

PUBLICAÇÕES DO PPGCA-UFF
EM PARCERIA COM A EDITORA CIRCUITO

COLEÇÃO MOSAICO

Tania Rivera,
Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito

Luiz Sérgio de Oliveira,
*InSITE: práticas de arte pública na fronteira
entre dois mundos*

Luciano Vinhosa,
*arte Reflexões no Silêncio | entre
ruminâncias e experiências*

Viviane Matesco,
Em torno do corpo

Maurício Martins Farina,
*Fotografia e pintura
como imagens em confluência*

COLEÇÃO TESES & ENSAIOS CRÍTICOS

Luciano Vinhosa,
Assim na arte como na vida

Luiz Sérgio de Oliveira,
*O museu, o porto, a cidade:
arte e gentrificação na zona portuária
do Rio de Janeiro*

Este livro apresenta resultados (provisórios) de uma pesquisa desenvolvida por Luiz Sérgio de Oliveira tendo como ponto de partida a criação do Museu de Arte de Rio (MAR). Nesta abordagem, o museu é investigado como parte de um projeto maior (econômico, político, social e cultural) que o atravessa e o supera. Criado no Rio de Janeiro no início de 2013, o MAR é parte e um dos pilares simbólicos do projeto de revitalização da zona portuária da cidade.

A pesquisa foi pontuada por uma formulação que visava reconhecer sinais de enfrentamento do modelo colonial de museu, considerando que os museus do ocidente carregam uma longa história de identificação com a colonialidade, “o lado mais escuro da modernidade” (MIGNOLO, 2017). Nesta direção, as reflexões se detiveram na análise das relações entre arte e política na produção da arte contemporânea no espaço museal.

O manejo dessas formulações foi articulado em torno de quatro indicadores: identificação e análise dos compromissos atuantes na criação do Museu de Arte do Rio; análise das práticas de acolhimento da arte contemporânea de caráter político nas curadorias do museu; investigação da existência de práticas curatoriais e de política de constituição de acervo para superação do modelo colonial de museu de arte; a análise do papel do MAR no projeto político-econômico de revitalização da zona portuária da cidade do Rio de Janeiro, examinando seus desdobramentos em processos de gentrificação, cujo esboço está perfeitamente delineado.

A pesquisa contou com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), através do Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa.



978-65-84927-02-5

coleção teses & ensaios críticos: estudos contemporâneos das artes

O MUSEU, O PORTO, A CIDADE

Luiz Sérgio de Oliveira

ppgca-uff

editora
ppgca-uff

luiz sérgio de oliveira

O MUSEU, O PORTO, A CIDADE:

arte e gentrificação na
zona portuária do Rio de Janeiro

Sobre o autor:

Luiz Sérgio de Oliveira é artista e Professor Titular do Departamento de Poéticas Contemporâneas da Universidade Federal Fluminense. Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ, com estágio de doutorado junto à Universidade de San Diego, Califórnia, curso Mestrado em Arte na Universidade de Nova York e graduação em pintura na EBA-UFRJ. É professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, do qual foi o coordenador entre 2008 e 2013. Foi o Editor da Revista Poiésis (PPGCA-UFF) entre 2011 e 2014 e, mais recentemente, entre 2017 e 2022. É membro do Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil (GEAP-BR), vinculado ao GEAP Latinoamérica.

É autor do livro *inSITE: práticas de arte pública na fronteira entre dois mundos* (EdUFF; Circuito, 2012), além de ter organizado, entre outros, *Um + outro: práticas colaborativas na arte contemporânea* (2017) e *Outro ponto de vista: práticas colaborativas na arte contemporânea* (2015), em parceria com José Luiz Kincler e José Cirillo.

Luiz Sérgio de Oliveira tem publicado seus artigos em inúmeros periódicos científicos, tais como Modos (Campinas), Arte y Investigación (Buenos Aires), BRAC (Barcelona), Revista Pós (Belo Horizonte), Revista Visuais (Campinas), Revista Poiésis (Niterói), Aura (Buenos Aires), Culturales (Mexicali, Baja California), ARS (São Paulo), Cátedra das Artes (Santiago do Chile), Arte & Ensaio (Rio de Janeiro), Concinnitas (Rio de Janeiro), Caiana (Buenos Aires), Arte Y Ciudad (Madrid), entre outros. Como artista, realizou 10 exposições individuais e participou de inúmeras mostras coletivas, além de ter assinado a curadoria de um número expressivo de exposições.

Imagem da capa:
Luiz Sérgio de Oliveira, *Onde o vento faz a curva* (rua João Cardoso, Santo Cristo, Rio de Janeiro), 2022. fotografia digital



COLEÇÃO TESES & ENSAIOS CRÍTICOS:
estudos contemporâneos das artes

Luiz Sérgio de Oliveira

O MUSEU, O PORTO, A CIDADE:

arte e gentrificação na zona
portuária do Rio de Janeiro

editora
ppgca-uff

CiCIT
iRUI

niterói - rio de janeiro - 2022



Copyright © 2022 LUIZ SÉRGIO DE OLIVEIRA

Direitos desta edição reservados à Editora do PPGCA-UFF e à Editora Circuito.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Campus do Gragoatá - Bloco A - Sala 202

Rua Alexandre Moura 8, São Domingos - Cep 24210-200

Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

URL: <http://www.artes.uff.br/ppgca/>

E-mail: secretaria.pat.ega@id.uff.br

EDITORA CIRCUITO

Rua Visconde de Inhaúma, 134 Grupo 1213, Centro - Cep 20091-007

Rio de Janeiro, RJ, Brasil

URL: <http://editoracircuito.com.br/>

E-mail: renato@editoracircuito.com.br

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa das Editoras.

Normalização e revisão ortográfica CAROLINE ALCIONES DE OLIVEIRA LEITE
Arte, editoração eletrônica e capa DUPLO CRIATIVO
Coordenação Editorial DUPLO CRIATIVO

COLEÇÃO TESES & ENSAIOS CRÍTICOS: estudos contemporâneos das artes

Conselho Editorial

Ana Kiffer, Andrea Copeliovitch, Beatriz Cerbino, Celina Sodré, Gabriela Lírio, Giuliano Obici, Jessica Gogan, Jorge Vasconcellos, Leandro Mendonça, Lígia Dabul, Luciano Vinhosa, Lúcio Agra, Luiz Guilherme Vergara, Luiz Sérgio de Oliveira, Maria Alice Poppe, Mariana Pimentel, Martha Ribeiro, Paulo Knauss de Mendonça, Ricardo Basbaum, Tania Rivera, Tato Taborda, Viviane Matesco e Walmeri Ribeiro

Esta publicação e a pesquisa correspondente foram financiadas com recursos do Programa de Fomento à Pesquisa (FOPESQ-2021) da Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação da UFF, do Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa do CNPq e do Programa de Apoio à Pós-Graduação (PROAP-CAPES), destinados às atividades e ações do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.



Luiz Sérgio de Oliveira

O MUSEU, O PORTO, A CIDADE:

arte e gentrificação na zona
portuária do Rio de Janeiro



Para Francisco, Daniel, Táya e Carol,
que iluminam meus dias
e minhas noites.



COLEÇÃO TESES & ENSAIOS CRÍTICOS:
ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

A publicação de *O museu, o porto, a cidade: arte e gentrificação na zona portuária do Rio de Janeiro*, de autoria de Luiz Sérgio de Oliveira, inaugura, ao lado do livro *Assim na arte como na vida* de Luciano Vinhosa Simão, um novo projeto editorial do PPGCA-UFF, a Coleção Teses & Ensaios Críticos: estudos contemporâneos das artes.

Neste livro, Luiz Sérgio de Oliveira apresenta sua pesquisa sobre as relações entre arte e os processos de reordenamento e ocupação dos espaços urbanos na cidade do Rio de Janeiro ou, mais especificamente, nos bairros da região portuária da cidade.

Artista e professor titular do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF), Luiz Sérgio de Oliveira enfrenta neste novo livro os dilemas e as contradições que envolvem a criação do Museu de Arte do Rio e o projeto de revitalização e de redensolvimento da zona portuária da cidade do Rio de Janeiro. Esta publicação visa contribuir para as reflexões em torno dos impactos sociais e culturais do projeto sobre as vidas daqueles e daquelas que, há gerações, ocupam e habitam a região.

Pelo escopo da pesquisa que lhe deu origem, de caráter francamente transdisciplinar, *O museu, o porto, a cidade: arte e gentrificação na zona portuária do Rio de Janeiro* se alinha de forma consistente e precisa aos compromissos e objetivos da Coleção e do PPGCA-UFF.

A Coleção Teses & Ensaios Críticos é uma realização do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense, com o apoio da PROPPi-UFF, Capes e CNPq.

Conselho Editorial



SUMÁRIO

Advertência do Autor	15
“Lá não existe felicidade de arranha-céu”: Museu de Arte do Rio e as (in)certezas de um processo de revitalização urbana	23
A presença do museu no Porto Maravilha... Fricções nas entranhas dos museus (de arte)... Museu de Arte do Rio e a região portuária: “o Rio civiliza-se” (de novo)	
O Museu de Arte do Rio (MAR) e os usos sujos da cidade: a Pequena África e a Zona Portuária	39
A criação do museu... Verso e reverso do museu contemporâneo... Nas bordas da zona portuária	



Embates da descolonialidade e as pautas (não tão) ocultas dos museus: “A Cor do Brasil”	61
Arte e política no contemporâneo... As pautas ocultas do museu imperial/colonial... Afinal, qual é a cor do Brasil?... Na contramão de nossas singularidades	
Pode um museu de arte ter uma curadoria coletiva, feminista e descolonial?	83
O impasse das práticas museais... Arte e as marcas da subalternidade... A reinvenção da história nos museus de arte... Tentativas de enfrentamento da colonialidade de gênero na arte e no museu	
O que cabe no museu? Um olhar crítico sobre o museu de arte	109
Política nos salões do museu contemporâneo... Que museu é esse?... O lugar da arte: o real do mundo na realidade das instituições... A mostra "Arte Democracia Utopia" e a ação das membranas institucionais	
“O que não tem espaço está em todo lugar”: Coletivo Opavivará! no MAR	127
O espelho reverso da arte... A privatização dos espaços da arte... Opavivará! e a gentrificação da zona portuária	
Referências	145



Os textos reunidos neste livro apareceram, originalmente, em periódicos e anais de congressos nos últimos dois anos, tais como: Arte e Investigación, Buenos Aires; Pós, UFMG, Belo Horizonte; Revista Visuais, Unicamp, Campinas; Anais da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e Anais do Grupo de Estudios sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP-LA). Aos editores/as e organizadores/as desses periódicos e congressos, nossos agradecimentos. Cabe salientar que os textos foram mantidos, o tanto quanto possível, fiéis às suas versões originais, editados quando necessário para eliminar redundâncias ou para explicitar seus argumentos e reflexões.



ADVERTÊNCIA DO AUTOR

Quantas vidas somos capazes de viver ao longo de nossas vidas? Quantas vidas nossas vidas contêm? Os pragmáticos e os céticos se apressarão em responder que a vida é uma só. Mas, será mesmo? O que podem representar e quais as implicações dos inúmeros deslocamentos que empreendemos ao longo de nossas vidas? Quando nos mudamos (de bairro, de cidade, de país ou simplesmente de escola), de alguma maneira mudamos de vida, ou nossas vidas mudam. Deixamos para trás algo e algo novo se apresenta e se abre diante de nós; são experiências de vida que se acumulam, vidas

- 16 que se sobrepõem e que vão sendo atadas precariamente em nós cegos, já que nos levam para onde nem mesmo eles – os nós – são capazes de antecipar.

Refletindo sobre isso, ou melhor, sendo atravessado por memórias e visões quase-fantasmáticas que, sem controle, me chegam e me dominam, me pergunto o quê daquele menino franzino que ia se formatando enquanto brincava, de sol a sol, nas ladeiras de Santo Cristo ainda remanesce em mim. Uma possibilidade, complexa e de amarração difícil (outra vez, o nó cego), sugere que tudo aquilo está aqui comigo, persiste aqui e agora, em uma forma quase-ininteligível, nebulosa, desconhecível, como que saída de um sonho ou como se de outra vida viesse. Às vezes me parece muito difícil, quase impossível, me reconhecer naquele menino que fui. Às vezes parece mesmo que se trata de outra vida que teve em mim não mais que um passageiro e que, entretanto, em mim permanece, como algo que está em mim e além de mim.

São memórias de brincadeiras e de amizades perdidas nos deslocamentos do tempo e da vida, uma vida marcada por peraltices e por tragédias ainda na primeira infância. Era um tempo em que acordar significava pular da cama direto para a rua, desde sempre com os olhos grudados no céu a escanear as pipas em suas cores mágicas. O azul do céu, com seu ar adocicado corrido pelos ventos desde a fábrica que produzia açúcar branco como pérola, era o ponto de encontro das pipas que bailavam ao sabor dos ventos: de manhã,



para a direita (minha direita), à tarde, para baixo, e quando o tempo virava, ventos fortes sopravam à esquerda. Os olhos sempre grudados no céu, como se assim lhe conferisse materialidade, à espreita das pipas e de suas linhas cruzadas. Se possível, a partir de uma sombra; caso contrário, era com o sol tórrido batendo na cabeça. De repente, um grito: pipa voada. Corre para cá, corre para lá em esforços em vão, já que, na maioria das vezes, os telhados (imensos e inacessíveis) dos trapiches da zona portuária era o destino inevitável dessas pipas sem controle e sem amarras.

O que permanece daquele menino magricelo? Aquele mesmo que temia o apito da fábrica que, mesmo docemente, alertava para o fim do “recreio” das brincadeiras de rua, anunciando a hora de ir para a escola. Quando não era o aviso-apito-grito da fábrica, era o chamado da avó para o almoço, para o café da tarde ou para o banho e o jantar na sequência.

Nas noites quentes, a calçada se fazia morada. Se hoje, quem pode se abriga do calor do verão em refúgios climatizados, naquela infância essa possibilidade não era uma possibilidade. As noites abrigavam as cadeiras nas calçadas, nelas os mais idosos que, para os atuais padrões, nem idosos seriam. A molecada não se continha e queria mais, mesmo depois de ter passado o dia inteiro entre jogos e brincadeiras que desapareceram em certos cenários sociais contemporâneos – bola de gude, pião, queimado, garrafão, carniça e outros que a própria memória nos trai e lhes desnomeia. Era verão, tempo das férias escolares, e logo novas brincadeiras eram improvisadas.



18 O pai, homem marcado pela dureza da vida, pela dedicação absoluta ao trabalho e pelas tragédias da vida, confeccionava, diante de nossos olhos, com uma habilidade extrema que sempre o acompanhou, bolas com folhas de jornal amassadas e barbante. Uma habilidade que seus pais haviam trazido de outros mares: ele, marceneiro; ela, uma cigarra para lá de trás-dos-montes. Amassa, amarra, aperta. Aperta, amassa, amarra. Entre um nó e outro nó, ficávamos nós, olhos embevecidos, à espera do término daquela tarefa que encantava. Bolas que em sua esfericidade, regularidade e firmeza, nas quais o barbante formava gomos geométricos perfeitos, tinham a resistência exata da duração da pelada noturna; quando, ao fim, a bola se desfazia em frangalhos, o jogo estava encerrado e a molecada, cansada e suada, haveria de se recolher. Era hora de, depois de banhos ou semi-banhos, voltarmos para a cama à espera de um dia que viria na sequência, outra vez dominado pelos ares adocicados da fábrica de açúcar localizada em um dos extremos do bairro. Bairro curioso, certamente, já que, na outra ponta, abrigava uma fábrica de chocolate. Parecia mesmo um bairro encantado, desenhado com linhas doces para o deleite da infância de nossas vidas.

De qualquer maneira, talvez seja a hora de mudar a chave de registro deste texto, caso contrário o leitor ou a leitora poderá assumir tratarmos aqui de uma autobiografia, o que efetivamente não é o caso. Ao contrário, este texto visa replicar uma pesquisa e as reflexões por ela deflagrada que



têm empurrado este autor para um encontro com aquele que fui/sou em uma infância vivida entre as ladeiras, praças, escolas, armazéns e trapiches, sob os céus da zona portuária da cidade do Rio de Janeiro, algo que habita em mim e que em mim antecedeu qualquer interesse, ideia ou noção da arte, da política, da crítica ou das institucionalidades. Trata-se de uma pesquisa que tem como ponto de partida a criação do Museu de Arte de Rio, entendido mais como gatilho do que como fim, entendido como parte de um projeto maior (econômico, político, social e cultural) que o supera.

