil por um motivo simples – eu acho que essa é uma civilização nova. Civilização... não gosto desse termo. Eu acho que civilização e barbárie são dois termos da antropologia racista classista. Bárbaros e selvagens, somos todos civilizados. (*Ibidem*)

Pedrosa, Gullar e Darcy Ribeiro enxergavam o saldo negativo daqueles anos de ausência e culpavam o governo e o “modernismo exacerbado”, vinculado a uma ideia de progresso sem distribuição de renda, pela nítida impressão de agravamento das desigualdades sociais. Já Glauber, ainda que reconhecesse no decorrer da entrevista que sim, havia uma piora social, questionou, durante o debate, a posição da esquerda de então. O cineasta baiano sentia-se perseguido pelo Partido Comunista e culpava a organização por todas as críticas que recebia na imprensa. Os ataques ao Partidão, com críticas ao dirigismo cultural e à sua própria atividade política, irritaram os demais participantes. “Eu tentei reabrir a crítica à esquerda e descobri que no Brasil a crítica filosófica ao pensamento baseado no marxismo, no leninismo, no maoísmo, está interdita” (*Ibidem*), diz. Diante do fato, Glauber entendeu que a entrevista não poderia ser publicada, e terminou sua participação de forma taxativa: “Esse debate já era” (*Ibidem*).

A partir de tal conflito, é possível perceber a ruptura no contexto da produção cultural e intelectual no país. Seja pela retórica confusa que permeou a discussão, pelo momento ainda inserido em uma ditadura militar, pelo cerceamento das liberdades ou pela falta de perspectiva de mudança ampla no processo democrático, o fato é que a autocrítica da esquerda cobrada por Glauber não fazia sentido, naquele momento, para os outros participantes do encontro – soando como uma possível relativização do regime. Glauber jamais esteve perto de apoiar a ditadura, muito pelo contrário, mas sempre foi um problematizador do pensamento da esquerda

sobre as questões culturais e, talvez como forma de demarcar sua posição, ele exerceu fervorosamente essa crítica na ocasião do encontro. Ou seja: entendendo a problemática imposta, Glauber Rocha decidiu por jogar lenha em uma fogueira que estava longe de apagar.

Essa posição logo ganharia fôlego, mesmo que com tintas menos incisivas que as de Glauber. Um ano depois, em 1978, o cineasta Cacá Diegues, em entrevista ao Estado de São Paulo, se posicionou contra todo tipo de controle de criação – inclusive aquele supostamente advindo da esquerda. “O cineasta assume uma posição política extremamente corajosa e polêmica em defesa da liberdade de criação artística, contra todos os intelectuais que, em nome de partidarismos ideológicos, tentam impor um tipo de censura à liberdade de expressão” (Buarque de Hollanda, 1980: 7), diz a matéria.

A entrevista também seria publicada pelo Jornal do Brasil, com o título de *Uma denúncia das patrulhas ideológicas* e, em seguida, inúmeras outras publicações desenvolveriam e encampariam essa mesma questão. Sobre o tema, Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto M. Pereira promoveram, à época, diversas entrevistas com intelectuais e artistas, a fim de entender o papel desses agentes naquele contexto. Tal trabalho resultaria, em 1979, no livro *Patrulhas ideológicas*. O texto de abertura do livro analisa a cena artística da época, comparando a situação de 1968, quando o regime assumiu sua face mais dura, ao ano de 1978, quando a entrevista com Cacá Diegues fora publicada.

Provavelmente, em agosto de 68, as questões que se colocavam eram da seguinte ordem: o intelectual deve partir para a ação política revolucionária direta e imediata? Ou não? Existe uma eficácia pedagógica da arte socialmente comprometida? Quais as táticas de articulação com as bases? Passados 10 anos, parecem prioritários os aspectos talvez menos existentes da discussão, tais como: a autonomia criativa do artista, os cerceamentos moralizantes e ‘religiosos’ do dogmatismo ideológico, as perdas e ganhos da relação Intelectual/Estado e assim por diante. (*Ibidem*)

O debate das “patrulhas ideológicas” refletia um pragmatismo na forma de se fazer política, e o ano de 1978 deixou claro o quão complexo era exercer tanto o papel político quanto o artístico no Brasil: havia uma produção que se apoiava na tese da autocensura, que defendia uma mudança dos assuntos debatidos, e uma percepção coletiva de que o enfrentamento do regime se tornava cada vez mais desvinculado do fazer artístico. Em certo sentido, era como se o debate crítico vinculado ao campo social e conceitual perdesse força, pelo triunfo de uma produção que primava pela subjetividade e pela forma; como se anistia geral e irrestrita também emancipasse a arte da necessidade de um discurso diretamente político.

