

B L O G D O I M S

O MAR de cima a baixo - por Sérgio Bruno Martins

POR Sérgio Bruno Martins | 07.04.2013



I.

Há que ser dito: o Museu de Arte do Rio (MAR) é um recém-nascido deveras contraditório. Não é por menos que duas posturas diametralmente opostas venham polarizando sua recepção. Por um lado, opositores ferrenhos caracterizam o museu como uma mera locomotiva da especulação imobiliária, da qual a arte e os artistas ali expostos seriam nada mais que engrenagens. Por outro, uma parcela significativa do meio de arte só vê em sua inauguração motivos para brindar (não que eu tenha objeções à afirmação 'é importante que tenhamos um museu'; o problema é quando isso se transforma em 'o importante é que temos um museu'). Em ambos os casos, o erro é o mesmo: determinar o valor do todo (a significância do MAR para a cidade) a partir de apenas uma de suas dimensões. Mais difícil, porém necessário, é colocar o museu numa perspectiva crítica capaz de reconhecer suas incongruências. Há pelo menos dois aspectos que saltam aos olhos aqui. Um diz respeito à conjuntura complexa que marca seu aparecimento, ou seja, tanto ao seu lugar institucional em meio à política cultural oficial do Rio de Janeiro quanto ao seu papel de emblema do projeto Porto Maravilha. Já o outro diz respeito mais estritamente à sua atuação enquanto museu de arte e à lacuna histórica que ele vem suprir: a de uma instituição pública capaz de investir na formação de acervo. É claro que há pontos de contato relevantes entre essas facetas do museu, mas elas não se sobrepõem por completo.

Começamos pelo contexto urbano que cerca o MAR, o que aliás condiz com o percurso arquitetônico proposto pelo escritório Bernardes Jacobsen: para entrar no prédio de exposições (o antigo edifício da Inspetoria dos Portos, de arquitetura eclética) devemos antes subir de elevador até o terraço do prédio modernista repaginado para abrigar a chamada Escola do Olhar (o ambicioso projeto educativo do museu), onde, sob a sombra da icônica cobertura em forma de onda que une visualmente os dois edifícios, deparamo-nos com uma vista impressionante da região portuária e da baía da Guanabara. Antes de o conhecermos como museu, é como mirante que experimentamos o MAR. Isso inevitavelmente confere ao museu um apelo um tanto turístico, mas o fato é que esta não é uma vista convencional - a baía está lá, verdade, mas também vemos coisas que a perspectiva da rua não revela, como um sobrado do qual só restou a fachada e que hoje serve de estacionamento. É uma vista disparatada e que não deixa de ser um preâmbulo oportuno para a primeira das quatro exposições em cartaz (das quais tratarei adiante), cuja proposta é mostrar a construção histórica e cultural da paisagem carioca.

Há uma complicação, no entanto. Num dos cantos do terraço, foram instalados pequenos monitores interativos que podem ser girados de modo a reproduzir o pedaço da paisagem para o qual apontam. É uma peça de propaganda do Porto Maravilha. Se enquadrarmos o Píer Mauá ou o imenso canteiro de obras aberto na própria praça, surge a opção de assistir a vídeos que simulam como será o Museu do Amanhã ou como ficará toda a região dos armazéns após a derrubada do Elevado da Perimetral. A retórica oficial se faz presente através do tom de celebração com o qual as obras são apresentadas. O que essa retórica exclui, claro, é o fato destes serem projetos contestados e cujo martelo foi batido sem maiores discussões públicas.