Na pesquisa, cujos resultados aparecem reunidos neste livro, fomos impulsionados por uma formulação central que visava identificar sinais de superação dos modelos coloniais dos museus, em favor da descolonialidade do conhecimento e do ser. De acordo com Walter D. Mignolo, os museus (de arte ou não) do ocidente carregam em suas entranhas uma longa história de identificação com a colonialidade, “o lado mais escuro da modernidade” (MIGNOLO, 2017). A pesquisa teve como foco os projetos curatoriais, as ações educativas e as atividades comunitárias do Museu de Arte do Rio (MAR), criado no Rio de Janeiro no início de 2013, como parte do projeto de revitalização da zona portuária da cidade.

Recorremos também a um segundo eixo, transversal e fundamentado em análises, reflexões e observações, de que as estreitas relações entre arte e política informam a produção da arte contemporânea. Neste sentido, é possível proclamar ser esta a característica mais destacada da arte,



20 o que encontra convergência e reverberação em reflexões de pensadores e teóricos do campo da arte contemporânea.

Superada a dicotomia modernista entre arte engajada e arte autônoma, as relações entre arte e política são processadas no contemporâneo em conexão com acontecimentos da vida cotidiana, a partir da experiência do/a/e criador/a/e em processos de autorrepresentação no mundo mundano, a marcar sua presença em ações que habitam seu entorno político, social, econômico e cultural.

O manejo dessas formulações foi articulado em torno de quatro indicadores: identificação e análise dos compromissos atuantes na criação do Museu de Arte do Rio; análise das práticas de acolhimento da arte contemporânea de caráter político nas curadorias do museu; investigação da existência de práticas curatoriais e de política de constituição de acervo para superação do modelo colonial de museu de arte; análise do papel do MAR no projeto político-econômico de revitalização da zona portuária da cidade do Rio de Janeiro, examinando seus desdobramentos em processos de gentrificação já vivenciados na região.

Nos últimos dois anos, os resultados dessa pesquisa foram compartilhados em publicações científicas de relevância para o meio das Artes, sendo três artigos publicados em periódicos nacionais e um artigo em periódico estrangeiro. Foram também realizadas cinco apresentações em congressos, com publicação na íntegra nos Anais, sendo dois congressos internacionais e três nacionais.

A pesquisa contou com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), através do Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa (PQ - 2019-2022), enquanto a publicação da pesquisa em livro teve aporte de recursos da Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação da UFF, através do Programa FOPESQ 2021, e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES), através do Programa de Apoio à Pós-Graduação (PROAP).

Luiz Sérgio de Oliveira
Julho de 2022



“LÁ NÃO EXISTE FELICIDADE DE ARRANHA-CÉU”: MUSEU DE ARTE DO RIO E AS (IN)CERTEZAS DE UM PROCESSO DE REVITALIZAÇÃO URBANA

Este capítulo visa articular a criação do Museu de Arte do Rio e sua participação no projeto de reformas e de revitalização da região portuária da cidade do Rio de Janeiro, do qual o museu é uma das âncoras, tendo sido o primeiro equipamento a ser entregue pela Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (Cdurp). Procuramos traçar paralelos entre as reformas do Porto Maravilha com aquelas desenvolvidas pelo governo federal de Rodrigues Alves na gestão do prefeito Pereira Passos no início do século passado. Nos dois casos, os processos de modernização (e de ocidentalização) têm cidades europeias como modelo, impondo sacrifícios às populações tradicionais que, por gerações, têm ocupado as ruas, escadarias e ladeiras da região portuária da cidade do Rio de Janeiro.

24 A PRESENÇA DO MUSEU NO PORTO MARAVILHA

Este estudo está ancorado em uma perspectiva transdisciplinar que articula elementos das artes, museologia, educação, história, geografia, arquitetura e urbanismo. Como consequência, a pesquisa revela uma confluência de processos e de tempos distintos entre o que se investigou e o que ainda está no horizonte desta investigação, projetando em cenários futuros as transformações na região ocupada hoje com destaque pelo Museu de Arte do Rio, seu entorno arquitetônico e social. Essas transformações acarretam um processo de gentrificação que, desde a primeira hora, tem sido denunciado e desafiado por vozes críticas e atentas aos desdobramentos do projeto de revitalização da região portuária do Rio de Janeiro, com a participação vigorosa de grupos de ativistas e de coletivos de artistas¹.

Este capítulo está organizado em duas partes. A primeira é dedicada a alinhar algumas reflexões que apontam para o papel exercido por museus e universidades, instituições que, oriundas dos processos da colonialidade, estão com ela comprometidas. Já na segunda parte, nos propusemos

1 O coletivo carioca Opavivará!, em parceria com integrantes da Escola de Samba Mirim Pimpolhos da Grande Rio, criou uma ação artístico-ativista sob encomenda do Museu de Arte do Rio para a inauguração no dia 1º de março de 2013. A ação percorreria as ruas dos três bairros que compõem a região portuária – Saúde, Gamboa e Santo Cristo – desde o barracão da Pimpolhos até o MAR. Por questões de segurança que envolviam a presença da presidenta da República, a ação-performance não foi realizada. De acordo com um dos integrantes do coletivo, Daniel Toledo, não havia interesse da prefeitura na ação, que era uma ação política que se posicionava contra as remoções e contra a gentrificação da região portuária da cidade do Rio de Janeiro, conforme informação em OLIVEIRA, 2021.



a investigar a constituição de uma área do centro da cidade do Rio de Janeiro que abriga sua região portuária, além das reformas que têm sido implementadas desde a gestão do prefeito Pereira Passos no início do século XX e, mais recentemente, com a criação do projeto Porto Maravilha na primeira gestão do prefeito Eduardo Paes. Este projeto de revitalização/redesenvolvimento é liderado pela prefeitura e visa dar novos usos aos equipamentos portuários, degradados em decorrência de mudanças deflagradas pela containerização no sistema marítimo de transporte de bens e de mercadorias.

Nossas reflexões articulam a criação e a presença do Museu de Arte do Rio com o projeto de reformas e de revitalização da região portuária da cidade, do qual o museu é um dos alicerces. Para além dessas observações e análises, procura-se projetar o impacto dessas transformações nas populações tradicionais que habitam os bairros da região, sem perder de vista as singularidades da história da cidade do Rio de Janeiro.

FRICÇÕES NAS ENTRANHAS DOS MUSEUS (DE ARTE)

Os museus, com destaque para os museus de arte, têm cumprido um importante papel na propagação de uma versão idealizada de Ocidente, uma ideia perseguida por nações que aspiram ser reconhecidas como modernas e como ocidentais. Essa aderência a uma modernidade, mesmo que tardia, mais





26 a associação a um processo de ocidentalização, seriam as condições para que essas nações se descolassem de um passado colonial ao qual, no entanto, permanecem atadas, uma vez que o fim do colonialismo não representou a superação da colonialidade (GÓMEZ, 2017a).

Os museus, ao lado de outras instituições, têm atuado desde sua emergência no Ocidente como replicadores de modos civilizatórios e de uma narrativa universalizante da história, sendo irradiadores de marcos da colonialidade. Essa posição tradicional dos museus, vinculada às condições históricas de seu surgimento, tem sido desafiada desde os anos 1980 pelas formulações críticas da “nova museologia” (ou “museologia crítica”) e da “museologia pós-crítica” (VERGO, 1989; BENNETT, 1995; 2018; MESSAGE, 2014; DEWDNEY, 2013). Para Tony Bennett, “há poucas dúvidas de que isto tem sido produtivo e revigorante, gerando a efervescência da ‘nova museologia’, tão crucial para a reavaliação crítica de legados anteriores, necessária para o desenvolvimento de novas práticas museológicas” (BENNETT, 2018, p. 198, tradução nossa). Por sua vez, as teorias críticas da pós-colonialidade e da descolonialidade (ou decolonialidade) têm trazido novos olhares e novos saberes para esses debates a partir das perspectivas de quem ocupa um lugar na margem, de quem tem a experiência de ocupar o lugar da subalternidade em situações que precisam ser superadas e expurgadas no processo da descolonialidade, conforme apontado por Pedro Pablo Gómez:

nesse contexto de reconstrução de memórias e histórias outras, as instituições como os museus, ou inclusive as escolas de arte, podem também descolonizar-se para





tornar visíveis outros relatos e genealogias culturais que a modernidade não pôde apagar completamente, que permanecem vivas, ainda que invisibilizadas pela incandescência da imagem de mundo da modernidade, e tampouco ouvidas, devido à surdez epistêmica e estética da modernidade. (GÓMEZ, 2017b, p. 48-49)

Walter Dignolo, sociólogo argentino que tem se dedicado aos estudos da descolonialidade (assim como Pedro Pablo Gómez), pontua que a Europa, a partir dos deslocamentos propiciados pelas grandes navegações iniciadas no final do século XV, passou a acumular, concomitantemente, riquezas materiais e significados: as primeiras, através da extração de ouro e de prata e do comércio de escravos, enquanto os significados eram controlados em processos que envolviam tanto museus quanto universidades, instituições que “foram e continuam sendo [...] cruciais para a acumulação de significado e para a reprodução da colonialidade do conhecimento e dos seres” (MIGNOLO, 2018, p. 310), em consonância com estratégias e práticas coloniais dos países europeus:

Quero colocar em primeiro plano os paralelos e as cumplicidades entre a acumulação de dinheiro e a acumulação de significado no mundo moderno / colonial. O museu, como uma instituição ocidental, é um exemplo paradigmático de tal confluência. A “acumulação de dinheiro” é uma metáfora para o capitalismo, e a “acumulação de significado” é uma metáfora para a cosmologia ocidental desde a Renascença. (MIGNOLO, 2018, p. 310)



28 Essa função colonial dos museus nunca se revela à luz do dia, permanecendo guardada nos subtextos dos gabinetes museais, de onde se aprumam para construir as missões, políticas e ações dos museus. No que é dado a ver, os museus apresentam suas facetas mais luminosas, das quais se destacam a guarda, a conservação e a exposição de patrimônios da humanidade para fins de estudos, pesquisa e entretenimento, sempre com os compromissos nobres de promover o desenvolvimento da sociedade e a educação das populações².

Nos últimos quarenta anos, pressionados por novas demandas das sociedades, os museus têm se tornado mais porosos e têm incorporado teorias e práticas de uma museologia participativa, o que os coloca mais próximos de seus públicos, buscando assim reagir e se afastar do mito de criação do museu que permanece, entretanto, inextricavelmente aderido às suas entranhas. Os museus tentam se reinventar através de políticas e de ações que respondam aos clamores sociais por cenários mais justos e de oportunidades e acessos menos desiguais. Dessa maneira, essas instituições, que antes pareciam situadas em uma realidade atemporal, distantes das mazelas e agruras do aqui e do agora, passaram a experimentar em seu cotidiano as frustrações e as tensões que permeiam a desigual

2 A definição do ICOM (International Council of Museums): “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.” Atualmente, o ICOM atravessa um processo de consulta ampla para que se alcance uma nova definição de museu. (ICOM, s/d).



vida social cotidiana. Não raro, essas instituições acabam por reproduzir e vivenciar, em seu universo institucional, os tensionamentos que informam a vida social.

Os museus são organismos vivos que têm suas missões e políticas definidas a partir de compromissos econômicos, políticos, ideológicos etc. não necessariamente explicitados e que, não raro, se apresentam desconectados da realidade mais urgente e mundana da vida social. Por outro lado, os museus também convivem e são impactados por uma realidade urgente, mundana, que é parte da vida cotidiana de muitos profissionais que são, em última instância, os/as responsáveis pela implementação das políticas desses mesmos museus.

Esse encontro entre dois mundos nas entranhas da instituição acaba por gerar tensões, fricções silenciosas em uma gama de sentimentos e ressentimentos que replicam, no espaço institucional, conflitos que povoam cotidianamente o campo social.

MUSEU DE ARTE DO RIO E A REGIÃO PORTUÁRIA: “O RIO CIVILIZA-SE” (DE NOVO)

De maneira a avançarmos, recorreremos à experiência da criação do Museu de Arte do Rio em um contexto político e econômico específico, no qual o museu foi convocado a atuar como âncora para dar suporte simbólico ao projeto de revitalização de extensas áreas da cidade centradas na



30 região portuária e adjacências, alavancado por uma arquitetura financeira de uma complexa parceria público-privada.

Neste sentido, a criação do Museu de Arte do Rio (MAR) parece patentear e dar materialidade às “cumplicidades entre a acumulação de dinheiro e a acumulação de significado no mundo moderno / colonial” (MIGNOLO, 2018, p. 310). O MAR foi o primeiro equipamento entregue à cidade pela Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (Cdurp), criada pela prefeitura municipal “para gerir e fiscalizar a revitalização. [Por sua vez], a Concessionária Porto Novo foi contratada pela Cdurp, via licitação, para executar as obras e prestar serviços públicos municipais na área até 2026”. (PREFEITURA, 2018, s/p.)

Criado em 2013, o Museu de Arte do Rio integra, ao lado do Museu do Amanhã, do AquaRio e do VLT (Veículo Leve sobre Trilhos), os sinais mais visíveis das reformas projetadas pela municipalidade do Rio de Janeiro, com o objetivo de dar novas feições à cidade, a começar pela orla marítima do centro do Rio de Janeiro, desde a da Praça XV em direção à ponta do porto do Caju. As reformas englobam nova destinação para as áreas abandonadas da zona portuária e projetam um processo de revitalização da região já em curso. Este projeto visa reordenar o uso urbano de um quadrilátero com mais de 5 milhões de metros quadrados, que tem seus (quase) vértices na (1) Praça Mauá, (2) Ponta do Caju, (3) Cidade Nova, de onde percorre toda a Avenida Presidente Vargas até a (4) Candelária para, em seguida, fechar o circuito retornando à Praça Mauá.



Com as obras do Porto Maravilha, o prefeito Eduardo Paes, que administrou a cidade entre 2009 e 2017 e que retornou ao cargo após a eleição municipal de 2020, parece retomar a grandiloquência das obras que marcaram a história da cidade no início do século XX, realizadas pelo prefeito Francisco Pereira Passos, também conhecido como “Hausmann Tropical” (BENCHIMOL 1992 apud SILVA 2019, p. 8), em uma referência a Georges-Eugène Haussmann, responsável pelas reformas que mudaram as feições de Paris entre 1853 e 1870.

O prefeito Pereira Passos foi nomeado pelo presidente Rodrigues Alves para gerir a cidade do Rio de Janeiro entre 1902 e 1906, ocasião em que redesenhou o traçado urbano da capital federal com a abertura de avenidas e bulevares. Esse processo de reformas introduzidas por Pereira Passos acarretou um custo social extenso e ficou conhecido como “bota-abaixo”: “Sanear, higienizar, ordenar, demolir, civilizar foram também as palavras de ordem do prefeito Pereira Passos. Por isso mesmo, cortiços, casas de cômodos, estalagens, velhos casarões, passaram a ser os alvos preferenciais da reforma urbanística que empreendeu ao longo de seu mandato”. (CPDOC-FGV, s/d.)