Assim, a “arte política”, vinculada à eficácia pedagógica da arte socialmente comprometida, cedia cada vez mais lugar a uma “política das artes”, termo utilizado no editorial da Revista Malasartes já em 1975. Na ocasião, a revista intuía a falência de um modelo que se fazia presente desde a virada da década de 1960, e deslocava seu campo de discussão para um pensamento conceitual atrelado à “crítica institucional”.

Em 1978, a “política das artes” ao mesmo tempo que encontrava um terreno fértil para sua eficácia – com o incêndio do MAM Rio abrindo caminho para que todo o sistema institucional fosse repensado – também encontrava fragilidade no comprometimento dos artistas para debater e sugerir uma mudança mais concreta dentro de tal sistema. Talvez pela incerteza quanto ao futuro, talvez pelo autoritarismo da diretoria do museu – ou mesmo pela perspectiva de presente que poderia abrir novos campos simbólicos e poéticos –, o fato é que essa discussão se diluiu com o tempo.

Em um momento de indefinições e transições, ao mesmo tempo que se instaurava a percepção coletiva de crise, também se alterava a configuração das questões políticas e culturais. Unidas as conjunturas sociais e econômicas à liberdade para se emitir determinadas posições, abria-se um espaço de invenção do presente, como resposta à imaginação do futuro. Nesse sentido, em 1978 o trauma do progresso imposto pelo regime militar era colocado

em xeque frente às urgências do agora: se as crises sociais, ambientais e econômicas estavam postas e se a impossibilidade de imaginar ou controlar o futuro tornava-se uma constante, reivindicar participação no presente parecia ser, àquela altura, o caminho possível para se elaborar os traumas.

É claro que esse panorama de crises iminentes levantava questionamentos sobre o legado moderno vinculado à concepção de progresso, que fragmentava a narrativa linear da modernidade e abria caminho para uma condição pós-moderna, colocando a história em perspectiva. O modelo de narrativa, portanto, na passagem para sua condição pós-moderna, deveria ser relativizado nas suas multiplicidades. Nesse contexto, um novo modelo, que surgia como elaboração da premissa moderna, era intuído. Certamente, tais mudanças surgiram como frutos de um longo período de transformação, e não devem ser pontuadas como eixo de ruptura único. No final da década de 1970, com o alinhamento de determinadas questões políticas, culturais, sociais e econômicas, se iniciava um movimento de transição que perduraria na década seguinte.

Polos antes segregados, como natureza e cultura, começavam a poder, àquela altura, ser conjugados em uma mesma frase. Tanto no texto lido durante a manifestação no MAM Rio (que fala na destruição da fauna, da flora, dos índios), quanto naquele apresentado anteriormente na reunião do Comitê de Reconstrução (que aproxima a destruição de valores naturais, materiais, humanos e culturais), a noção de cultura é situada em um campo mais amplo. A mesma forma surge reproduzida no documento assinado pela Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais: “Um incêndio é mais uma forma de destruição” (Bittencourt, 2016: 396), aqui está claro que várias outras formas de destruição se faziam sentir em paralelo. A percepção do incêndio não era apenas relativa à destruição de um acervo de arte ou de um museu moderno, mas era também a destruição de um modelo de modernidade, pautado no progresso e na separação entre natureza e cultura.

IV.

Trazer o museu para uma situação que privilegiasse o fazer experimental e a multiplicidade de linguagens: é o que a leitura daquelas reivindicações pareciam suscitar. Produzir novas narrativas dentro do espectro de possibilidades caras ao contemporâneo era uma das formas de encarar a destruição de um acervo concomitante à própria crise das utopias. Como colocou a artista Anna Bella Geiger, em entrevista ao jornal Tribuna da Imprensa:

Houve o incêndio em 1978. A contradição entre um movimento de artistas com uma produção de caráter pós-moderno e as conceituações do MAM-RJ iriam emergir definitivamente com este episódio. Assistiríamos então, perplexos, às declarações emitidas por alguns membros das diretorias na disputa de poder, no que se referia aos destinos do MAM. (...) A destruição do acervo da pinacoteca e biblioteca é fato irreversível, mas uma conceituação clara e precisa dos destinos do MAM é urgente e inadiável. Sem essa ação preliminar a ser feita com a participação do artista como corpo integrante e ativo, essencial nas decisões sobre o futuro desta instituição, teremos apenas uma incógnita, pois apenas paredes e quadros não são razões suficientes para a existência de um museu. (Geiger, 1980)

Os depoimentos publicados na Tribuna de Imprensa sob o título de *Museu de arte moderna em debate*, por terem sido proferidos já em 1980, portanto dois anos após o incêndio, explicitavam um sentimento de derrota. Para além de um desejo de mudança, eles refletiam o autoritarismo da instituição, que desde o início do processo manteve-se inflexível ao diálogo – como sugere a fala de Carlos Vergara na mesma reportagem supracitada.

Um museu que não tenha como a sua função possibilitar a experimentação é uma bobagem, como uma lista das mais elegantes, ou um lugar perigoso, como a caverna do Ali Babá e os seus 40 ladrões. Essas considerações não facilitam a organização de uma área experimental produtiva, principalmente porque a ideia de produtividade em arte não tem a mesma conotação que em economia. (Vergara, 1980)

Em 1978, logo após o incêndio, já era nítida por parte da diretoria a vontade de manutenção das bases conservadoras de um museu moderno. Nas declarações públicas, era demonstrada a posição que seria adotada pela instituição e, em matéria da Folha de São Paulo do dia 22 de julho de 1978, a manchete estabelecia o jogo de poder: “Artistas temem a nova linha do MAM”. Na entrevista coletiva concedida, Niomar Moniz Sodré e o médico Ivo Pitanguy, então presidente do museu, descartavam qualquer reivindicação que sugerisse a participação dos artistas nesse processo de reconstrução.

Atuar politicamente é uma segunda fase, e estamos na primeira. Não podemos discutir um fato político sem termos a estrutura. É uma questão bizantina. Só depois de termos novamente o museu poderemos discuti-lo. Todos aqueles que querem ter uma política sobre a estrutura a ser construída devem se empenhar ativamente nessa construção inicialmente. (Artistas temem, 1978)

Para os artistas, bizantino era o fato de um cirurgião plástico ser presidente do museu (Bittencourt, 2016: 410). De acordo com a reportagem, a firme negativa da diretoria em admitir os artistas na comissão de reconstrução deixava claro que “o museu continuaria a ser administrado por uma concepção de política cultural elitista, benemérita, voltada para o mercado de arte e antiprofissional” (*Ibidem*). A tal “segunda fase” citada por Pitanguy, quando supostamente haveria espaço para uma atuação política, nunca chegou de fato. A artista Dinah Guimaraens refere-se à essa situação em seu depoimento ao jornal Tribuna da Imprensa.

Resta, no momento, esperar por possíveis opções de reformulação por parte de sua estrutura administrativa, já que não há quase nenhuma possibilidade de diálogo entre os artistas e a atual diretoria. Daqui em diante, a revitalização do MAM vai depender também da atuação de artistas e demais interessados nesse processo, na medida em que possam intervir na sua diretriz cultural, fato que até agora não vem ocorrendo. Aliás, essa procura sistemática de intervenção efetiva por parte dos artistas já vinha sendo tentada há bastante tempo, sendo que é importante lembrar

que a Área Experimental surgiu como resultado concreto desse esforço. (Guimaraens,1980)

Em depoimento à mesma reportagem, Cildo Meireles lembra o legado histórico do museu – e a importância de se perpetuar esse legado. No entanto, para ele, a história do MAM Rio precisava ser revista junto com a reconstrução da instituição.

A história do MAM se apresenta como um pacto entre a burguesia e a ‘inteligência’ na década de 50. E, devido à própria qualidade desse pacto, a programação do museu é um reflexo direto de suas definições ideológicas. É necessária a formulação de uma política cultural, e a participação do artista é fundamental, sob pena de continuar o que houve até hoje, portanto, é inconcebível uma formulação de política cultural sem a participação do artista. (Meireles,1980)

A invenção de um museu moderno havia permitido trazer para o campo simbólico da arte a possibilidade (mesmo que utópica) de se elaborar um mundo no qual o ser humano pudesse guiar o futuro, orientando o progresso para um centro humanista. Esse era o resultado do pacto citado por Cildo, entre a burguesia que desejava inserir o país no contexto cultural do pós-guerra, e a “inteligência” que almejava pensar as bases culturais que estavam sendo forjadas pela urbanização do país na década de 1950. Para o artista, diante do incêndio, rever essas bases se fazia necessário. Na fala de Lygia Pape ao jornal Tribuna da Imprensa, a artista reforça algumas das fraturas do projeto inicial do MAM Rio.