No jargão de arquitetura, há um nome para esse tipo de vídeo ou imagem digital que representa um projeto como se já estivesse pronto: é o *rendering*.^[1] É um procedimento comum no dia a dia do mercado imobiliário, mas que ganha novos contornos contra o pano de fundo das transformações drásticas e aceleradas que a zona portuária vem sofrendo. Vou direto ao ponto: acredito que o *rendering* é a figura que melhor condensa, do ponto de vista ideológico, o Porto Maravilha, já que alia a visibilidade espetacular (e frequentemente espelhada) de suas torres de luxo à opacidade que reveste de incerteza a política habitacional e urbanística da área. A ausência de debates prévios e aprofundados, capazes de dar voz e vez a anseios outros que os do interesse econômico, é compensada por visões virtualmente acabadas de um futuro já decidido e embalado para consumo; em outras palavras, a possibilidade de se pensar *alternativas* é preterida em favor de uma solução que já se apresenta como *definitiva*. Ao *rendering* de um passeio arborizado brotando na esteira de uma Perimetral que se desmancha no ar corresponde, por exemplo, o de um mega-hotel envidraçado de 25 andares, projetado por Paulo Casé. Propagandeada através desses e de tantos outros *renderings*, e desprovida de um planejamento transparente, a revitalização da zona portuária é reduzida ao plano paisagístico, ou melhor, ao plano dessa imagem fantástica feita sob medida para circular em jornais e *press releases*, informando assim o imaginário triunfalista da cidade olímpica (mesmo de uma perspectiva estritamente paisagística, o hotel de Casé ainda seria absurdo: se um dos

motivos alegados para a derrubada da Perimetral é que ela obstrui a vista do porto, qual o sentido de construir naquela área um prédio que, do ângulo de quem chega de barco, rivalizará visualmente com o Corcovado? Prova de que a vista de fato incomodada pela Perimetral pertence aos novos hotéis de luxo e edifícios corporativos que também brotarão por ali).



Sob essa ótica do *rendering* como imagem ideológica do Porto Maravilha, fica patente mais um aspecto problemático do projeto arquitetônico do MAR: sua conformidade à lógica da imagem. O sintoma disso, mais ainda do que a cobertura do museu (solução elegante, mas que sem dúvida cumpre a função de emblema), é a alça de ligação entre os dois prédios. Tanto da perspectiva plástica quanto da técnica, esse é o calcanhar de aquiles do projeto: vista de trás, a partir da rua Venezuela, a alça se mostra um corpo estranho, um pouco como um *finger* de aeroporto mal-acoplado. Mas o que importa aqui é menos o acabamento da alça e mais sua aversão inata a esse ponto de vista, ou seja, o fato de que ela se presta exclusivamente à imagem frontal do museu. Tal redução da experiência do espaço à imagem mantém o edifício, ainda que já construído, na órbita ideológica do *rendering* (note-se que a reforma liberou visualmente o espaço dos pilotis apenas para segregá-lo da Praça Mauá através de uma barreira de vidro constrangedoramente remanescente da última tendência em grades nos condomínios da zona sul).

Cabe então relativizar um dos méritos aparentes do projeto, a preservação e recuperação de edifícios já existentes na área. É claro que num sentido estritamente material isso é positivo, mas também é verdade que os prédios sofreram uma espécie de *desrealização*, isto é, cortaram os laços com a realidade que os cerca e passaram a pertencer ao âmbito de uma idealidade que alimenta, através da circulação de imagens, o imaginário de um futuro talhado para se sobrepor ao presente como que num inequívoco passe de mágica - ou seja, numa *realização* do que é mostrado nos *renderings*. O maior

risco que o museu corre, nesse sentido, é o de deixar-se levar pelo slogan do Porto Maravilha: "um sonho que virou realidade". O sucesso do MAR depende fundamentalmente de sua capacidade de compreender esse risco, e de sua independência para enfrentá-lo.

II.

Desçamos, então. Já no terceiro andar do prédio eclético, a primeira parada é *Rio de imagens: Uma paisagem em construção*. Com curadoria de Carlos Martins e Rafael Cardoso, é a meu ver o ponto alto do museu em sua rodada inaugural de mostras. Tomada como um traço natural e essencial da identidade carioca, a paisagem se tornou um de seus componentes mais ideologicamente carregados (tudo o que acabo de dizer a respeito dos *renderings* nada mais é do que um desdobramento disso). Daí o valor de se mostrar com clareza sua artificialidade, isto é, seu caráter de construção cultural. E de mostrar, sobretudo, a ramificação dessa construção para além do universo das artes plásticas, evidenciando sua disseminação na imprensa, na cultura material e em *souvenirs* comemorativos, entre outros meios e suportes.