Embora a Pereira Passos sejam creditadas as reformas urbanísticas da cidade do Rio de Janeiro – e suas implicações – na primeira década do século passado, a pesquisadora Mayara Grazielle Consentino Ferreira da Silva, apoiada em diversos autores, como Jaime Larry Benchimol (1992), Oswaldo Porto Rocha (1995), Sônia Gomes Pereira (1992) e André Nunes de Azevedo (1998), ressalta a necessidade de pensarmos em duas





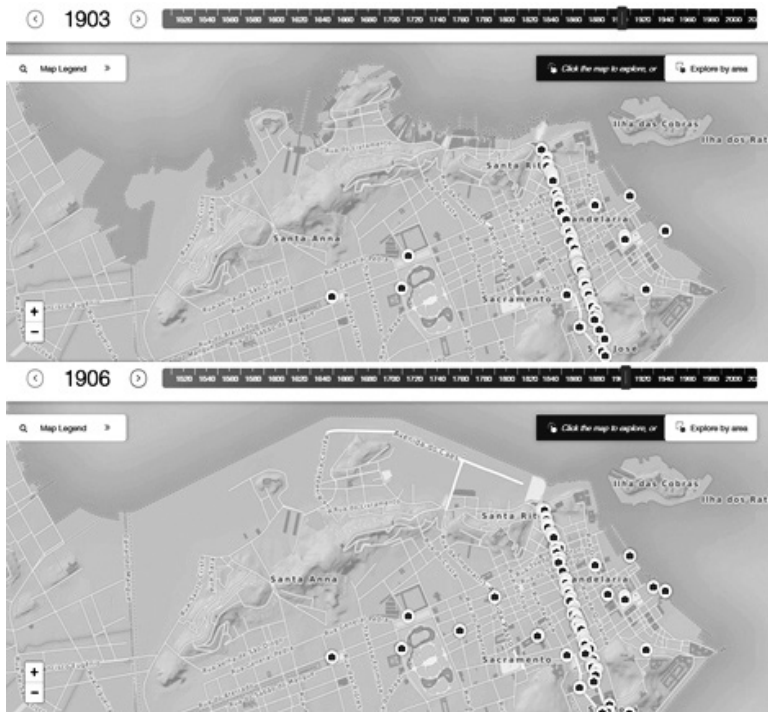
32 reformas, sendo uma executada pelo governo municipal de Pereira Passos, que assumiria uma perspectiva comportamental ao considerar o Centro da cidade como um elemento civilizador da população mais pobre, “muito em função do conceito de civilização que regeu a reforma do prefeito, [que estabelecia] diversas medidas proibitivas, como andar descalço e sem camisa”. (SILVA, 2019, p. 3)

Enquanto isso, no mesmo período do começo do século passado, o governo federal assumiu a responsabilidade das obras estruturantes que atingiram aspectos urbanísticos e sanitários da cidade, tais como a modernização do porto, a implantação de um programa de saneamento, do qual fazia parte o prolongamento do Canal do Mangue, além da abertura de três avenidas necessárias para o escoamento das mercadorias que circulavam pelo porto: a Avenida do Cais (atualmente avenida Rodrigues Alves), a Avenida do Mangue (atualmente avenida Francisco Bicalho) e a Avenida Central (atualmente avenida Rio Branco). A pesquisadora destaca a relevância da modernização do porto:

O porto era a obra mais importante e o símbolo de progresso, conceito que regeu a reforma a cargo do governo federal. O porto sempre foi uma importante fonte de riqueza, e sua modernização seria ideal para desenvolver economicamente o país e atrair imigrantes, porém seria necessário melhorar a imagem do Brasil no exterior, passando a ser visto como salubre e moderno. (SILVA, 2019, p. 4)

As obras da modernização do porto do Rio de Janeiro, com o aterro de extensas áreas à beira mar, serviram para





Traçado da linha de encontro da cidade do Rio de Janeiro com o mar em 1903 e 1906, antes e depois do aterro de extensas áreas na região. (Fonte: ImagineRio - <https://imaginario.org/>)



- 34 garantir um traçado retilíneo e o aumento da profundidade das águas do porto, medidas demandadas pelo aumento do calado das embarcações empregadas no transporte marítimo de mercadorias.

De qualquer maneira, o processo de modernização e de “civilização” da cidade do Rio de Janeiro, pretendido pelas reformas impostas pela prefeitura na gestão de Pereira Passos e pelo governo federal de Rodrigues Alves, traz os traços de uma colonialidade que ultrapassa o fim do colonialismo, reatualizado em novas modalidades que parecem encarnadas em nós a partir de visões do mundo que alicerçam os anseios das elites brasileiras.

Conforme assinala Mayara Ferreira da Silva,

A Reforma Urbana Pereira Passos foi uma tentativa de europeização e aburguesamento da cultura por meio de arquitetura, ideais e costumes. A Europa, especialmente as cidades de Paris e Londres, era tida como um modelo de civilização, progresso e modernidade a ser seguido. O progresso era sinal de desenvolvimento material; a civilização de comportamento pautado em um ideal burguês europeu; a modernidade no embelezamento e no saneamento relacionada a sair de um passado colonial e se adequar a um novo presente, certamente europeu. (SILVA, 2019, p. 2)

Um século depois de Pereira Passos, a reforma em curso, que vem sendo literalmente “empurrada” por Eduardo Paes, traz a mesma concepção colonial que tem como horizonte a modernização da cidade do Rio de Janeiro. Os projetos de reforma têm como modelo cidades europeias que se “modernizaram” em um curto tempo, impulsionadas pelo acolhimento





de megaeventos esportivos. Se, para Pereira Passos, Paris era a cidade-modelo, para Paes, o modelo agora é outro: Barcelona, a cidade que recebeu os Jogos Olímpicos em 1992.

Esse processo de remodelação da cidade, tendo como pretexto a recepção de um megaevento esportivo, com seus atletas, profissionais de apoio, profissionais das mídias e aficionados, encontra na cidade de Barcelona o modelo perfeito do final do milênio (GOLD; GOLD, 2008; GARCIA-RAMON; ALBET, 2000). A experiência de Barcelona permanece no imaginário de urbanistas e de gestores de políticas municipais que a veem como paradigma a orientar a remodelação das cidades anfitriãs de grandes eventos esportivos. Esse modelo é perseguido como forma de alavancar reformas estruturais dessas cidades, com ênfase na implantação de novos meios de mobilidade das pessoas, nas políticas de ocupação do solo, habitação, realocação de populações, implantação de novos equipamentos de cultura, lazer e turismo: uma receita que parece ser seguida *ipsis litteris* nas reformas propostas e em curso na cidade do Rio de Janeiro. Cabe lembrar que a cidade do Rio de Janeiro, em um intervalo de apenas dois anos, recebeu partidas da Copa do Mundo de Futebol da Fifa, incluindo a partida final, e os Jogos Olímpicos, respectivamente em 2014 e 2016.

Na repetição da lógica de emergência do novo moderno, que parece sempre incluir sua própria obsolescência, como se apontasse para um destino incontornável de todos os processos de modernização, também o porto do Rio de Janeiro já se apresentava absolutamente obsoleto menos de 80 anos





36 após a reforma grandiosa realizada nas gestões Pereira Passos-Rodrigues Alves. Encarcerado em processos arcaicos de transporte marítimo semi-manuais que empurravam o porto, a cidade e o país, mais uma vez, para uma condição de atraso diante das mudanças promovidas no comércio internacional, apenas nos anos 1980 o porto do Rio de Janeiro receberia as adaptações necessárias para se integrar à rede internacional de transporte baseado no contêiner intermodal. Esse novo sistema permite a circulação de mercadorias por diferentes meios de transporte – marítimo, ferroviário e terrestre – sem que as mercadorias sejam manipuladas ou expostas, o que acarreta maior segurança, maior rapidez e menores custos.

O processo do transporte de mercadorias por contêineres, desenvolvido por Malcolm McLean a partir da década de 1950, revolucionou o comércio internacional, em especial o dos produtos manufaturados, tornando obsoletos e desnecessários os inúmeros galpões, armazéns e trapiches das zonas portuárias ao redor do mundo, antes indispensáveis para o armazenamento de mercadorias à espera do momento do embarque ou de sua distribuição interna. A partir da contêinerização (HEIN, SCHUBERT, 2021; KOSTOPOULOU, 2013), esses armazéns e galpões de armazenagem foram abandonados por total desuso, empurrando extensas áreas das cidades portuárias para um profundo estado de depressão e de degradação. O que fazer com essas áreas degradadas? Como reintegrá-las ao tecido social e à organicidade das cidades?

Neste ponto, cabe lembrar a teoria do geógrafo Neil Smith conhecida como *rent gap*, que identifica situações de





investimentos quando a diferença “entre a renda do solo capitalizada real e a renda do solo potencial (considerando um uso ‘qualificado’) se torna suficientemente grande para que o redesenvolvimento e a gentrificação se tornem possíveis”. (SMITH, 1990, p. 200)

A teoria do *rent gap*, amplamente empregada nos estudos sobre gentrificação, nos ajuda a entender o potencial para investimentos privados das áreas degradadas da zona portuária da cidade do Rio de Janeiro. Diante das complexidades que se adensam no deslocamento diário entre trabalho e residência de uma cidade que se alonga em direção à zona oeste e em direção a outras cidades da região, a localização central da zona portuária do Rio de Janeiro, degradada, abandonada e esquecida há décadas, contrasta com o potencial de desenvolvimento da região que já abriga ambientes laborais e lazer, consignado pela grande concentração de equipamentos culturais e de entretenimento.

Neste cenário, a degradação continuada da região potencializa as possibilidades de rendimentos do investimento privado nos processos de revitalização. A consequência social, contra a qual os movimentos sociais lutam e tentam resistir, é a gentrificação, o enobrecimento de regiões da cidade, com o deslocamento de gentes e de populações tradicionais que vivem nessas regiões. Isso, quase inevitavelmente, tem acompanhado a revitalização de áreas degradadas das cidades contemporâneas. Diante dessa perspectiva, cabe a pergunta: poderá o Rio de Janeiro vir a ser uma exceção?







O MUSEU DE ARTE DO RIO (MAR) E OS USOS SUJOS DA CIDADE: A PEQUENA ÁFRICA E A ZONA PORTUÁRIA

Neste capítulo, procuramos avançar no entendimento das complexidades que envolvem a criação do Museu de Arte do Rio e suas articulações com o entorno tocado pelo projeto do Porto Maravilha. Como balizamento, as visitas e a observação de duas exposições realizadas concomitantemente pelo museu: A Pequena África e o Mar de Tia Lúcia e O Rio do Samba: resistência e reinvenção. O cotidiano do Museu de Arte do Rio (MAR) parece potencializar as tensões institucionais sobre as quais o museu está assentado, entre aquilo que se dá a ver – as exposições de arte e as atividades educativas, ambas trabalhadas com zelo profissional – e uma articulação que o vincula, desde sua origem, com o projeto público-privado de requalificação da zona portuária da cidade do Rio de Janeiro.



40 A CRIAÇÃO DO MUSEU

A criação de um museu de arte é precedida por debates que visam definir seus objetivos, missão e escopo de atuação, invariavelmente apresentados com grandiloquência pela comunicação institucional. No entanto, existem outros objetivos que se prefere tratar com discrição, deixando-os reservados em ambientes protegidos, adormecidos na opacidade dos intrincados discursos institucionais. Prefere-se, efetivamente, tratar apenas dos aspectos mais luminosos da arte e da função social dos museus, como nas palavras da presidenta Dilma Rousseff por ocasião da inauguração do Museu de Arte do Rio (MAR) em 1º de março de 2013: “Pode ter vários meios de se entender a vida, mas tem um meio que, nós sabemos, é aquele que pode nos encantar, fazer com que tenhamos uma comunhão de afetos, de impressões, de avaliações sobre o que é viver, e esse meio é a arte”. (BLOG DO PLANALTO, 2013, vídeo)

O cotidiano político-administrativo-curatorial do Museu de Arte do Rio parece potencializar as tensões institucionais sobre as quais o museu está assentado. O Museu de Arte do Rio, com seus dois prédios a abrigar o pavilhão de exposições e a Escola do Olhar, forma com o Museu do Amanhã, instalado na protuberância da Praça Mauá que avança mar adentro, o portal do Porto Maravilha, localizado na região central da cidade do Rio de Janeiro, um lugar que, ao ser mudado, mudará as feições da orla central da cidade. Esse é um processo que já está em curso e que parece inexorável.



Neste estudo, procuramos abordar a encruzilhada política em que o Museu de Arte do Rio, equipamento cultural vinculado à prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, se encontra; uma situação tensa e complexa, na qual o museu busca contemplar uma articulação com as comunidades que compõem seu entorno social, valorizando e acolhendo suas tradições. Isso, entretanto, não é suficiente para subjugar sua condição de constituinte de um projeto de requalificação e revitalização urbanas que acarretará, implacavelmente, o deslocamento dessas mesmas populações tradicionais para fora da região.

Tendo essas complexidades como pano de fundo político-conceitual, procuramos avançar no entendimento das relações do Museu de Arte do Rio (MAR) com seu entorno sócio-cultural e como essas relações reverberam nas atividades do museu. Para tanto, centraremos nossas observações em duas exposições realizadas pelo Museu de Arte do Rio: *A Pequena África e o Mar de Tia Lúcia* (curadoria de Izabela Pucu e Bruna Camargos, 2018-2019) e *O Rio do Samba: resistência e reinvenção* (curadoria de Evandro Salles, Nei Lopes, Marcelo Campos e Clarissa Diniz, 2018-2019).

A REGIÃO PORTUÁRIA ANTES DO MAR

A cidade do Rio de Janeiro concentra mais de cinquenta museus³, entre museus históricos, militares, religiosos, de ciências,

3 Conforme levantamento feito em alguns sites na internet: <https://www.museusdorio.com.br>; <https://www.viajali.com.br/museus-do-rio->



42 casas-museu e museus de arte, além de incontáveis centros e espaços culturais. Desse conjunto de instituições que se automeiam e que se definem como museus, ao menos dez são dedicadas às artes visuais, entre as quais o Museu de Arte Moderna, o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, conforme situação pesquisada referente ao início da década de 2010.

Quais interesses e motivações moveriam o poder público para a criação de mais um museu na cidade? Pode-se argumentar que sempre haverá questões, temas, segmentos sociais sub-representados e que a multiplicação de instituições museais tem sua razão de ser. No caso do MAR, entretanto, logo ficou evidenciado que sua criação esteve, desde sempre, atada às ações da prefeitura voltadas à revitalização do Centro da cidade e ao enfrentamento do processo histórico de esvaziamento de suas áreas centrais, processo iniciado ainda na primeira metade do século XIX com o deslocamento crescente de populações residentes na região central nas direções norte e sul da cidade (ABREU, 1997; BENCHIMOL, 1992; CHALHOUB, 1996).

As políticas sanitaristas implementadas ainda no século XIX contribuíram para o esgarçamento da ocupação dos espaços urbanos da cidade do Rio de Janeiro. Práticas higienistas de controle social e de caráter civilizatório foram levadas a cabo nas áreas centrais da cidade (MOURA, 1995; ABREU, 1997; CARVALHO, J. M., 2019), já que “era preciso, dizia-se, intervir radicalmente na cidade para eliminar tais habitações

-de-janeiro; <https://www.riodejaneiroaquai.com/portugues/museus-centro-rio.html>; <http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/museus>; <https://diariodoporto.com.br/77-museus-de-graca-no-rio>. Último acesso em agosto de 2021.



coletivas [cortiços] e afastar do centro da capital as ‘classes perigosas’ que nele residiam. Classes duplamente perigosas, porque propagavam a doença e desafiavam as políticas de controle social no meio urbano”. (CHALHOUB, 1996, p. 8)

Essas políticas e práticas acarretaram em despejos, desocupações, demolições e deslocamentos das populações pobres que residiam na área central da cidade, dando início ao desenho social da ocupação dos espaços da cidade do Rio de Janeiro como conhecemos nos dias atuais: as populações mais pobres se deslocaram para os morros da região central e das regiões próximas ou para os subúrbios da zona norte, seguindo as linhas férreas da Leopoldina e da Central do Brasil. Enquanto isso, a zona sul se expandia acompanhando a orla do mar para além da baía de Guanabara (Glória, Flamengo, Catete e Botafogo) em direção à Copacabana, Ipanema e Leblon. E, mais tarde, já a partir da década de 1970, com a ocupação da Barra da Tijuca, a zona oeste que se imagina como extensão da zona sul carioca, a “novíssima zona sul” (LEITÃO, 1990, p. 9) ou a “antacidade carioca” (SÁNCHEZ, 2009).

Ao longo de um longo processo de esvaziamento residencial do Centro da cidade e de acomodação das populações nos novos bairros que iam sendo desbravados e constituídos, se delineavam as partições sociais potencialmente imiscíveis do espaço urbano que outorgam a fisionomia social da cidade do Rio de Janeiro dos dias de hoje. Conforme apontado por Bruno Carvalho: “[m]esmo no início do século XIX, já ficava evidente que a aristocracia escolheria outras áreas ainda mais retiradas. As chácaras de frente para o mar em Botafogo



44 começaram a levar a cidade em direção à futura zona sul, até hoje preferida pelos mais ricos” (CARVALHO, B., 2019, p. 53).