Nós que trabalhamos no MAM, em vários níveis de experiência, tivemos a oportunidade de perceber que éramos considerados elementos estranhos e incômodos lá dentro. Tinha-se uma dificuldade enorme de transitar qualquer tipo de trabalho que se quisesse realizar. Não falo da gestão do incêndio não, qualquer uma. É como se o dado cultural fosse como uma coisa incômoda. O MAM está sendo polido, lustrado, puseram uma nova diretoria, mas vai continuar exatamente como ele era, neutro. Absolutamente neutro. Não existe representatividade de classe. É uma

coisa que está passando à nossa revelia. Acho que a coisa mais grave que aconteceu foi a destruição do espaço afetivo que havia no MAM. Íamos lá para trocarmos ideias, confraternizarmos, porque tínhamos amor por aquele espaço. Conseguiram castrar e destruir nosso espaço afetivo. (Pape, 1980)

No texto *MAM: reconstrução*, de novembro de 1978, Roberto Pontual é categórico ao afirmar que o “velho MAM” havia morrido de doença, e não de incêndio. O autor aponta que os problemas desse “velho MAM” eram muito anteriores à determinada diretoria.

O mal do MAM não está precisamente, ou apenas, nas diretorias que ali se sucedam. Tem origem bem mais primordial e profunda. Vem de seus Estatutos, aprovados em 1953 e reformados em 1959. Porque a indefinição de estrutura diretiva, que eles asseguram, foi a melhor armadilha encontrada por sua fundadora, antiga diretora-executiva e, hoje, conselheira-mor – Niomar Moniz Sodré Bittencourt – para manter a entidade sob o seu domínio persistente e exclusivo. Décadas a fio, Niomar tem pensado e agido como se o MAM lhe fosse propriedade privada. E a indolência geral do ambiente artístico brasileiro, afeiçoado ainda a paternalismos, deixou que isso ocorresse sem maior resistência. (Pontual, 1978b: 475)

Frente ao agravamento das tensões entre diretoria e artistas, e frente à impossibilidade de se estabelecer um diálogo produtivo, o que restou como documento de tal processo histórico foi a crítica contundente dos que foram excluídos da reconstrução. E uma das críticas recorrentes ao projeto inicial era aquela que afirmava que a formação de público nunca se concretizara plenamente. Outra crítica que ecoava nesse processo era sobre o pouco espaço oferecido aos artistas, tratados como coadjuvantes diante de atitudes centralizadoras da instituição. Por fim, se afirmava também a crítica à formação de um sistema de arte fundamentado na elite econômica e com vínculos estatais, que forjou a seu modo uma narrativa moderna. Hoje, no entanto, nos valendo do distanciamento, é possível analisar outras camadas que também moldaram tal processo.

V.

Era ponto comum no debate em 1978 apontar a diretoria do museu como o elo frágil dentro de um sistema de arte com bases modernas. Nesse sentido, atuar no presente como forma de repensar o projeto institucional do MAM Rio parecia o único mote viável na perspectiva de um museu que, àquela altura, já não possuía mais acervo e que inexoravelmente teria que se transformar. É importante, no entanto, olharmos como a “crítica institucional” era uma prática vigente entre os artistas conceituais do período – boa parte deles vinculados ao espaço da *Área Experimental*, que ocorria dentro do museu. Assim, muito desse pensamento crítico, de alguma forma, moldava o desejo de atuação dos artistas dentro do museu em reconstrução.

Mesmo que determinadas categorias da arte já estivessem em perspectiva desde o fim dos anos 1960, isso não se refletia diretamente nos gestos do corpo diretor do MAM Rio. As categorias que formavam o tripé do projeto museográfico moderno – artista, público e instituição – ainda se faziam engessadas e pouco permeadas a novos modelos. Exceto em algumas ações singulares que conseguiam romper paradigmas, como o *Domingos da Criação*, que nasceu dentro do núcleo educativo, ou a *Área Experimental*, fruto de uma conquista dos artistas e que ainda assim, segundo os próprios, era negligenciada internamente.