Num panorama desenhado por Benjamin Mary em 1835, por exemplo, a paisagem de traços cinzas e minguados esmorece por trás de uma cortina de vegetação cujo ritmo convulso é premiado com uma rica paleta de verdes. Com a vastidão da cidade abandonada a um tênue segundo plano, o olhar do espectador se enrosca na intrincada cadência das folhagens e trepadeiras de tal modo que a profundidade do panorama termina por ceder lugar à horizontalidade do friso. Uma outra vitrine mostra diversas publicações que celebram a inauguração do Cristo Redentor, entre elas uma revista italiana de cunho notadamente fascista. Tais peças evidenciam a premissa central da exposição: não há nada de realmente estável nas categorias inventadas para dar conta da paisagem. O que entendemos por paisagem mostra-se indissociável das transformações, ao longo da história, das técnicas, motivações e convenções envolvidas em sua representação. Talvez por isso mesmo a parte dedicada à arte contemporânea fique aquém do resto da exposição: caberia desdobrar com mais abrangência (e talvez com mais espaço do que o disponível) os destinos da paisagem numa época em que ela não mais se sustenta enquanto gênero artístico.



As duas exposições seguintes mostram obras pertencentes às coleções do *marchand* romeno Jean Boghici e do advogado Sérgio Fadel. Elas remetem a um primeiro momento na concepção do MAR, inicialmente idealizado com o intuito de organizar mostras a partir de coleções particulares. Embora a opção pela formação de um acervo próprio seja incomparavelmente melhor, é importante que esse foco não tenha sido simplesmente descartado, já que o déficit histórico de acervos institucionais no Brasil fez com que conjuntos essenciais à compreensão de nossa história da arte tenham ido parar em coleções privadas.

Dito isso, são mostras completamente diferentes. Segundo Leonel Kaz, curador de *O colecionador - Arte brasileira e internacional na Coleção Jean Boghici* junto com Luciano Migliaccio, seu objetivo foi "deixar livre" o olhar do visitante. É uma premissa precária. Para começar, o olhar "sem preconceitos de mercado, de valor, de importância e de nome" defendido por Kaz é um mito. Tudo o que vemos adquire sentido num jogo, consciente ou não, com nossas experiências passadas (falo não só de memórias visuais, mas também da linguagem que nos permite discutir ou descrever as coisas vistas). Ademais, esse mito entra em contradição com o fato de que não haveria coleção para expor não fosse pelo olhar seletivo de Boghici - que a exposição constrói como aberto, sensível e experimentado. O que a curadoria faz, na verdade, é abrir mão de sua função de perguntar sobre os sentidos possíveis daquele conjunto de obras para escorar-se preguiçosamente na biografia do colecionador. O arranjo cenográfico de Daniela Thomas e Felipe Tassara tenta, sem sucesso, compensar esse vazio curatorial. Elencadas em categorias disparatadas (como "surrealismo", "arte espontânea", "abstração informal" e "pintura chinesa"), obras excepcionais se perdem em meio a um pano de imagens que incita o olhar mais a deslizar sem compromisso de um lado para o outro do que a se engajar com o que quer que seja. Isso que Kaz enxerga como liberdade é, na verdade, um culto ao fetiche e à indistinção das coisas, ou seja, ao estatuto da mercadoria (feiras de arte também penduram obras lado a lado sem maiores preocupações hierárquicas, nem por isso merecem a alcunha de território da liberdade).