Ou como aponta Maurício de Abreu:

[...] no decorrer do século XIX [ocorre] a separação, gradual a princípio, e acelerada depois, dos usos e classes sociais que se amontoavam no antigo espaço colonial. Essa separação só foi possível, entretanto, devido à introdução do bonde de burro e do trem a vapor que, a partir de 1870, constituíram-se grandes impulsores do crescimento físico da cidade. Um crescimento que segue a direção das “frentes pioneiras urbanas” já esboçadas desde o século XVIII, mas que é agora qualitativamente diferente, já que os usos e classes “nobres” tomam a direção dos bairros servidos por bondes (em especial aqueles da zona sul), enquanto que para o subúrbio passam a se deslocar os usos “sujos” e as classes menos privilegiadas. (ABREU, 1997, p. 36-37)

Essas políticas e ações do município, movimentos que se alongaram por grande parte dos séculos XIX e XX, desembocaram na completa desocupação das áreas centrais da cidade que, fora dos horários de trabalho – à noite e nos finais de semana –, se tornaram uma terra abandonada, uma quase área-de-exclusão, uma terra sem vitalma que ocupasse seus espaços públicos.

A partir da década de 1980, entretanto, esse cenário começou a mudar; quase todos os sucessivos prefeitos municipais têm aceitado como desafio a revitalização das áreas centrais da cidade do Rio de Janeiro e têm procurado investir em sua reativação para diferentes usos, incluindo



o uso residencial. Ainda que em 1984, com a criação da lei municipal do Corredor Cultural, começasse a ser dada uma atenção especial à valorização e à preservação do patrimônio cultural edificado na região, foi somente com a abertura dos espaços de exposição do Paço Imperial (1985) e, principalmente, com a inauguração do Centro Cultural Banco do Brasil (1989), “símbolo da revitalização do centro histórico da cidade do Rio de Janeiro e da valorização da arte e cultura no país” (CCBB, s/d.), que teve início a reocupação das áreas centrais da cidade, para além dos horários comerciais. Com esses novos espaços culturais localizados na área mais central da cidade, a região começou a se firmar como o principal eixo de lazer e de entretenimento cultural na cidade. Com isso, a região passava a ser visitada, frequentada e usada para além dos horários comerciais.

Entretanto, a ocupação residencial da região permanecia na dimensão de projetos que se delineavam e que começavam a ganhar corpo, avançando (ainda sob a forma de projetos) em áreas antes exclusivas do comércio e dos serviços, assim como nas áreas esquecidas, degradadas e semiabandonadas da zona portuária.

Nos anos mais recentes, com o incremento das atividades e das oportunidades de lazer cultural na região central da cidade, que criaram um eixo de lazer, de artes e de cultura que integra a Lapa (Circo Voador, Fundação Progresso), Cinelândia (Teatro Municipal, Museu Nacional de Belas Artes), Centro Cultural Banco do Brasil (Paço Imperial, Casa França-Brasil, Centro Cultural dos Correios) e a região portuária





46 da Praça Mauá (Museu de Arte do Rio, Museu do Amanhã, ArtRio, AquaRio, Pequena África, Boulevard Olímpico), todas essas microrregiões, com uma grande diversidade de bares e restaurantes, parecem aumentar as chances de a cidade avançar no chamado retorno ao Centro da cidade.

Esse processo de reocupação pode atrair, em especial, as camadas mais jovens da população, que buscam os benefícios de reunir, em uma mesma zona da cidade, o tripé da vida moderna: trabalho, lazer e domicílio (HOCHSTENBACH; BOTERMAN, 2018; LEY, 1996). No caso do Rio de Janeiro, esses jovens, vindos das bordas da cidade representadas pelos bairros mais distantes tanto da Zona Norte quanto da Zona Oeste, além de cidades vizinhas, podem se favorecer da proximidade do mercado profissional. Suprime-se, assim, distâncias e tempos dos deslocamentos diários entre locais de trabalho e domicílio, o que garante maior disponibilidade para o lazer cultural, que no Rio de Janeiro contemporâneo tem seu epicentro na região central da cidade. Os recentes lançamentos de empreendimentos imobiliários na região portuária da cidade parecem confirmar essa tendência que aponta para a reocupação das áreas centrais da cidade.⁴

4 De acordo com informações veiculadas na mídia de grande circulação, os 427 apartamentos da primeira torre do empreendimento da Cury Construtora no bairro do Santo Cristo foram vendidos em menos de um mês (as primeiras 360 unidades foram vendidas em apenas 4 dias). O projeto Rio Wonder prevê, ainda, a construção de outras duas torres de 20 andares, totalizando 1.224 unidades. Diante do sucesso do empreendimento, a construtora comprou outro terreno da Prefeitura na região para a construção de um condomínio residencial com até três quartos e 800 unidades. Como apontou Leonardo Mesquita, vice-presidente da Cury, o sucesso das vendas do Rio Wonder foi fundamental para o novo empreendimento: "As vendas foram muito acima do que esperávamos. Houve





É neste cenário social de investimentos, revitalização e deslocamentos que buscamos entender a importância da instalação do Museu de Arte do Rio (MAR) na Praça Mauá. A região contém a Pequena África, composta por comunidades e bairros distinguidos pelas marcas da autenticidade de suas raízes fincadas, em especial, nas tradições afro-brasileiras, mas que também preservam traços dos imigrantes ibéricos que ocuparam a região. Por suas qualidades culturais e turísticas, assim como pelos investimentos em seus projetos de revitalização e redensolvimento urbano, a região tem atraído uma legião crescente de turistas, nacionais e estrangeiros, confirmando a tendência do deslocamento do eixo de lazer cultural da cidade.

No entanto, para além dessa nova ocupação/exploração turística e dos recentes empreendimentos imobiliários na região, situação que podemos entender como uma fase de ensaios, as populações tradicionais, que por gerações habitam a zona portuária, começam a sentir o impacto e as consequências dos projetos levados a cabo pela prefeitura da cidade. Para tanto, a municipalidade tem empreendido investimentos através de uma parceria público-privada: “no discurso da prefeitura, esta operação financeira é uma ‘grande e criativa’ forma de financiar a revitalização da zona portuária, apoiada na maior parceria público-privada (PPP) do país” (MONTEIRO; ANDRADE, 2012, p. 23). A previsão

gente comprando de todo lugar do Rio, o que mostrou o desejo do carioca de estar perto do centro”. (O Globo, 7/7/2021, 5/7/2021; Diário do Rio. com, 4/7/2021)



- 48 inicial do projeto era de que 30 anos⁵ seriam consumidos pela implementação plena do projeto de revitalização/re-desenvolvimento da região portuária e que atrairia “novos investimentos dos setores turístico e comercial e, sobretudo, imobiliários, além de 100 mil novos residentes (atualmente a área possui cerca de 30 mil moradores)” (MONTEIRO; ANDRADE, 2012, p. 23).

VERSO E REVERSO DO MUSEU CONTEMPORÂNEO

Arte e política têm caminhado de mãos dadas no contemporâneo, sendo essa articulação uma das marcas acentuadas da produção de arte contemporânea. Se, por sua própria condição crítica, muitas vezes esse binômio parece eleger os espaços públicos como lócus para sua instauração, o museu contemporâneo de arte também tem sido atingido por essa atmosfera que mescla arte e política em um mesmo sopro.

O museu de arte no contemporâneo começa a reagir, resistindo e subvertendo a lógica que o condenava à função de “reprodução da colonialidade do conhecimento e dos seres”. (MIGNOLO, 2018, p. 310) Mignolo lembra que os museus, nos termos que ainda hoje são conhecidos, estão

5 Seguramente essa previsão inicial não se sustentará diante da crise econômica que tomou conta do país a partir de meados da década de 2010, da crise gerada pela pandemia da Covid-19 a comprometer os primeiros anos da década de 2020, além de uma interrupção do projeto político do Prefeito Eduardo Paes e de seu grupo, como consequência da eleição e da gestão do Prefeito Marcelo Crivela entre 2017 e 2020.



atados à lógica da colonialidade, ou seja, “[à] necessidade de converter e civilizar os habitantes do planeta que ainda estavam fora da história, os bárbaros e os primitivos”. (MIGNOLO, 2018, p. 311) Os cinco séculos de modernidade, inaugurada com o Renascimento e com a expansão do capitalismo em escala global, são coincidentes e dependentes dos empreendimentos coloniais europeus, enquanto têm nos processos de colonialidade seu lado mais sombrio, sua pauta oculta e o reverso de uma moeda que une colonialidade à modernidade, conforme aponta Walter Mignolo (2017). Uma colonialidade que nos assombra e que nos domina nas diversas dimensões e esferas da vida cotidiana, tanto em suas manifestações públicas quanto em nossas ambiências mais privadas.

Pedro Pablo Gómez, em diálogo com o pensamento de Mignolo, lembra que a modernidade deve ser entendida como “um projeto de construção da imagem do mundo” (GÓMEZ, 2017a, p. 29), sendo, portanto, um empreendimento de caráter estético: “Do meu ponto de vista particular, a modernidade/colonialidade foi, também, ou talvez essencialmente, uma colonialidade estética. Sem a colonialidade estética, talvez as outras formas de colonialidade não tivessem sido possíveis, ou pelo menos teriam sido processos totalmente diferentes.” (GÓMEZ, 2017a, p. 30)

Até muito recentemente, artistas latino-americanos (especialmente brasileiros) permaneciam cativos de uma ontologia da arte que, fundada em uma interpretação do espaço, do tempo, do mundo e da vida a partir de regionalismos da Europa Ocidental, se impôs como “universalidade” aos diferentes





50 recantos do planeta nos processos de invenção da modernidade a partir do século XVI. Somente muito recentemente esses/as artistas parecem acordar de um sono profundo povoado pelos pesadelos da subalternidade, um despertar que tem permitido que a produção de arte contemporânea se torne tão instigante, potente e sedutora em sua dimensão política e em suas lutas pelas afirmações identitárias e pelo combate às nossas desigualdades históricas.

Ao se abrirem para as políticas do cotidiano, os museus de arte têm sido abismados pelas tensões que se esmiúçam por entre as diversas dimensões da vida pública e das relações privadas. Dessa maneira, as instituições museais, a partir de suas entranhas e estruturas fortemente hierarquizadas, reverberam, com maior ou menor intensidade, os processos políticos que têm provocado fricções em nosso cotidiano.

O Museu de Arte do Rio (MAR), incrustado em uma das bordas da zona portuária da cidade, região conhecida como Pequena África e que compreende os bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo⁶, foi criado em um tempo que tem sido regido por essa dimensão crítica e friccional. Localizado em uma região reconhecida como berço das tradições afro-brasileiras na cidade do Rio de Janeiro, era esperado que essa condição, nos tempos em que vivemos, viesse a emergir e despontar em suas políticas, projetos e ações.

⁶ A respeito, ver MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995; e GUIMARÃES, Roberta Sampaio. *A utopia da Pequena África: projetos urbanos, patrimônios e conflitos na Zona Portuária carioca*. Rio de Janeiro: FGV, 2014.



Embora seja uma região marcada por uma identificação com os negros, libertos ou “pretos novos”, não se desconhece que esses espaços eram partilhados com imigrantes embebidos nas tradições europeias, em especial aldeões portugueses que se instalaram na região a partir de meados do século XIX. A presença desses portugueses, que se alonga aos dias de hoje, tem suas marcas e testemunho nos pequenos comércios familiares, nas fachadas das construções residenciais com portais e adornos em granito, além do urbanismo de ruas estreitas e sinuosas morro acima:

Vindos das zonas rurais do norte, pobres, analfabetos e, no geral, endividados em sua terra natal, esses imigrantes já possuíam alguma experiência com o trabalho urbano (artesanal, manufatureiro e industrial), pois praticavam ofícios de transformação como complemento de renda. Homens muito jovens procurando ocupação no comércio: esse era o perfil do imigrante português no Rio de Janeiro do século XIX. (FONSECA, 2019, p. 193)

A região, entretanto, está profundamente marcada e identificada com o processo da escravidão no Brasil, contendo o Cais do Valongo, por onde chegaram quase 900 mil negros escravizados⁷, e onde também se instalaram os negros libertos a partir da segunda metade do século XIX.

O crescimento da cidade do Rio de Janeiro, em sua faceta mais nobre, se deu em direção à sua região sul a partir do centro imperial representado pelo Largo do Paço (atualmente

7 Informação do Slaves Voyages (<http://www.slavevoyages.org>), citada por FONSECA, 2019, p. 174.



52 conhecido como Praça XV). Neste contexto, foi a zona portuária transformada em uma região de refugos, o que incluía o comércio de escravos: “o marquês do Lavradio, vice-rei do Brasil, relegou o comércio de homens a uma área afastada da zona urbanizada, num pequeno vale espremido entre o morro da Conceição e o do Livramento, a rua do Valongo”⁸. (FONSECA, 2019, p. 173)

Em vídeo produzido pelo MAR para a exposição *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia* (2014-2015), Rafael Cardoso, um dos curadores da mostra, ressalta alguns aspectos da história da região:

Foi aqui que o Rio de Janeiro cresceu para o lado, para cima, e todos os usos sujos da cidade foram despejados aqui – enforcamentos, despejo de lixo, todas as coisas que não queriam no centro da cidade passaram para cá. Essa área foi crescendo à margem da cidade oficial e, não por acaso, veio para cá no século XVIII o mercado de escravos; e não por acaso, 100/150 anos depois, surgiu a primeira favela do Brasil, o morro da Favela, “por trás da Central”⁹, atual morro da Providência. (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2015, vídeo)

Localizado em um entorno impregnado socialmente e culturalmente pela presença de descendentes africanos na cidade do Rio de Janeiro, o MAR tem desenvolvido políticas e ações de aproximação com essa comunidade desde antes

8 Conforme citado por FONSECA em referência a ENDERS, Armelle. *História do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002, p. 148.

9 Verso da letra de *Aqueles morros*, composição de Bezerra da Silva e Pedro Butina, RCA Victor, Brasil, 1982.



de sua inauguração em 2013. No rastro dessa política de valorização das tradições e de seus representantes na região, o museu realizou a mostra *A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia*, com curadoria de Izabela Pucu e Bruna Camargos.¹⁰

Tia Lúcia, nascida Lúcia Maria dos Santos, mulher negra de origem pobre, moradora do Morro do Pinto, tendo trabalhado como babá e doméstica em boa parte de sua vida, se aproximou do Museu de Arte do Rio através do Programa Vizinhos do MAR. Tia Lúcia foi uma personagem marcante que transitava com desenvoltura pela região, sendo figura emblemática da região portuária do Rio de Janeiro. A mostra reuniu pinturas, desenhos, colagens, objetos, bonecas, cadernos de anotações e adereços produzidos por Tia Lúcia e foi montada como exposição inaugural de um novo espaço expositivo do complexo do museu – a Biblioteca e Centro de Documentação do MAR. A mostra de Tia Lúcia foi aberta dois meses depois de seu falecimento em 9 de setembro de 2018.

Segundo as curadoras,

nas suas andanças pela região portuária e pelo centro da cidade, Tia Lúcia recolhia grande parte de seu material de trabalho: chapinhas, tampas de plástico, aparas de papel, banners descartados, jornais, bugigangas de toda ordem, tecidos e pedras, que ela gostava de colecionar. O trabalho de curadoria buscou dar a ver esse universo plural de Tia Lúcia, ao reunir um conjunto significativo da sua poética e, ao mesmo tempo, revelar aspectos menos conhecidos de sua produção.

10 A mostra foi realizada entre os dias 16 de novembro de 2018 e 31 de março de 2019 na Biblioteca e Centro de Documentação do MAR.