Essa posição institucional conservadora não era exclusividade do MAM Rio, mas sim uma realidade em diversos museus modernos do mundo, que naquele momento, frente à valorização dos seus acervos, já se encontravam consolidados enquanto arquivos históricos e canônicos. O próprio MoMA, que segundo seu estatuto⁴ deveria de tempos em tempos doar parte do seu acervo ao Metropolitan Museum of Art, como forma de manter a instituição oxigenada, jamais chegou a colocar tal ideia em prática. Em 1977, o MoMA seria instrumental na criação do New Museum, museu de arte contemporânea de Nova York, justamente para assim dar continuidade ao processo de estabelecer uma ponte direta com o presente, papel que

àquela altura já não o cabia mais.

No caso do MAM Rio, no entanto, por se tratar de um museu que tivera o seu acervo destruído, apontar as fragilidades do sistema da arte tornava-se não só uma necessidade mais clara, mas também um gesto fundamental de questionamento da própria instituição. Se não existia acervo, tampouco existia coerência em manter as bases da instituição moderna.

VI.

Desde meados dos anos 1960, algumas obras e artistas promoveram a noção posteriormente apontada por Benjamin Buchloh como “crítica institucional”. Trata-se de uma prática derivada da arte conceitual, que pretendia expor as engrenagens políticas e ideológicas das instituições, questionando seu campo de atuação pública. Obras como as de Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Daniel Burren, entre outros, poderiam ser lidas nessa chave. Anos mais tarde, em 2005, a artista Andrea Fraser inseriu tal definição em um campo ainda mais amplo, no artigo *O que é Crítica Institucional?*.

Assim como muitas outras práticas radicais dos anos 1960, a Crítica Institucional surgiu com a tomada de consciência por parte dos artistas de que todas as obras de arte, não importa o quão esteticamente autônomas, podem ser exploradas para lucro econômico e simbólico — e frequentemente, não *apesar de*, mas em *razão de* sua autonomia, uma autonomia que determina sua existência não apenas como objetos ou ideias, mas como commodities materiais ou até mesmo imateriais. Reconhecendo o caráter parcial e ideológico da autonomia artística, a Crítica Institucional desenvolveu-se não como mais um ataque a essa autonomia, mas, antes, como uma defesa da arte (e das instituições da arte) contra tal exploração, seja através da reflexão sobre os mecanismos discursivos e sistêmicos de reificação e instrumentalização, como na obra de Broodthaers ou Haacke, ou através do desenvolvimento de práticas pós-estúdio rigorosamente transitórias que resistiram diretamente à comoditização, como na obra de Asher ou Buren. (Fraser, 2014)

Segundo a definição de Fraser, podemos perceber que esse tipo de atuação há tempos já causava ecos na produção da vanguarda local. Trabalhos como os de Antonio Manuel, Nelson Lerner e Artur Barrio questionando as categorias da arte, os processos de escolha do que seria selecionado enquanto arte e por quem seria selecionado, são exemplos dessa relação.

Posteriormente, na própria *Área Experimental* do MAM Rio, diversos artistas atuaram na mesma chave conceitual. Como, por exemplo, em trabalhos como o de Humberto Costa Barros, mostrando documentação fotográfica a partir de intervenções com os painéis expositivos concebidos para o museu⁵, ou como o de Fernando Cocchiarale, categorizando o público frequentador da exposição através de um questionário⁶, ou ainda como o de Lauro Cavalcanti, relacionando cronologicamente os principais acontecimentos do museu à sua própria vida, a partir do fato de que ambos na ocasião completavam 24 anos⁷, e tantos outros. As noções de “crítica institucional” e arte conceitual já eram, portanto, desde os anos 1970, combustível para uma atuação bastante proeminente na vanguarda que orbitava em torno do Museu de Arte Moderna do Rio.

Colocar o artista à frente das decisões e rumos do que poderia vir a ser o museu era, portanto, não só uma reivindicação, mas também a elaboração de uma possibilidade de atuação enquanto “política das artes”. No editorial do primeiro número da Revista *Malasartes*, publicação lançada em 1975 e realizada por muitos dos artistas participantes da *Área Experimental*, podemos perceber o sentido de atuação que permeava o termo.