Já *Vontade construtiva na Coleção Fadel* - mostra assinada pelo diretor cultural do museu, Paulo Herkenhoff, e por Roberto Conduru - parte de um patamar curatorial muito superior. Seu mote é um manifesto essencial de Hélio Oiticica, para quem a vanguarda brasileira em meados dos anos 1960 seria caracterizada por uma "vontade construtiva geral". Com efeito, as salas dedicadas ao modernismo e às vertentes concretas evidenciam a relevância histórica da coleção, cuja força transparece também em seções autorais como as de Volpi, Tarsila do Amaral e Ione Saldanha. A vitrine inicial revela uma leitura alargada dessa vontade construtiva ao tomar o barroco mineiro como seu antecedente histórico privilegiado. É uma tese que flerta com o pseudomorfismo, ou seja, com a semelhança aparente entre formas originadas em situações históricas ou culturais distintas, e seu objetivo é claramente questionar o papel hegemônico de categorias formais modernistas na historiografia da arte brasileira. Por vezes produtiva, essa estratégia também acarreta certos riscos: é difícil ver a ideia de vontade construtiva acolher uma artista como Tomie Ohtake sem que seu sentido histórico se torne demasiado frouxo. E por que colocar uma foto solitária do compositor Cartola logo acima de um dos mais surpreendentes achados da exposição, os estudos feitos por Oiticica em 1970 para os cenários do filme *A Cangaceira Eletrônica*? É verdade que a Mangueira foi um marco na trajetória do artista, mas nem por isso faz sentido assinalá-la de forma tão arbitrária, como se a leitura de qualquer trabalho seu tivesse que passar obrigatoriamente por essa chave interpretativa (e pela frequente romantização de sua relação com a escola de samba).

E assim chegamos ao térreo. A mostra *O abrigo e o terreno: Arte e sociedade no Brasil I*, curadoria de Herkenhoff e Clarissa Diniz, é parte de um projeto que pretende se desdobrar ao longo dos próximos quatro anos. Conceitualmente, a proposta é ambiciosa e instigante. O lugar da arte é entendido aqui, contra o pano de fundo da cidade, como o da formalização de mediações possíveis ou imaginadas entre os âmbitos político, legal e subjetivo, e também de

evidenciação dos impasses reais ou simbólicos que simultaneamente atravancam e estruturam a sociabilidade. O leque de trabalhos selecionados inclui desde artistas modernos e contemporâneos a ações como as publicações do coletivo Dulcineia Catadora em parceria com moradores do Morro da Providência, passando pelo resgate do projeto, capitaneado por Carlos Nelson Ferreira dos Santos nos anos 1960, de uma urbanização participativa em Brás de Pina. O que há de mais promissor nessa seleção - a ideia da cidade como um campo que informa diferentes articulações entre a produção e a recepção da arte e da arquitetura - é também o que traz dificuldades para a curadoria. Frente ao dilema de como juntar obras que pressupõem modelos diferentes e por vezes antagônicos de experiência, a opção parece ter sido pela via da contaminação e do excesso. As obras são submetidas a diálogos improváveis (ecos do pseudomorfismo) sem antes ter o tempo (ou, mais precisamente, o espaço) de dizer a que vieram, ou seja, de afirmar minimamente o tipo de experiência por elas pressuposto. O solilóquio dá lugar menos à conversa produtiva do que ao ruído indistinto, tornando a exposição mais bem-sucedida no papel (e talvez num futuro catálogo) do que no espaço.

III.

Juntando as pontas - mais precisamente, o térreo e o terceiro andar - fica claro que a vocação do MAR é híbrida, no limiar entre museu de arte e museu da cidade. Que o Rio não tenha sido capaz de montar e manter um museu da cidade à altura de sua história é algo pouco discutido, mas também é sem dúvida uma de suas lacunas culturais mais lamentáveis. Se o MAR conseguir levar adiante sua promessa de promover uma "leitura transversal da história da cidade, seu tecido social, sua vida simbólica, desafios e expectativas sociais", e se isso abarcar também uma política consistente de pesquisa e publicações, essa terá sido uma contribuição valiosa para o panorama cultural da cidade. A ver. De toda forma, com isso em mente, já é possível alertar para algumas dificuldades que nascem em meio ao discurso do museu.