Tia Lúcia, *Autorretrato*, s.d. Tinta acrílica e miçangas sobre tela.
Coleção MAR (Fundo Lucindo Germano dos Santos).
(Fonte: MAR, A Pequena África e o Mar de Tia Lúcia)



Tia Lúcia, *Cobra* [título atribuído], s.d. Tampa de metal, plástico e linha.
Coleção MAR (Fundo Lucindo Germano dos Santos).
(Fonte: MAR, A Pequena África e o Mar de Tia Lúcia)

[...] *Nos fantoches, garrafinhas e jogos da memória pintados ou trançados à mão, na cobra de chapinhas de ferro, na esfera feita de miçangas e tampinhas de Pepsi, aparecem a experiência e os métodos da artista-educadora-artesã. (PUCU; CAMARGOS in MAR, 2019, p. 13; 16)*

Concomitantemente à mostra de Tia Lúcia, o prédio principal de exposições do Museu de Arte do Rio apresentava a exposição *O Rio do Samba: resistência e reinvenção*, com curadoria de Evandro Salles, Marcelo Campos, Clarissa Diniz e Nei Lopes, como curador-sambista convidado. Em um arranjo enciclopédico de muitas complexidades, “a exposição propõe um percurso por entre a história social desse fenômeno, apresentada em três grandes momentos: da Herança Africana ao Rio Negro, da Praça Onze às Zonas de Contato e Viver o Samba”. (SALLES; CAMPOS; DINIZ; LOPES in MAR, 2018, p. 14)

A mostra *O Rio do Samba* parece ajudar o Museu de Arte do Rio (MAR) a alcançar uma melhor configuração e a explicitar seus objetivos como um museu que não se limita a exposições de arte em seu sentido estrito, condenado às visualidades da arte, ampliando-se para outras formas de arte que se articulam no âmbito ampliado da cultura popular. A mostra acolheu e apresentou, lado a lado, obras de artistas consagrados da arte moderna e contemporânea brasileiras, tais como Di Cavalcanti, Hélio Oiticica e Ernesto Neto, e objetos que compõem o universo popular do samba (instrumentos musicais, fotografias, capas de discos, adereços e fantasias das escolas de samba, além de móveis e adornos históricos, religiosos e tradicionais de culturas de matrizes africanas).

Ainda na entrada da mostra, o/a visitante era recepcionado/a por uma instalação sonora de Djalma Correa que “falava” a todos os sentidos, desde um amarelo vibrante, que emanava das paredes, ao som irradiado de caixas que replicavam os instrumentos musicais do samba. Uma experiência sensorial que tocava, seduzia e mexia com o corpo, fazendo-o “sambar”, independentemente de vontades ou recusas. Uma experiência sensorial que parecia transformar os 20 e poucos metros do corredor que une o prédio da Escola do Olhar ao pavilhão de exposições do MAR nos 700 metros da passarela do Sambódromo da cidade do Rio de Janeiro.



Vista parcial da instalação da exposição *O Rio do Samba*, Museu de Arte do Rio, 2018-2019.
(Fonte: Arquivo pessoal do autor)



Di Cavalcanti, *Samba*, 1928. Óleo sobre madeira.
Coleção Hecilda e Sérgio Fadel.
(Fonte: Arquivo pessoal do autor)





EMBATES DA DESCOLONIALIDADE E AS PAUTAS (NÃO TÃO) OCULTAS DOS MUSEUS: “A COR DO BRASIL”

Com base nas análises do fenômeno da descolonialidade empreendidas por Walter D. Mignolo, Anibal Quijano, Eduardo Viveiros de Castro e Pedro Pablo Kuczynski, neste capítulo buscamos investigar as complexidades envolvidas na construção e na recepção da mostra A Cor do Brasil, realizada no Museu de Arte do Rio entre 2016 e 2017. Tendo como pano de fundo os processos da descolonialidade em um cenário em que a arte se tornou política, uma questão fundamental se impõe: entender o lugar dessa arte. Para muitos, os espaços adequados para a instauração da arte, de qualquer arte, continuam sendo os espaços institucionais, em especial o museu e suas exposições, apesar das contradições que norteiam suas políticas e ações.





62 ARTE E POLÍTICA NO CONTEMPORÂNEO

Os museus de arte são, por natureza, espaços controlados que, pela verticalização de suas relações institucionais, tradicionalmente se mantiveram distanciados das tensões sociais e políticas do mundo real. Por outro lado, talvez mais do que nunca, arte e política têm andado de mãos dadas, sendo uma das marcas mais acentuadas da arte contemporânea. Ou, dito de outra maneira, nas últimas décadas a arte tem se feito francamente política.

Diante deste cenário, precisamos aqui demarcar o que tratamos por contemporâneo e por arte contemporânea: seria contemporânea, simplesmente, toda e qualquer arte produzida nos dias correntes? Seria isso o bastante para definir o contemporâneo? Para alguns, sim, enquanto para outros a definição soa muito simplória ou definitivamente ingênua. Para Boris Groys, crítico e teórico da arte alemão,

o termo “arte contemporânea” não designa simplesmente a arte produzida em nossos dias. Mais que isso, a arte contemporânea de hoje demonstra como o contemporâneo, como tal, se mostra – o ato de apresentar o presente. Neste sentido, a arte contemporânea é diferente da arte moderna, que era voltada para o futuro, e também da arte pós-moderna, que foi uma reflexão histórica sobre o projeto moderno. A “arte contemporânea” contemporânea privilegia o presente em relação ao futuro e ao passado. Portanto, para caracterizar corretamente a natureza da arte contemporânea, parece necessário situá-la em sua relação com o projeto moderno e com sua reavaliação pós-moderna. (GROYS, 2008, p. 71)





De acordo com Groys, o moderno não pode ser pensado desvinculado do conceito que lhe dá sustentação – a criatividade –, uma vez que o moderno está irremediavelmente comprometido com a invenção de um “novo” que aponta para o futuro. Dessa maneira, segundo Groys, o artista moderno tentou desconhecer o passado ao se voltar incondicionalmente para o futuro na tentativa de antecipar um novo “novo”. Para atuar na emergência desse novo, o artista rompeu com o passado que, cada vez mais, dele se aproximava como consequência de uma sucessão de novos que se tornavam desatualizados e que eram desqualificados como tal a cada novo dia, a cada nova temporada ou a cada ano novo. “Abolir tradições, romper com convenções, destruir a arte antiga e erradicar os valores desatualizados”, lembra Groys, “eram os *slogans* do dia. A prática da vanguarda histórica esteve baseada na equação ‘negação é criação’”. (GROYS, 2008, p. 71)

Essa elaboração de Boris Groys parece replicar certa percepção que muitos têm do Brasil e de seu lugar no mundo, visto como um país-nação que é “gigante pela própria natureza [e cujo] futuro espelha essa grandeza”, como apontam os versos do hino nacional. No Brasil, vivenciamos o mito do futuro, o mito do país do futuro no qual encontraria seu destino e sua grandeza. Isso talvez explique estarmos sempre mirando o horizonte à espera de um futuro que nunca chega, na mesma medida em que negligenciamos nosso passado, como se ele existisse para ser deixado exatamente lá onde sempre esteve – no passado, esquecido. Nosso olhar parece apontar sempre para frente, para uma frente





64 imaginada como se ela efetivamente existisse, como se des-
conhecêssemos a esfericidade do mundo. Um olhar fixo em
um horizonte que se conjuga com uma noção de Ocidente e
que nos aproximaria de uma Europa mítica, com a qual dese-
jamos ombrear em termos de magnitude e de modernidade,
sendo essa Europa “moderna” o modelo a perseguir. Ou,
mais que isso, em uma abertura incondicional ao “outro”,
conforme enfatizado por Viveiros de Castro em relação aos
Tupinambá, para quem o “outro não era um espelho, mas
um destino”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 190)

Comprometidos que somos com esse *ethos* que nos em-
purra sempre para frente, podemos acreditar que somos
modernos, não fosse a modernidade para nós um eterno
devir, comparável ao esforço inglório de Sísifo.

Por outro lado, balizado pela ânsia da espera do futuro,
o Brasil descuida de sua história política, social e cultural, de
sua memória e de sua presença decisiva na América Latina.
Um descolamento evidenciado nas celebrações do 12 de ou-
tubro, marcado por nossos vizinhos latino-americanos pela
lembrança da necessária resistência à invasão do europeu
branco, independentemente das singularidades e das tem-
poralidades da chegada por estas bandas de cá de Colombo
e, mais tarde, de Cabral. Em nossa ânsia por sermos moder-
nos, procuramos inventar nossa modernidade ao custo do
apagamento de nossa história e de nosso passado.

Em tempos mais recentes, no entanto, artistas e ativistas
brasileiros/as têm reconhecido a urgência de trazer à luz os
fantasmas de um passado colonial que permanece a arrodar





nossos dias e nossos sonhos. Essa é a forma de resistir e de extirpar de nosso cotidiano político-social-cultural uma colonialidade renitente e obstinada que se recusa em nos deixar, presente tanto em pequenos gestos privados como em nossas práticas públicas. Independentemente se somos ou não modernos, é necessário que nos aproximemos da noção de contemporâneo articulada pelo italiano Giorgio Agamben, mesmo que as trevas, no caso do Brasil, tenham sua matriz em um passado irresoluto:

[C]ontemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta a contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2012, p. 62-63)

No campo da arte, uma datação do contemporâneo permanece em disputa, quando não é simplesmente abandonada com certa indiferença. A britânica Claire Bishop, historiadora da arte e crítica, em uma tentativa de demarcar o que poderia ser entendido como contemporâneo na arte, afirma que até a década de 1990 a noção de contemporâneo se apresentava como quase sinônimo para o período que se seguiu ao término da Segunda Guerra Mundial. Já no início dos anos 2000, um novo entendimento deslocava a emergência do contemporâneo para o início no anos 1960, o que sofreria novo deslocamento mais recentemente: “atualmente as décadas de 1960 e 1970 tendem a ser vistas como





66 o alto modernismo e o argumento apresentado é que devemos considerar 1989 como o início de uma nova era, sinônimo da queda do comunismo e do surgimento dos mercados globais”. (BISHOP, 2013, p. 16)

Certamente, o ano de 1989 não pode ser visto como um ano qualquer. É preciso considerar as forças globais que levaram ao chão o muro de Berlim, cujos estrondos repercutem em nossas caixas cranianas como o *big bang* político-econômico-social-cultural fundamental do último quarto do século XX:

Todas as datas são convencionais, mas a de 1989 é um pouco menos convencional que as outras. A queda do Muro de Berlim simboliza, para todos os contemporâneos, a queda do socialismo. “Triunfo do liberalismo, do capitalismo, das democracias ocidentais sobre as vãs esperanças do marxismo”, este é o comunicado vitorioso daqueles que escaparam por pouco do leninismo. (...) O Ocidente liberal não se contém de tanta alegria. Ele ganhou a guerra fria. (LATOURE, 1994, p. 13-14)

A inescapabilidade do capitalismo a partir do fim das utopias, que levaria à orientação de todas as dimensões da vida contemporânea pela cartilha do capital e do mercado, não seria absorvida pelo mundo onde a vida é vivida sem que se emanasse resistência a cada um de seus movimentos. Assim, para cada reunião anual do fórum econômico em Davos, Suíça, uma demonstração de força do capitalismo global, os movimentos sociais mundializados buscam contrapor alternativas através das reuniões do fórum social mundial, manifestações que tendem, desde o primeiro fórum realizado em 2001 em





Porto Alegre, Brasil, a transbordar em enfrentamentos com as forças policiais a serviço do capital.

Como se poderia imaginar e prever, a percepção da derrocada do comunismo como projeto civilizatório exerceu forte impacto sobre as artes e as humanidades. Entretanto, o entendimento de que o tempo presente é dominado pelas forças de um capitalismo ubíquo, antes de representar o apagamento das utopias, deflagrou deslocamentos que sinalizam para a emergência de utopias outras, nas quais a arte tem pelejado para garantir certo protagonismo e para reafirmar sua relevância em articulação com as imanências das coisas do mundo mundano.

AS PAUTAS OCULTAS DO MUSEU IMPERIAL/ COLONIAL

Ao tratarmos do museu ou, mais especificamente, do museu de arte no contemporâneo, partimos de um alerta que nos oferece Walter Mignolo. Para o teórico argentino, os museus, assim como as universidades, permanecem cumprindo suas funções no processo de “reprodução da colonialidade do conhecimento e dos seres” (MIGNOLO, 2018, p. 310). Mignolo lembra que os museus, nos termos que ainda hoje são conhecidos, surgiram ainda no Renascimento atados à lógica da colonialidade. Para ele, as instituições museais acabaram por se desdobrar em dois tipos básicos: o primeiro tipo, que inclui os museus de arte, “documentou





68 e consolidou a genealogia da história europeia”, enquanto o segundo tipo, “o museu etnográfico e natural, documentou ‘outras culturas’, incluindo sua arte” (MIGNOLO, 2018, p. 311).

Para Anibal Quijano, sociólogo peruano, a colonialidade é um dos “elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista”, e

se baseia na imposição de uma classificação racial/ étnica da população do mundo como pedra angular do dito padrão de poder, e opera em cada um dos planos, áreas e dimensões, materiais e subjetivas, da existência cotidiana e da escala social. Tem sua origem e se mundializa a partir da América. Com a constituição da América (Latina), no mesmo momento e no mesmo movimento histórico, o poder capitalista emergente se faz mundial (QUIJANO, 2014, p. 285-286).

A colonialidade se apresenta diante de nós nas diferentes dimensões do cotidiano, dominando as diversas instâncias de nossas vidas.

Em sua articulação com a colonialidade, a modernidade deve ser entendida como “um projeto de construção da imagem do mundo” (GÓMEZ, 2017a, p. 29), sendo, portanto, um empreendimento de caráter estético. Dessa maneira, a ideia de modernidade teria ajudado a introjetar nas populações subjugadas e colonizadas a própria noção de colonialidade e de subalternidade (GÓMEZ, 2017a). Isso talvez nos ajude a compreender nossas dificuldades em pensar o mundo a partir de nossas experiências e tradições, a partir de uma





episteme que contemple nossas percepções, crenças e mitos, e que nos afaste de narrativas que nos atravessam e que nos deixam encapsulados em outros mitos, como a pedra fundamental da arte do Ocidente: o mito da universalidade. Um mito que nos induz a acreditar que somente a partir da Europa, transmutada em centro absoluto do mundo moderno, é possível se escrever arte com A maiúsculo.

AFINAL, QUAL É A COR DO BRASIL?

Os museus de arte, ao se adaptarem para acolher novos/as visitantes, novas questões e novos conteúdos no universo museico, passaram, eles mesmos, a refletir os processos de retesamento político e social contemporâneo, tanto em sua face mais espetacular – as exposições de arte – quanto em disputas silenciosas em seus bastidores. Ao se abrirem para as políticas do cotidiano, os museus de arte acabaram por se ver confrontados pelas tensões da descolonialidade que se esmiúçam por entre as diferentes dimensões da vida mundana, refletindo tempos de fortes tensionamentos políticos e enfrentamentos identitários. Dessa maneira, as instituições museais, apesar de suas estruturas hierarquizadas, não conseguem evitar que as disputas descoloniais reverberem em suas entranhas.

Em um cenário marcado pela exacerbação de preconceitos e pelo recrudescimento das desigualdades na sociedade brasileira, como se poderia pensar e apresentar a “cor do





70 “Brasil” em uma exposição de arte? Seria “a cor do Brasil” aquela que replica a exuberância dos trópicos, que faz com que as cores sejam mais viçosas e que o branco seja a soma de todas as cores sob a luz de um sol que cega a todos nós? Seria a “cor do Brasil” aquela policromia de gentes que nos constituem, gentes em peles de todas as cores, em especial a “gente de cor” que, por séculos, tem sido mantida na sombra, quando não nos porões da sociedade?