O interesse central de *Malasartes* são as artes visuais, mas estaremos atentos de um modo geral a todos os campos culturais. Mais do que objetos de arte, procuraremos nos concentrar no estudo dos processos de produção de arte, na sua veiculação e nos mecanismos que a realimentam (...) *Malasartes* é, portanto, uma revista sobre a política das artes. (Editorial, 1975)

Ao pensarmos na definição de Andrea Fraser que aponta a atuação

sobre um campo de relações dentro de um sistema, podemos tomar o termo “política das artes” como um aspecto da “crítica institucional”.

Assim, ao reivindicarem um espaço dentro da instituição, alguns artistas coerentes às próprias atuações e posições ideológicas de certa forma atuavam dentro do campo da “crítica institucional”. Para além de qualquer relação entre causas e efeitos, essas eram algumas linhas de força que estavam em tensão no universo do MAM Rio quando do contexto do incêndio. Os artistas que reivindicavam uma voz ativa nas decisões institucionais do museu não o faziam necessariamente por conta de um trabalho que pudesse ser associado à “crítica institucional”, mas certamente parte desse pensamento sobre a “crítica institucional” influenciou determinadas tomadas de posição.

Vale a questão como contraponto: quais museus hoje contam com artistas em seus quadros administrativos e curatoriais? No Brasil, não saberia citar um único exemplo. Ainda que diversos artistas da época, como Paulo Herkenhoff, Fernando Cochiari e Lauro Cavalcanti, tenham se tornado curadores relevantes, estes já não se intitulam como artistas, exercendo, então, apenas a função de curadores.

Naquele momento parecia claro por parte dos artistas que democratizar os processos curatoriais poderia trazer ganhos não só aos próprios artistas, mas também à instituição. Acreditava-se, portanto, que a presença de artistas nos quadros administrativos e curatoriais reduziria o poder do museu nos processos de escolha e legitimação, e tornaria as relações mais horizontalizadas – e, assim, mais democráticas. Assumir essa posição, possibilitaria também romper com o modelo de museu moderno, e propor novas formas de narrativa, pulverizando os grandes relatos associados à produção de objetos de arte duradouros, em prol de uma valorização das multiplicidades dos meios, dos processos efêmeros e de uma relação mais próxima entre arte e a sociedade, questionando os vínculos entre instituição e mercado.

Deslocando a discussão para os tempos atuais, é possível traçar um paralelo com a curadoria exercida por Ricardo Basbaum na mostra *Panorama*, realizada no MAM de São Paulo em 2001. Basbaum foi responsável, juntamente com Paulo Reis e Ricardo Resende, pela curadoria da exposição bianual e, como consequência do processo, o artista escreveu um texto problematizando sua própria atuação, partindo do ponto de vista de alguém que não exercia a curadoria como ofício. No texto *O artista como curador*, Basbaum traz pontos elucidativos para o debate aqui apresentado – começando por uma elaboração do lugar fluido dos campos de atuação do artista vinculado às práticas conceituais e processuais. “Um artista não é algo que se possa exigir limites rígidos ou absolutos, revelando-se mais como um trânsito, um certo deslocamento através das coisas, combinado com a produção de um espaço particular de problemas”, escreveu (Basbaum, 2013: 67-68). Seria a partir desse lugar fluido e da percepção de novas formas de atuação que a figura do artista e do curador passariam a atuar no trânsito e no deslocamento de problemas que ultrapassavam a esfera da arte moderna.

Os limites que jogam com a determinação e a identidade do artista não mais se configuram em simples problema de cruzamento de fronteiras (entrar e sair), mas sim enquanto delineadores de uma figura de espacialidade que acaba conduzida a vivenciar estes atravessamentos a partir de uma possível singularidade de inserção. (*Ibidem*:68)

Ao falar da posição do artista diante de sua atuação institucional, Basbaum escreve que “falar do outro sempre através de si mesmo é falar de si através do outro”, para em seguida desenvolver o tema. “O artista como curador situa-se inicialmente a partir de um não aniquilamento – quase uma afirmação, talvez – dos parâmetros de seu próprio fazer” (*Ibidem*:70). Nesse sentido, exercer uma função curatorial seria uma possibilidade de falar de si através de um discurso do “outro”, atrelando o fazer artístico ao pensamento curatorial.