O caso do coletivo Opavivará! - cuja ação envolvendo parte de uma escola de samba mirim foi impedida de acontecer por conta da presença da presidente da República na inauguração - é emblemático nesse sentido. Por um lado, a simples inclusão do coletivo na mostra *O abrigo e o terreno* sinaliza uma atitude genuinamente aberta a posições discordantes; basta lembrar que Clarissa Diniz é autora de um texto excelente e profundamente crítico em relação ao horizonte político de coletivos como o GIA (seu caso de estudo) e o Opavivará!. Por outro lado, é inevitável que esse episódio lance dúvidas sobre os limites da independência institucional (e portanto curatorial) do MAR. Que a guarda presidencial tenha assumido a segurança do museu e restringido o acesso durante a visita da presidente, é perfeitamente compreensível. Que a Guarda Municipal tenha ido um passo além e impedido que o coletivo saísse do galpão para as ruas, não. A nota divulgada pelo museu para esclarecer o ocorrido narra de forma crível e ponderada o empenho da curadoria em dialogar e colaborar com o Opavivará!, mas falha ao não se posicionar contra a

atitude de órgãos ligados à prefeitura e denunciar quão arbitrário foi proibir que a ação transcorresse normalmente pelo menos até o perímetro estabelecido pela segurança da presidente.

Mas a passagem mais problemática dessa nota é a afirmação de que questões como gentrificação e remoções compulsórias "não são tabu para o Museu de Arte do Rio - MAR, ou para a Prefeitura do Rio de Janeiro". Deixemos de lado o que quer que se possa pensar do conteúdo dessa frase e vamos ao essencial: é um completo disparate uma nota assinada pelo MAR, pela Fundação Roberto Marinho e pelo Instituto Odeon (organização social vencedora do concurso público para gerir o museu) falar também em nome da Prefeitura do Rio de Janeiro. Ora, a condição mínima necessária para que se possa dizer que nada disso é realmente "tabu" para o museu é que lhe seja assegurada sua autonomia para descolar-se do discurso da prefeitura, e que o próprio museu zele por esta autonomia. Porta-vozes, por definição, não questionam a voz que portam.



Este último problema vai além dos limites físicos e institucionais do museu, especialmente numa cidade em que o poder público e a imprensa manifestam, com frequência perturbadora, sua alergia ao dissenso. É sintomático que a cobertura do jornal *O Globo* tenha ignorado os protestos ocorridos, durante a inauguração do museu, contra as políticas urbanística e cultural da prefeitura. E é especialmente grave que a crítica assinada por Marisa Flório no mesmo jornal tenha celebrado irrestritamente o MAR (elogiando suas "quatro ótimas mostras" e encerrando com votos de que ele se torne "a reserva de nossos sonhos"), restringindo o trato da cidade a um tom vago e abstrato que passa ao largo de qualquer problematização efetiva do lugar físico, institucional e simbólico que o museu passa a ocupar dentro do atual contexto urbano.

Por fim, é lamentável que a trinca de museus concebidos pela Fundação Roberto Marinho importe para cá, e especialmente para aquele lugar, o modelo de museus-símbolos de cidades globais, com seu apelo eminentemente turístico, lojas de design e aberturas VIP. É um modelo já tão disseminado que parece inevitável, mas não é preciso olhar muito longe para ver que as coisas não são bem assim: um modelo como o do Sesc Pompeia de Lina Bo Bardi teria oferecido respostas mais imaginativas, sensíveis e permeáveis à dinâmica cultural da zona portuária. Ter consciência disso não significa condenar inequivocamente o MAR; se o museu que nos foi entregue é um museu contraditório, isso também significa que há por onde agir para torná-lo mais problematizador do que problemático (vide, a título de exemplo, o trabalho de Manuel Borja-Villel à frente do Macba, em Barcelona). Para isso, será preciso que vozes dentro e fora do MAR se comprometam com o questionamento do verdadeiro imperativo político e cultural que o culto ao consenso vem se tornando. Pois não há nada mais avesso à transversalidade do que o unísono.

** Sérgio Bruno Martins é crítico de arte e doutor em história da arte pela University College London.*

O termo vem do verbo em inglês *to render*, que é uma forma de dizer 'representar'. Embora seja comum falarmos em *renders* no Brasil, o correto é fazer referência a estas imagens como *renderings*, já que o tempo verbal que se presta à substantivação na língua inglesa é o gerúndio.

<http://www.blogdoims.com.br/ims/o-mar-de-cima-a-baixo-por-sergio-bruno-martins>