A curadoria da mostra *A Cor do Brasil*¹¹, realizada entre agosto de 2016 e janeiro de 2017 pelo Museu de Arte do Rio (MAR), foi precedida de muitas expectativas tanto pelo título que carrega – *A Cor do Brasil* – como pelos históricos e carreiras dos dois curadores comprometidos com uma pauta inclusiva para o Museu de Arte do Rio. Dois curadores com atuações e presença que reconhecem a relevância das pautas e das lutas identitárias nos desdobramentos da produção dos/as artistas brasileiros/as. Diante desses históricos e

11 A exposição *A Cor do Brasil* esteve em cartaz no Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, entre os dias 2 de agosto de 2016 e 15 de janeiro de 2017. Com curadoria de Paulo Herkenhoff e Marcelo Campos, a mostra reuniu um número superior a 300 obras de mais de 200 artistas, dentre os quais podemos consignar: Aluísio Carvão, Anita Malfatti, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Antônio Dias, Antonio Gomide, Arthur Luiz Piza, Bandeira, Barsotti, Bruno Lechowski, Carlos Vergara, Carybé, Cristina Canale, Décio Vieira, Eduardo Sued, Flávio de Carvalho, Franz Post, Franz Weissmann, Geraldo de Barros, Goeldi, Gonçalo Ivo, Guignard, Hélio Oiticica, Henrique Bernardelli, Hermelindo Fiaminghi, Iberê Camargo, Ismael Ney, Ivan Serpa, Joaquim Tenreiro, Jorge Guinle, José Maria Dias da Cruz, José Pancetti, Judith Laund, Julio Leite, Katie van Scherpenberg, Lasar Segall, Lothar Charoux, Luis Sacilotto, Lygia Pape, Mabe, Manfredo Souzaneto, Milton Dacosta, Osmar Dillon, Portinari, Quirino Campofiorito, Roberto Magalhães, Rubens Gerchmann, Shiró, Tomie Ohtake, Tunga, Vicente do Rego Monteiro, Waldemar Cordeiro, Waltércio Caldas, Wanda Pimentel e Willys de Castro.



desses compromissos, muito haveria de se esperar de *A Cor do Brasil*.¹²

Ainda na abertura da mostra, Paulo Herkenhoff, ao lado de Marcelo Campos, deu início a uma conversa/saudação ao público visitante com uma indagação instigante: “a pergunta que eu acho que se faz é se o Brasil é um país condenado à cor”, em uma menção à carta de Pero Vaz Caminha na qual aparecem referências “coloridas” a aspectos da flora, da fauna e dos adornos dos “brasis”¹³. Prosseguindo, Herkenhoff afirma:

é como se nosso batismo se fundasse em uma percepção europeia da cor; ou se a percepção europeia de cor tivesse sido determinada pelos donos da terra e, depois, reconfigurada pelo processo da escravidão. [Portanto] a primeira questão na cor do Brasil é entender que essa condenação à cor é irmã da condenação ao moderno de que nos falava Mário Pedrosa (MAR, 2016, vídeo).

12 Expressamos nossos agradecimentos à equipe do Museu de Arte do Rio, em especial a Evandro Salles, Diretor Cultural do MAR à época, e a Amanda Bonan, Coordenadora de Curadoria e Pesquisa do MAR.

13 Texto de parede aplicado no contexto da mostra *A Cor do Brasil*: “O Brasil é nomeado por uma cor abrasante. O país surge da exploração econômica da cor, o pau-brasil. A espessura da carta de Pero Vaz de Caminha, a certidão de nascimento do Brasil, se escreve por imagens cromáticas: copazinha de penas vermelhas, continhas brancas, pardos à maneira de avermelhados, cabeleira de penas amarelas, papagaio pardo, quartejados de cores, tintura preta, a modos de azulada, e outros quartejados de escaques, carapuças vermelhas, carapuças de penas amarelas, outros, de vermelhas, e outros de verdes, a tintura era assim vermelha, tintura preta, pedra verde, carapuça vermelha, choupaninhas de rama verde, barretes de penas de aves, deles verdes e deles amarelos, ouriços verdes, grãos vermelhos pequenos, papagaios vermelhos, muito grandes e formosos, e dois verdes pequeninos e carapuças de penas verdes, e um pano de penas de muitas cores, cera vermelha”. (Fonte: Arquivo do Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro)

72 “O Brasil como um país condenado à cor”: com que metáfora lidamos aqui? São referências corriqueiras às visualidades artísticas, em especial na obra de pintores ou pintoras, geralmente pintores, a excitar nossos nervos ópticos e nossos sentidos? Ou, ao contrário, o sentido seria outro, um que aponta para um país “condenado” à prevalência sem fim de uma única cor – a branca – nos planos social, cultural, político e econômico brasileiros, segregando e empurrando para as margens todos os outros matizes e nuances de cor de pele e de culturas diversas daquele homem europeu que aportou por essas bandas de cá a partir de 1500? Os próprios curadores nos alertam logo na abertura do texto de apresentação do projeto curatorial de que “não há cor neutra”, lembrando-nos, logo em seguida, de que “além de ser fenômeno óptico, a cor é construção social. Por atuar no campo do sensível, atua também politicamente”. (HERKENHOFF; CAMPOS, 2016)

No entanto, já no segundo parágrafo do mesmo texto de apresentação da mostra, Paulo Herkenhoff e Marcelo Campos tornam cristalino o escopo da curadoria, dedicada às investigações em torno da cor nas paletas da arte brasileira, em um processo que aponta para a autonomização da arte. Mesmo que, lateralmente, se procurasse tratar de questões urgentes da arte e da cultura brasileiras, como, por exemplo, os debates em torno do lugar e do papel das artes afro-brasileiras na constituição de uma ideia de Brasil, naquilo que diferem e que divergem da produção artística eurocentrada e embranquecida por séculos de dominação:



A exposição A Cor do Brasil apresenta percursos, inflexões e transformações da cor na história da arte brasileira. Ao iniciar com os projetos da cor dramática do barroco, a paleta cromática da natureza dos pintores viajantes dos séculos XVII-XIX, e as investigações acadêmicas afrancesadas, a mostra abre um largo panorama para as experimentações modernas em torno da cor no século XX. (HERKENHOFF; CAMPOS, 2016)

Para evitar que as questões da afro-brasilidade fossem mantidas ao largo das preocupações centrais da curadoria de Herkenhoff e Campos (este, professor, pesquisador e curador afrodescendente), foram incluídos artistas negros em diferentes núcleos temáticos que organizavam a mostra na busca de dar-lhe coerência e sentido. No entanto, conforme apontado por Hélio Santos Menezes Neto em pesquisa de mestrado junto à Universidade de São Paulo, a participação desses artistas não significou um adensamento das reflexões em torno do universo da afro-brasilidade:

Antônio Bandeira, Arjan Martins, Arthur Bispo do Rosário, Arthur Timótheo da Costa, Ayrson Heráclito, Dalton Paula, Estêvão Silva, Heitor dos Prazeres, Jaime Lauriano e Leandro Joaquim (sec. XVIII) figuram entre estes artistas distribuídos pelo circuito expositivo, com obras que não necessariamente tematizavam questões afro-brasileiras. (MENEZES NETO, 2018, p. 86)

Além dessas incisões pontuais em diferentes núcleos da mostra, o que poderia ser entendido como um instrumento de dispersão, os curadores criaram o núcleo de “Arte Afro-brasileira” que, modestamente, incluía obras tanto de



74 artistas negros quanto de brancos em torno de temáticas que contemplariam o universo da negritude:

Esse núcleo apresentava uma configuração mais modesta. Localizado numa sala – ou mais propriamente num corredor de passagem, conectando duas salas expositivas à escadaria do prédio – o núcleo de “Arte Afro-brasileira” trazia obras de artistas negros e brancos: três fotografias de Walter Firmo (retratando personalidades negras da música carioca: Pixinguinha, Cartola e Clementina de Jesus); quatro telas de Rubem Valentim; sete colares de conta estilizados de Júnior de Odé, cada um dedicado a um orixá; uma tela de Emanuel Araújo e outra de Carybé. O candomblé e o samba tematizavam quase a totalidade das obras reunidas, o único elo aliás entre trabalhos de suportes e faturas variados, e também realizados num amplo espaço temporal (da década de 1940 a 1990). A temática aparecia como critério isolado, e a ideia da cor como fio condutor da exposição encontrava, naquele arranjo, uma solução de difícil alcance. (MENEZES NETO, 2018, p. 86)

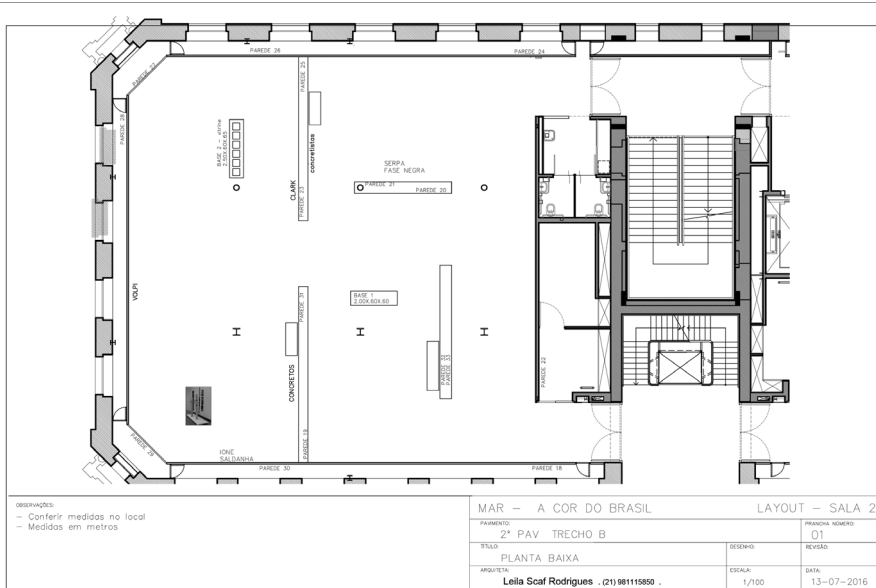
Menos que uma sala, conforme apontado por Menezes Neto, o núcleo de arte afro-brasileira na mostra *A Cor do Brasil* ganhou uma configuração muito aquém de sua contribuição para a historiografia da arte brasileira, mesmo quando consideramos os aspectos excludentes e coloniais das narrativas que compõem a história da arte no Brasil. Essa lateralidade aparece consignada no projeto expográfico da mostra.



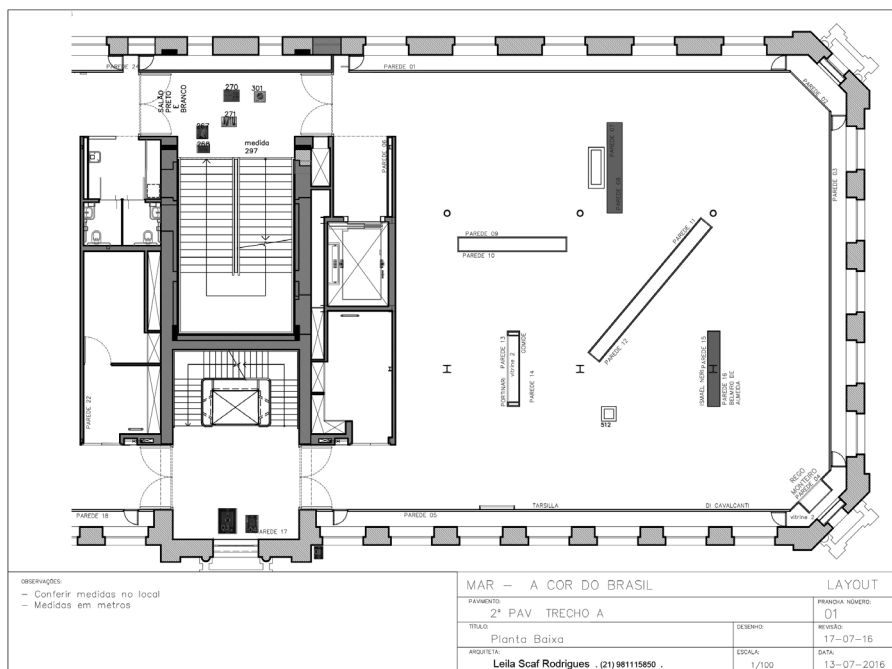
A *Cor do Brasil* acabou por se configurar como uma mostra enciclopédica a revelar a ambição do Museu de Arte do Rio de promover uma leitura da arte brasileira a partir do elemento cor. Entretanto, a presença discreta e tímida de obras, artistas e debates que enfatizassem as contribuições das artes afro-brasileiras para a constituição da pluralidade da cultura brasileira pode ter deixado alguns visitantes e/ou pesquisadores com sentimentos mistos, embebidos em certa frustração e desapontamento. Por outro lado, não se pode desconhecer que essa situação que se evidencia e se replica em *A Cor do Brasil* não foi inventada pelos curadores da mostra, sendo, ao contrário, essa sub-representação de artistas negros, de mulheres e das minorias um déficit recorrente na arte brasileira, em suas coleções, em seus museus e, conseqüentemente, em sua historiografia. Essa é uma questão que permanece à espera para ser enfrentada, tanto pela necessidade de eliminação das desigualdades também no terreno das artes, quanto pelas potencialidades de inventividade e de enriquecimento da percepção político-social-cultural de nós mesmos.

A riqueza de nossas culturas reside justamente em sua policromia, nos cruzamentos e nos atravessamentos decorrentes da riqueza de matrizes que nos constituem, algo que não pode ser apagado em processos de obliterações e de derretimentos que mal escondem a opressão, os privilégios e a dominação em favor dos mecanismos da subalternidade. Algo que aparece de forma exemplarmente complexa no gesto de Waltércio Caldas ao deitar talco sobre um livro





A Cor do Brasil, projeto expográfico, Museu de Arte do Rio, 2016.
 planta baixa, 2º pavimento, trecho B - Arquiteta: Leila Scaf Rodrigues
 (17/7/2016)
 (Fonte: Arquivo do Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro)



A Cor do Brasil, projeto expográfico, Museu de Arte do Rio, 2016.
 planta baixa, 2º pavimento, trecho A - Arquiteta: Leila Scaf Rodrigues
 (17/7/2016)
 (Fonte: Arquivo do Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro)

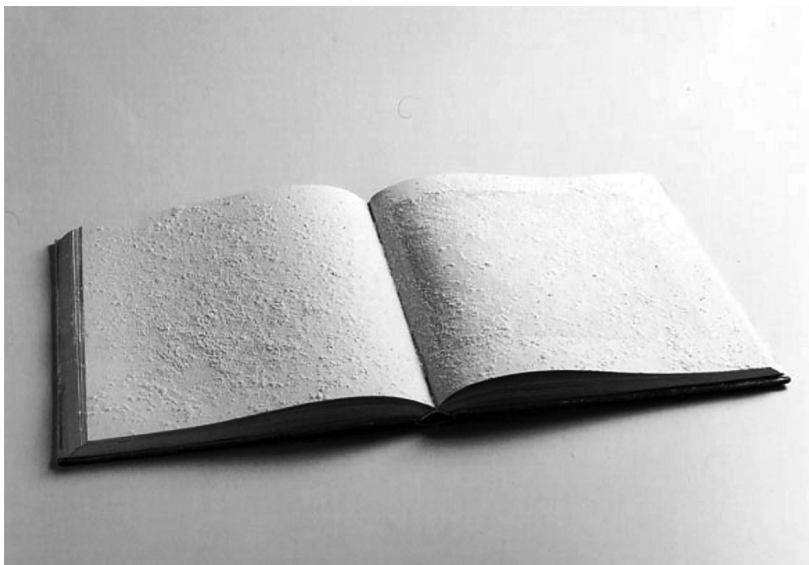
- 78 com as imagens do pintor e colorista francês Henri Matisse, desdobrado em elaborações em textos relacionados à mostra *A Cor do Brasil*:

O ato de Waltércio Caldas é simples: cobrir com talco um livro sobre Matisse, o artista da cor sensual e vibrante. Mas seu significado é complexo. Matisse com talco remete à história da ciência e da arte moderna e ao disco feito pelo físico Isaac Newton, um círculo pintado com as sete cores presentes na luz do sol (as do arco-íris). Quando o disco de Newton é posto em movimento, as cores se sobrepõem em nosso olho (na retina) e temos a sensação de mistura. Com a velocidade, vem a ilusão de o conjunto ter ficado cinza ou branco. [...] Em amplo sentido, Matisse com talco é o emblema que significa a própria A Cor do Brasil, pois é a obra-chave que traz a hipótese imaginária de junção de todas as cores da exposição. (MAR, 2016)

NA CONTRAMÃO DE NOSSAS SINGULARIDADES

A ideia de harmonização de todas as cores se localiza na contramão da necessidade de enfatizarmos nossas singularidades, deixando que elas, em ricos processos de embates e de fricções, encontrem seus termos na afirmação de nossa pluriversalidade, da riqueza policromática das artes brasileiras, de suas gentes e de nossas paisagens sociais.