Na genealogia de uma ideia de curadoria autoral, é inevitável falar de

Harald Szeemann, curador que se tornou célebre com a exposição *When attitudes become form* (1969), quando realizou uma mostra centrada nas práticas processuais, e posteriormente assinou a organização da *documenta V*, realizada em 1972 na cidade de Kassel, na Alemanha. Na ocasião da *documenta*, Szeemann propôs um desdobramento das ideias levadas a cabo na exposição *When attitudes become form*. Na *documenta V*, Szeemann, nas suas palavras, pretendia que a mostra deixasse de ser um museu de 100 dias para se tornar um evento de 100 dias, com ações, happenings e processos que discutam a problemática dessa nova materialidade da arte contemporânea, que estaria além da ideia de objetos agrupados em um museu. No entanto, a presença, nesse caso, do curador como um propositor ativo que interfere nas relações entre as obras para desenvolver um discurso crítico chega a incomodar alguns dos artistas participantes. A posição adotada por um grupo que incluía nomes como Sol LeWitt, Hans Haacke, Richard Serra, entre outros, foi redigir um manifesto que colocava Szeemann como um artista-curador e os próprios artistas participantes da mostra como parte de uma obra maior – no caso, a *documenta* em si. Alguns desses artistas chegaram a retirar suas participações, dilatando essas divergências.

Esse questionamento, embora hoje pareça datado, tornou-se um marco que delineou a forma como se compreenderia a curadoria na atualidade. Assim como, no âmbito local, a Malasartes, com a sua “política das artes”, ou a atuação dos artistas na *Área Experimental*, também agiram para problematizar essas definições, reforçando a ideia de transformação de um sistema de arte que alimentava a ampliação das formas de atuação dentro do circuito. O lugar fluido, do qual fala Basbaum, nesse sentido reforça o legado no qual a figura do artista e do curador se imbricam.

A vontade de ocupar o museu em 1978 é sintoma da legitimação de uma nova ordem política e cultural – um desejo que trazia junto de si os ventos da democracia, que já pareciam mais próximos do que antes no Brasil. Definir, organizar, selecionar e editar são gestos de escolha e, portanto, fazer parte dessas ações apontava-se como condição necessária para um alinhamento

às questões democráticas que surgiam no horizonte, descentralizando as tomadas de decisão das instituições e ocupando um lugar nas instâncias de poder.

Quando o poético se aproxima deste modo do jogo institucional (do qual não deveria realmente se afastar), forçando sua presença junto às demandas mais formais e pesadas da economia, burocracia e hierarquia política e social, é sintoma de que alguma agudeza de preparação e delicadeza de pensamento estão sendo reivindicados como ferramentas necessárias – menos idealizadas e mais próximas das lutas do dia a dia. (*Ibidem*:75)

Mesmo guardadas as devidas diferenças entre a exposição de 2001 no MAM de São Paulo e a situação do MAM do Rio de Janeiro após o incêndio, o cenário observado em ambas é de crise e de mudanças. Em 1978, ao tomar parte desse processo, os artistas se desvinculavam de um grande projeto de futuro para travar novas lutas no presente, buscando a tentativa de reinvenção da realidade. E, mesmo que a mudança não tenha se efetivado de fato após o incêndio do MAM Rio, o gesto e o debate que se instauraram naquela ocasião sobrevivem como legado simbólico, explicitando formas de atuação, papéis institucionais e uma discussão crítica que encontram ecos ainda hoje.

Para caráter de ilustração, cito, além da exposição de Basbaum, outras duas mostras que recentemente incluíram artistas nas suas curadorias: a 33ª Bienal de São Paulo, ocorrida em 2018 e que contou com diversos artistas em seu corpo curador, e a *documenta XV*, que irá ocorrer em 2022 e será a primeira edição da mostra em que a curadoria ficará a cargo exclusivamente de um grupo de artistas, o Ruangrupa, baseado em Jacarta.

Longe de encerrar a questão sobre as formas de atuação dos artistas dentro de um campo institucional, torna-se claro que o gesto de se posicionar frente a uma situação de ruptura, no caso específico o incêndio do MAM Rio, trouxe um alinhamento a uma situação mais ampla e que ainda hoje se mostra pertinente. Um contexto que naquela altura se refletia na atuação via “crítica institucional”, na problematização das funções do curador e na crise

do legado moderno, e que na atualidade, segue reforçando a necessidade de democratização dos espaços de poder na arte. Se alguma coisa ficou dessa situação, seria o debate que por si só aproximou a arte brasileira de uma situação global, onde questões locais produziram, na ocasião, algumas respostas e caminhos que, guardadas as devidas diferenças, soam ainda pertinentes.