A mostra *A Cor do Brasil* proporcionou encontros relevantes para aqueles/as visitantes que puderam deitar seus olhos e deleitar suas sensibilidades em obras que figuram



Waltércio Caldas, *Matisse com talco*, 1978.
40 cm x 60 cm x 3 cm, talco sobre livro ilustrado de Henri Matisse
(Fonte: <https://www.daros-latinamerica.net/artwork/matisse-talco/>)

80 com destaque na história da arte brasileira, como o *Navio de Emigrantes* de Lasar Segall e o *Abaporú* de Tarsila do Amaral, desde 2001 na coleção do Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires - MALBA, entre outras obras que confirmam não apenas a riqueza da cor de nossa arte, mas também a extraordinária diversidade das gentes que fecundam a cultura brasileira.



Tarsila do Amaral, *Abaporú*, 1928.
óleo sobre tela, 85,3 x 73 cm
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires - MALBA
(Fonte: <https://coleccion.malba.org.ar/abaporu/>)



PODE UM MUSEU DE ARTE TER UMA CURADORIA COLETIVA, FEMINISTA E DESCOLONIAL?

Neste capítulo buscamos refletir sobre o processo coletivo de construção de uma exposição de arte no Museu de Arte do Rio – Mulheres na Coleção MAR –, em articulações que interconectam dimensões da arte e da política. Recorrendo a autoras/es que têm se dedicado aos estudos da descolonialidade e da descolonialidade de gênero, investigamos o processo de organização da mostra que propicia reflexões relevantes acerca das práticas curatoriais e das relações de poder nas estruturas e no funcionamento do museu de arte.



84 O IMPASSE DAS PRÁTICAS MUSEAIS

A questão colocada no título deste capítulo – Pode um museu de arte ter uma curadoria coletiva, feminista e descolonial?¹⁴ – carrega um dilema de difícil solução. A genealogia do museu de arte parece desautorizar qualquer leitura otimista que sugira a superação dos impasses e das práticas hierarquizantes.

Conforme já apontado, a modernidade coincide vigorosamente com os empreendimentos coloniais europeus ao redor do mundo, em especial nas Américas e na África, situação que ata firmemente, em um único nó, modernidade e colonialidade.

O embrião do museu, criação europeia concomitante à invenção da modernidade, está a ela vivamente amarrado, sendo um dos pilares da construção e da propagação da colonialidade. De maneira a impor sua cosmovisão aos povos colonizados, a Europa segmentou a ideia do museu em dois tipos que se completam nos objetivos coloniais, sendo um dos tipos dedicado a registrar e a difundir a história da Europa, enquanto o segundo tipo encarregou-se de documentar todas as outras culturas, produzidas para além dos limites geográficos da Europa (MIGNOLO, 2018). Ao longo desse período, os museus têm cumprido sua missão de “guardiões das manifestações mais elevadas do espírito humano” ou, como aponta o ICOM, “*la función de los museos es preservar,*

14 María Lugones nomeia “a análise da opressão de gênero racializada capitalista de ‘colonialidade do gênero’”, enquanto “chamo a possibilidade de superar a colonialidade do gênero de ‘feminismo descolonial’”. (LUGONES, 2014, p. 941)



interpretar y promover la herencia natural y cultural de la humanidad” (ICOM, 2018), o que se reflete na formulação das políticas e práticas museais.

Recentemente, no entanto, essas práticas têm sido colocadas em disputa pelo clamor daqueles/as que veem os museus como representantes dos interesses das elites coloniais, comprometidos com a manutenção de privilégios e de exclusões. A constatação dessa realidade tem levado a um enfrentamento, tanto fora quanto dentro da instituição, promovido por aqueles que rejeitam a condição dos museus que “foram e continuam sendo [...] instituições cruciais para a acumulação de significado e para a reprodução da colonialidade do conhecimento e dos seres” (MIGNOLO, 2018, p. 310).

Neste sentido, o museu de arte pode ser comparado às enciclopédias, caracterizando-se pela “acumulação de significados” a serviço de processos de colonialidade que promovem e difundem a ideia de universalidade da arte a partir das construções e das narrativas engendradas na Europa.

Esta reflexão é apresentada em três partes: na primeira, procuramos entender como os processos de colonialidade se articulam com o campo da arte e da história da arte, enquanto na segunda parte nos aproximamos do museu de arte e dos debates em torno da constituição de seus acervos à luz dos questionamentos da descolonialidade.

Já na terceira parte, procuramos refletir sobre o processo de construção de uma curadoria coletiva no Museu de Arte do Rio (MAR) em torno da presença de artistas mulheres na coleção do museu.





86 ARTE E AS MARCAS DA SUBALTERNIDADE

Os últimos trinta, quarenta anos têm testemunhado um interesse renovado nas articulações entre arte e política. Em manifestações diversas, as produções de arte contemporânea têm buscado um encontro com as complexidades da vida cotidiana e mundana. Esse fenômeno não pode ser entendido como novo nem tampouco inédito, uma vez que a história da arte é profícua em registrar formas de aproximação e de interação entre arte e cotidiano. Entretanto, diferentemente do que ocorre no contemporâneo, naquelas manifestações pretéritas, o sistema de arte parecia atuar na contenção e na neutralização de possíveis excessos desse espalhamento da arte, desse embrenhar-se pela vida cotidiana do mundo mundano, buscando evitar que a eventual contaminação da arte pudesse distanciá-la de seu território próprio e de sua ontologia. Assim, uma saída discreta do universo restrito e controlado da arte seria possível e mesmo desejável, desde que o retorno se desse sem maiores implicações ou contaminações e que, como resultado, trouxesse o revigoramento do mundo da arte. Uma espécie de voo do bumerangue.

Para outros, no entanto, a articulação entre arte e política é não mais que uma impossibilidade, já que entendem que arte e política não podem caminhar juntas, uma vez que se é arte não é política e vice-versa, conforme expresso pelo crítico de arte e poeta estadunidense Peter Schjeldahl; “a arte política é sempre problemática. Eu acho que arte política nem sempre é arte ruim, mas quase sempre é politicamente péssima”. (SCHJELDAHL, 2018)





De uma maneira ou de outra, a arte contemporânea se fez política em um cenário pleno de dissensos, conflitos e conflagrações sociais, no qual o/a artista e suas preocupações estético-políticas parecem simplesmente não caber nas restrições, exclusividades e exclusões do mundo da arte, “uma comunidade particularmente estranha. Não tem idosos nem crianças. Os idosos são ignorados e as crianças são vistas como um incômodo. Este fato é uma expressão microscópica da desumanização da sociedade em geral”, como aponta o artista “latino-estadunidense” Guillermo Gómez-Peña (1994, p. 220-221). Para ele, nestas imbricações da arte com questões do social, do político, da economia e da cultura do cotidiano, “fazer arte não é mais o bastante”. (GÓMEZ-PEÑA apud LACY, 1995, p. 31)

A arte política domina, com vigor e potência, o cenário contemporâneo, atravessando e sendo atravessada por temas e assuntos que envolvem a vida em sociedade e as preocupações sobre o futuro do planeta, dentre questões que nos atingem e que tornam o nosso cotidiano implacavelmente político. Esse pensar político nos direciona para uma reflexão em torno de nossa condição de latino-americanos, em uma tentativa de compreender quem somos e que lugar ocupamos no mundo a partir de como nos constituímos (e fomos constituídos) ao longo da história. Assim, não se pode pensar uma arte política no contemporâneo sem enfrentarmos os processos de colonialidade que nos envolvem e que assolam nosso cotidiano em suas manifestações diversas, desde as mais banais às mais complexas, sempre demarcadas por gradações de perversidade.





88 Conforme apontado por Anibal Quijano, a invenção da América, parte constituinte da emergência da modernidade e da colonialidade, foi central para a instauração de um capitalismo global ainda no século XVI, a partir da qual o capitalismo emergente iniciou seu percurso em direção ao processo de mundialização e de globalização que podemos testemunhar nos dias atuais. De acordo com Quijano, “com a América (Latina), o capitalismo tornou-se global, eurocentrado, enquanto a colonialidade e a modernidade se mantêm, até hoje, como os eixos constitutivos desse padrão específico de poder”. (QUIJANO, 2014, p. 285-286)

A construção de uma narrativa da história, alicerce para uma ideia de modernidade, se fez alavancada pela prevalência de um conhecimento tido como racional, de caráter eurocêntrico que, por força dos processos de colonialidade, acabou por firmar-se no mundo capitalista como a “única racionalidade válida e como emblema da *modernidade*”, em detrimento de outras cosmovisões de diferentes povos e culturas ao redor do planeta. (QUIJANO, 2014, p. 287)

Não podemos desconhecer, conforme lembrado por Quijano, que “o eurocentrismo não é a perspectiva cognitiva exclusivamente dos europeus, ou apenas do capitalismo dominante em todo o mundo, mas do conjunto daqueles educados sob sua hegemonia”. (QUIJANO, 2014, p. 287) Não é difícil reconhecer em muito das práticas museais, tanto no Brasil como em outros países, os compromissos e a reafirmação permanente dessas narrativas fundadas na racionalidade europeia como parte dos processos contínuos e





diuturnos da colonialidade. Essas narrativas, base de sustentação de uma repartição da humanidade entre seres superiores e inferiores, entre humanos e quase-humanos ou não-humanos, têm sido usadas ao longo dos últimos quinhentos anos para perpetrar e justificar perversidades que maculam a humanidade com colorações de barbarismos.

Em um cenário demarcado pela continuidade de preconceitos que dão sustentação às forças de dominação e às desigualdades de toda ordem, pensadoras dedicadas à teoria crítica e aos estudos da descolonialidade de gênero, tais como Catherine Walsh e María Lugones, têm avançado em uma conceituação da descolonialidade de gênero que complexifica as formulações de Anibal Quijano. Enquanto Quijano entende o padrão mundial de poder a partir dos eixos estruturais de raça, etnia, classe e gênero, Lugones aponta a necessidade de aprofundar essas questões através da interseccionalidade:

Ao usar o termo colonialidade, minha intenção é nomear não somente uma classificação de povos em termos de colonialidade de poder e de gênero, mas também o processo de redução ativa das pessoas, a desumanização que as torna aptas para a classificação, o processo de sujeitificação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos. [Para ressaltar ainda que] diferentemente da colonização, a colonialidade do gênero ainda está conosco; é o que permanece na intersecção de gênero/classe/raça como construtos centrais do sistema de poder capitalista mundial. (LUGONES, 2014, p. 939)





90 Para Lugones é necessário enfrentar o “pensamento categorial”, que faz com que gênero e raça sejam apreendidos como não conectados em um mesmo sujeito, sugerindo que “la interseccionalidad revela lo que no se ve cuando categorías como género y raza se conceptualizan como separadas unas de otra. La denominación categorial construye lo que nomina”. (LUGONES, 2008, p. 81)

Dada la construcción de las categorías, la intersección interpreta erróneamente a las mujeres de color. En la intersección entre “mujer” y “negro” hay una ausencia donde debería estar la mujer negra precisamente porque ni “mujer” ni “negro” la incluyen. La intersección nos muestra un vacío. Por eso, una vez que la interseccionalidad nos muestra lo que se pierde, nos queda por delante la tarea de reconceptualizar la lógica de la intersección para, de ese modo, evitar la separabilidad de las categorías dadas y el pensamiento categorial.
(LUGONES, 2008, p. 82)

A REINVENÇÃO DA HISTÓRIA NOS MUSEUS DE ARTE

A interrogação lançada por Linda Nochlin¹⁵ continua a ecoar sem resposta pelos corredores das instituições de arte ao

15 Publicado originalmente na edição de janeiro de 1971 (p. 22-39; 69-71) da revista ARTnews sob o título “Why Have There Been No Great Women Artists?” Em 2016, uma versão do ensaio de Linda Nochlin foi publicada em português com o título *Por que não houve grandes mulheres artistas?* pela Edições Aurora (São Paulo), com tradução de Juliana Vacaro e Júlia Ayerbe.



redor do mundo: “por que não houve grandes mulheres artistas?” Sabemos há muito, assim como Nochlin já sabia ao se debruçar sobre essa questão ainda em 1971, que a formulação adequada seria “por que não há registro de grandes mulheres artistas na história da arte?”; ou ainda, “por que as mulheres artistas não estão adequadamente representadas nas coleções dos principais museus de arte, tanto no Brasil quanto em outros países da América Latina e do mundo?” (2016 [1971])

Passados mais de cinquenta anos desde a formulação de Nochlin, os museus de arte parecem se mover, mesmo que com lentidão, na direção do enfrentamento dessa sub-representação da produção de artistas mulheres em suas coleções, como consequência de lutas de resistência e de demandas sociais urgentes. Pautadas por compromissos que as constituem desde sua origem e que demarcam suas políticas, essas instituições se veem obrigadas a replicar e a refletir sobre as transformações em marcha nos embates da vida cotidiana e das relações sociais. Assim, os museus parecem atravessar eles mesmos processos de tensionamento interno nas relações de organização, hierarquização e funcionamento que colocam em disputa assunções consolidadas.

Os museus são instituições claramente conservadoras, embora alguns pareçam ser mais conservadores que outros, como é o caso do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Por razões que reproduzem as lutas identitárias e de enfrentamento das desigualdades e exclusões no Brasil, mesmo esses museus mais-que-conservadores têm se deixado tocar





92 por essa avalanche contemporânea de questionamentos e de debates políticos que colocam em disputa as posições tradicionais dos museus de arte. Diante disso, esses museus têm se movimentado na busca de políticas de inclusão, abrindo-se para o acolhimento de espectros mais amplos da sociedade em seus programas e ações, além de tentar enfrentar as discrepâncias flagrantes na representatividade de grupos sociais em seu acervo, historicamente dominado por artistas homens e brancos. O enfrentamento das disparidades nas coleções e nas exposições (tratadas aqui como “coleções temporárias”) pode ser visto como uma estratégia de sedução e de conciliação diante das exigências de novos grupos e segmentos sociais que passaram a compor o escopo de alcance e de atendimento dos museus de arte.

Como exemplo, no mês de agosto de 2019, o MASP inaugurou duas mostras – *Histórias das Mulheres: Artistas até 1900* e *Histórias Feministas: Artistas depois de 2000*¹⁶ –, em um processo que sugere certa tentativa de atualização do museu diante das demandas sociais em curso. Essa revisão das políticas de exposição e das coleções do MASP faz parte de um cenário de mudanças que incluiu, ainda em 2017, a mostra retrospectiva do grupo de artistas e ativistas feministas estadunidenses Guerrilla Girls.

Na ocasião da mostra em São Paulo, as artistas, seguindo investigações que se tornaram a marca do grupo, constataram que, embora com um percentual discretamente

16 As exposições tiveram as curadorias de Mariana Leme, Julia Bryan-Wilson e Lília Schwarcz (*Histórias das Mulheres*) e de Isabelle Rjeille (*Histórias Feministas*), ficando em cartaz de 23 de agosto a 17 de novembro de 2019.



superior aos 5% do Metropolitan Museum de Nova York na década de 1980, “apenas 6% das obras em exposição no museu paulistano eram assinadas por mulheres”. (GOBBI, 2019) Esta constatação levou o MASP a realinhar sua política de novas aquisições, o que fez com que a representação de artistas mulheres no acervo da instituição alcançasse recentemente os 22%. (GOBBI, 2018)

É verdade que, para os mais céticos, essas mudanças parecem não representar uma efetiva alteração na correspondência de forças e nas complexas relações de poder nos cenários museais, o que nos faz lembrar o artista francês Daniel Buren para quem a arte, e suas instituições, mudam apenas em suas superficialidades. Para Buren,

aqueles fenômenos contra os quais o artista luta são apenas epifenômenos [...]. E a arte tem mudado suas tradições, seus academicismos, seus tabus, suas escolas etc. pelo menos uma centena de vezes, porque a vocação do que está na superfície é a de ser mudada, interminavelmente e, na medida em que não tocamos a base, obviamente nada é fundamentalmente, basicamente mudado. É assim que a arte se desenvolve e é assim que pode existir a história da arte. (BUREN apud CRIMP, 1993, p. 156)

Ou, em outras palavras, as instituições mudam para deixar tudo como está.