Referências

- ARTISTAS TEMEM A NOVA LINHA DO MAM. *Jornal Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 jul. 1978.
- BASBAUM, R. O artista como curador. In: *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 67-68.
- BERARDI, F. *Depois do futuro*. São Paulo: Ubu, 2019.
- BITTENCOURT, F. Dois documentos sobre o MAM. In: LOPES, F.; PREDEBON, A. A. (Orgs.). *Francisco Bittencourt: arte-dinamite*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2016.
- BUARQUE de HOLANDA, H.; PEREIRA, C. A. M. *Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980, p. 7.
- EDITORIAL. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n.1, p.4, set./out./nov. 1975.
- FOSTER, H. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 146.
- GEIGER, A. B. Museu de Arte Moderna em debate; [depoimento concedido a] João Ricardo Moderno. *Jornal Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 maio 1980.
- GUIMARAENS, D. Museu de Arte Moderna em debate; [depoimento concedido a] João Ricardo Moderno. *Jornal Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22 maio 1980.
- MANIFESTAÇÃO PÚBLICA NO PÁTIO DO MAM. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1978
- MEIRELES, C. Museu de Arte Moderna em debate; [depoimento concedido a] João Ricardo Moderno. *Jornal Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22 maio 1980.
- PAPE, L. Museu de Arte Moderna em debate; [depoimento concedido a] João Ricardo Moderno. *Jornal Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 26 maio 1980.
- PEDROSA, M. Museu de Arte Moderna em debate; [depoimento concedido a] João Ricardo Moderno e Marcio Doctors. *Jornal Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 24 e 25 maio 1980.
- _____. *et al.* O encontro. [conversa mediada por] Elizabeth Carvalho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 e 24 fev. 1997.

- _____. O novo MAM terá cinco museus. É a proposta de Mário Pedrosa. In: ARANTES, O. (Org.). *Política das artes: textos escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 309.
- _____. Discurso aos tupiniquins ou nambás. In: MAMMI, L. (Org.). *Arte. Ensaios: Mario Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 553.
- PONTUAL, R. Onde experimentar? *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 470, 19 ago. 1978a.
- _____. MAM: Reconstrução. *Revista Arte Hoje*, Rio de Janeiro, n. 17, p.475, nov. 1978b.
- _____. MAM. Mãos à obra. In: PUCU, I.; MEDEIROS, J. (Orgs.). *Roberto Pontual: obra crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 466.
- VERGARA, C. Museu de Arte Moderna em debate; [depoimento concedido a] João Ricardo Moderno. *Jornal Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 maio 1980.

Notas

- * Felipe Paranaquá Braga é artista visual e pesquisador, mestre em Linguagens Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ) e doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). E-mail: felipebr82@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9724-6231>.
- 1 Tal modelo se refere àquele proposto pelo crítico de arte americano Clement Greenberg e adotado pelo MoMA na primeira metade do século XX. Essa leitura da história da arte acabou por orientar a formação de inúmeros museus de arte moderna surgidos no mundo, incluindo o MAM Rio.
- 2 O MAM Rio em 1978 era presidido pelo cirurgião plástico Ivo Pitanguy, no entanto após o incidente, a fundadora do museu Niomar Moniz Sodré, que estava afastada dos quadros administrativos residindo em Paris, retorna ao Brasil e exerce grande influência nos rumos da instituição, definindo cargos, demitindo funcionários e assumindo o processo de reconstrução.
- 3 “Não há futuro, não há futuro pra mim, não há futuro pra você” [tradução livre do autor].
- 4 “Na fundação do MoMA, em 1929, não havia nenhuma divisão entre a arte modernista e a contemporânea, e ainda em 1949 o museu concordou em vender ao Metropolitan Museum of Art toda obra que já estivesse consagrada, para manter seu foco no novo e no agora; mas esse acordo foi anulado apenas quatro anos depois.” (Foster, 2015: 146)
- 5 Exposição: AT-MAM, 1975.
- 6 Exposição: Amostra, 1976.
- 7 Exposição: MAMa! 24 anos de utilidade pública, 1978.

Artigo recebido em outubro de 2021. Aprovado em fevereiro de 2022.