As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?

Apenas 6% dos artistas do acervo em exposição são mulheres, mas 60% dos nus são femininos.

Estadísticas do Museu de Arte de São Paulo, 2017

GUERRILLA GIRLS CONSCIÊNCIA DO MUNDO DA ARTE
guerrillagirls.com

Foto: guerrillagirls.com

Guerrilla Girls, *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?*, 2017.

(Fonte: <https://www.blogs.unicamp.br/contemporanea/guerrilla-girls-mulheres-e-museus-v-4-n-3-2018/>)



Guerrilla Girls, *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?*, 1989.
(Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/g/guerrilla-girls>)



96 TENTATIVA DE ENFRENTAMENTO DA COLONIALIDADE DE GÊNERO NA ARTE E NO MUSEU

O Museu de Arte do Rio (MAR), provocado pela colaboração com o Festival Mulheres do Mundo (WoW), assumiu em 2018 o desejo de organizar uma exposição com as artistas presentes na coleção do museu, para constatar, logo em seguida, que as artistas estavam sub-representadas na coleção do MAR. O fato de ter sido criado em 2013 com a perspectiva de ser um museu inclusivo, em um período em que as políticas de enfrentamento das desigualdades e em favor da inclusão de minorias alcançavam patamares de relativas visibilidade e eficiência, não impediu que o MAR refletisse em sua coleção certo padrão internacional de sub-representação de artistas mulheres, sem mencionar os afrodescendentes e outros grupos entendidos como minoritários.

Com a presença de 10,1%¹⁷ de artistas mulheres em sua coleção, mesmo que em uma situação melhor que a do Metropolitan Museum de Nova York e a do MASP, ainda assim os dados revelavam em 2018 uma discrepância que precisa(va) ser enfrentada pelo Museu de Arte do Rio (MAR): “os números são alarmantes. É um fato escancarado sobre o machismo no Brasil, sobre o racismo no Brasil, sobre a transfobia...”, enfatiza uma estagiária do MAR, em vídeo produzido pelo museu sobre o processo de curadoria da mostra

17 Informação fornecida por e-mail pela Coordenação de Museologia e Montagem do MAR, assim como todos os outros dados referentes ao quantitativo da coleção museológica do MAR.



Mulheres na Coleção MAR.¹⁸ Por outro lado, considerando-se o escopo racista, machista, transfóbico etc. de nossa sociedade, a constatação de que nossos museus de arte seguem os mesmos padrões não pode ser recebida com surpresa. O que se busca aqui salientar é que os processos de descolonialidade em curso nas diversas dimensões da vida pública e das relações privadas acabam por provocar fricções e tensões no cotidiano controlado das instituições museais.

Com o constrangimento provocado pelos dados auferidos em uma pesquisa inicial, por ocasião das primeiras providências para o projeto da mostra *Mulheres na Coleção MAR*, que revelava que, de um total de 7.494 itens de sua coleção museológica, apenas 758 itens tinham a autoria consignada a artistas mulheres, o Museu de Arte do Rio procurou reagir e deflagrou um esforço coletivo. Envolvendo a equipe do museu, artistas, colecionadores e galeristas, o MAR estabeleceu como meta ampliar a representação de artistas mulheres no acervo da instituição, operando a mostra, em fase de organização à época, como pano de fundo e como argumento de sedução. Neste sentido, o museu promoveu contatos diretos e incisivos com as artistas que figuravam nos planos da curadoria da mostra e que não estavam representadas na coleção do museu com vistas a provocar processos de doações.¹⁹

18 O depoimento de Gabriela Freitas aparece no vídeo *Processo de Curadoria Colaborativo*, com duração de 4 min e 56 segundos, direção de Aline Xavier e produção do MAR (2018). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YDL7eVLaxbY>.

19 Informação coletada por Isabelle Machado com Amanda Bonnan, Coordenadora de Pesquisa do MAR, em entrevista realizada no dia





98 Além disso, uma estratégia-ação pouco ortodoxa, mas que se tornou corriqueira para a ampliação dos acervos das instituições museais também em outros cenários, foi adotada pelo MAR para articular doações diretamente na ArtRio, feira internacional de arte realizada anualmente na cidade do Rio de Janeiro. Em um ambiente de negócios dominado pelo capital e pelo mercado de arte, o MAR assinalou obras de interesse para a coleção do museu recorrendo a um adesivo – uma espécie de selo –, colado ao lado da obra desejada, na expectativa de uma doação.

A sinalização do interesse de instituições museais em obras em exibição em feiras de arte não é algo novo na história do MAR, tendo sido uma das estratégias para que se atingisse, em seis anos, a marca de aproximadamente 8 mil itens em sua coleção museológica. Recentemente esta manifestação do desejo institucional passou a figurar como um adesivo com a inscrição “Wish List do Museu de Arte do Rio”. As doações ao acervo do MAR através da feira de arte do Rio (ArtRio) foram relevantes para que a mostra *Mulheres na Coleção MAR* pudesse ser viabilizada com a reunião de obras de 142 artistas²⁰, em sua grande maioria, brasileiras.

13/8/2019 nas instalações do museu.

20 Embora em diferentes informes do MAR conste que a mostra *Mulheres na Coleção MAR* reuniu obras de mais de 150 artistas, o catálogo lista, entre as participantes, um grupo – Coletivo Mar de Elas – e mais 141 artistas. São elas: Abigail de Andrade, Adriana Duque, Adriana Varejão, Adrianna Eu, Alina Okinaka, Aline Xavier, Amélia da Silva Costa, Amelia Toledo, Ana Carolina Albernaz, Ana Linnermann, Ana Miguel, Ana Stewart, Ana Vitória Mussi, Analu Cunha, Andréa Lanna, Angelina de Figueiredo, Anna Bella Geiger, Anna Kahn, Anna Letycia, Anna Maria Maiolino, Anna Vasco, Beatriz Milhazes, Bel Barcellos, Berenice Abbott, Berna Reale, Bertha Worms, Bia Martins, Brígida Baltar, Carla Chaim, Carmela Gross, Caroline Valansi, Célia Euvaldo, Chand Chi Chai, Claudia Herz, Cristina Canale,



Não se pode desconhecer, entretanto, que a relação entre museu de arte e mercado tem implicações complexas, uma vez que o selo do museu estampado ao lado de uma obra tem a força de provocar a imediata valorização pública da produção do/a autor/a da obra, assim como da própria galeria expositora, cujo trabalho parece ser chancelado pelo selo de *wish list* do museu, podendo ser percebido como uma espécie de selo de qualidade e de homologação.

Esta relação é vista com naturalidade por aqueles que acreditam que qualquer purismo soaria como insustentavelmente ingênuo diante da inevitabilidade do avanço do

Cristina Salgado, Daisy Xavier, Daniela Paoliello, Djanira, Dulce Souza, Edith Behring, Edith Derdyk, Elisa Martins da Silveira, Elizabeth Jobim, Enrica Bernardelli, Fayga Ostrower, Franciele Braga, Frida Baranek, Gabriela Mureb, Georgete Melhem, Giselle Belguelman, Glória Ferreira, Grete Stern, Güler Ates, Haydéa Santiago, Helena Ohashi, Helena Wong, Heloísa Juçaba, Hermelinda Maria da Rocha, Hilda Campofiorito, Inês de Araujo, Ingeborg ten Haeff, Ione Saldanha, Isabel Cruz, Osabel Ramil, Jac Leirner, Jeanete Musatti, Jenny Holzer, Joana Traub Csekö, Judith Lauand, Judith Munk, Juliana Guimarães, Katie van Scherpenberg, Larissa Paiva, Laura Lima, Laura Taves, Leila Danziger, Lenora de Barros, Lise Lobato, Livia Flores, Louise Bourgeois, Lourdes R. Bava, Lucia Laguna, Luciana Magno, Luiza Baldan, Lygia Clark, Lygia Pape, Lyz Parayzo, Magdalena del Faro, Mana Bernardes, Maria Bonomi, Maria do Carmo Secco, Maria Fornero, Maria Laet, Maria Laura Radspieler, Maria Leontina, Maria Lynch, Maria Martins, Maria Monteiro, Maria Nepomuceno, Maria Sybilla Merian, Maria Vasco, Marie Nivouliès de Pierrefort, Marina Weffort, Mariana Guimarães, Mira Schendel, Monica Barki, Nazareth Pacheco, Neide Sá, Nice Firmeza, Nicole Cristina da Silva, Niobe Xanco, Niura Belavinha, Paula Huven, Paula Sampaio, Paula Trope, Rachel Boher, Regina de Paula, Regina Silveira, Regina Vater, Renata Tassinari, René Iromane Pichon Sasson, Renée Lefèvre, Renina Katz, Rivane Neuenschwander, Rosa Magalhães, Rosina Becker do Valle, Simone Michelin, Suzana Queiroza, Tarsila do Amaral, Thereza Miranda, Tia Lúcia, Tomie Ohtake, Vânia Mignone, Vera Chaves Barcellos, Virginia de Medeiros, Walda Marques, Wilma Martins, Yasmin Lopes e Yvonne Visconti Cavalleiro. A mostra teve uma curadoria coletiva assinada pela Equipe do MAR e permaneceu em cartaz no Museu de Arte do Rio de novembro de 2018 a setembro de 2019.

100 capitalismo global, sendo, portanto, uma decisão adequada com vistas à articulação de doações, revertendo as forças do capital e do mercado em favor das instituições museais e da sociedade.

A relevância da mostra *Mulheres na Coleção MAR*, no entanto, vai além de sua realização e apresentação ao público em uma visitação alongada por vários meses desde o final de 2018. Para além da expressividade do conjunto de artistas e obras reunidas na mostra, o projeto significou também o reconhecimento da necessidade de enfrentamento das desigualdades na representatividade de grupos identitários e sociais na coleção do MAR, questão comum e marcante nas instituições que compõem a rede de museus de arte ao redor do mundo.

Tão importante quanto a mostra e o enfrentamento de lacunas no acervo foi o processo *em si* a orientar a organização de *Mulheres na Coleção MAR*, uma vez que quando o projeto entrou em pauta no museu, a direção constatou que a mostra demandaria uma articulação e um processo diferenciados nos quais as mulheres profissionais da instituição ganhariam destaque e protagonismo desde sua concepção, pesquisa e organização da mostra.²¹

A partir da Coordenação de Curadoria e Pesquisa do museu, articulou-se uma série de encontros reunindo as mulheres-profissionais do MAR que tivessem interesse e disponibili-

21 Informação coletada pelo autor junto ao Diretor Cultural do MAR à época, Evandro Salles, em maio de 2019.



dade para colaborar com o processo²². Os debates não se limitaram a discutir os passos objetivos da organização da mostra; ao contrário, houve autonomia para que se debatesse questões substantivas da condição da mulher nas sociedades contemporâneas, em especial no Brasil.

A respeito da organização desses encontros, Amanda Bonan, Coordenadora de Curadoria e Pesquisa do MAR, lembra que os dois primeiros encontros acabaram sendo orientados por um processo de aproximação, reconhecimento e identificação de interesses, preocupações e afetos entre as participantes. Já a partir do terceiro encontro, as participantes, divididas em pequenos grupos, começaram a organizar “constelações” com cinco ou seis reproduções de peças do acervo museológico do MAR em torno de temas livres que surgiam a partir das trocas de experiência de vida, tais como violência, depressão, saudade, laços familiares, entre outros. Essas “constelações”, articuladas como grupos ou fragmentos de paredes da exposição, foram fotografadas e trabalhadas pela equipe de curadoria da mostra. A respeito do processo de encontros e de construção coletiva da mostra *Mulheres na Coleção MAR*, continua Amanda Bonan:

Principalmente dois núcleos são o reflexo desses laboratórios: o primeiro é Retrato / Representação, no qual você tem imagens que fizeram parte dessas constelações e que tratam justamente do que é ser

22 Entre os meses de setembro e outubro de 2018 foram realizados quatro encontros (26/9; 28/9; 3/10; 24/10), todos nas dependências do MAR, que tinham como objetivo identificar e debater os diversos temas e questões que povoam a universo das mulheres na contemporaneidade, dentro e fora da instituição.



mulher, com a conclusão de que a mulher pode ser tudo que ela quiser. Esse núcleo talvez seja o mais representativo desses encontros. O segundo grupo que também é representativo é o Corpo Político, que trata da violência. Nós tínhamos mulheres negras que estavam nos encontros e perguntavam “cadê as mulheres negras?” Elas trouxeram questões como: se a mulher branca sofre preconceitos, a mulher negra sofre muito mais. (Depoimento coletado por Isabelle Machado em agosto de 2019)

María Lugones, entre outras mulheres negras feministas, destaca o fato de que, baseado no pensamento categorial, prevalece a eliminação das diferenças entre grupos dentro de cada categoria, que passa a ser assimilada como homogênea, nomeada pelo grupo que é dominante na categoria. Assim, esse grupo nomeia e se impõe como norma da categoria, acarretando no apagamento de seus demais grupos. Portanto, quando se fala em “mulher” é urgente que se pergunte “cadê as mulheres negras?”, já que a interseção entre “mulher” e “negro” revela uma ausência e um vazio quando tratamos do mundo da arte e dos museus.

Outra participante dos encontros fomentados pelo processo de organização da mostra *Mulheres na Coleção MAR*, Gabriela Freitas, estagiária de produção do museu, registrou em depoimento no vídeo produzido pelo Museu de Arte do Rio, a convicção na importância do processo de construção coletiva que, de alguma maneira, deu identidade destacada à mostra:

Eu vejo esse processo colaborativo como algo que é fundamental hoje em dia. A gente vem discutindo no-



vas formas do fazer artístico, do fazer das produções e eu acho que a gente está em uma época na qual não se pode mais ressaltar a individualidade no sentido da hierarquização de pensamentos e saberes. Então, acho que a gente se sentar em roda e pensar o processo de forma colaborativa, de forma afetuosa, quando a gente se permite afetar pelas histórias e vivências do outro, entender como a gente passa esse processo para a arte é um processo que é fundamental. (MAR, 2018)

O processo de encontros e trocas em torno da organização da mostra *Mulheres na Coleção MAR*, que culminou com a identificação da curadoria adequadamente como colaborativa e assinada pela Equipe do MAR ou, mais especificamente, pelas mulheres que compõem a estrutura do museu em suas diferentes dimensões, replica vigorosas práticas de interação presentes no horizonte contemporâneo da arte a aproximar artistas e não artistas na arte colaborativa. Tanto neste caso aqui enfrentado – a curadoria colaborativa de *Mulheres na Coleção MAR* – quanto nos projetos de arte colaborativa, independentemente se seu desenvolvimento se dê nos espaços controlados dos museus de arte, nas ruas das cidades ou nos espaços partilhados de uma comunidade, seja ela qual for, o processo em si (mais que o produto) ganha relevância e proeminência.

No caso do MAR, a curadoria coletiva e colaborativa da mostra temporária *Mulheres na Coleção MAR*, ao se abrir para o acolhimento de múltiplas vozes, ampliadas pela diversidade da participação das integrantes de diferentes setores do museu, promoveu um deslocamento substantivo,



104 certamente temporário, dos procedimentos tradicionais das práticas curatoriais – coloniais, imperiais e elitistas –, invariavelmente orientadas pela concentração do poder nas estruturas hierarquizadas do museu de arte. Com o processo colaborativo de construção da mostra, por um certo tempo bem demarcado de uma situação específica, a “subalterna’ pôde falar”.²³

23 Aqui fazemos uma referência ao livro de Gayatri Chakravorty Spivak, *Pode o subalterno falar?* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014).



Obras de Adriana Duque na mostra *Mulheres na Coleção MAR*
(Fonte: Divulgação do Museu de Arte do Rio)



Ana Maria Maiolino, *Por um fio*, 1976.
fotografia
(Fonte: Divulgação do Museu de Arte do Rio)



Obra de Lise Barreto na mostra *Mulheres na Coleção MAR*
(Fonte: Divulgação do Museu de Arte do Rio)



O QUE CABE NO MUSEU?
UM OLHAR CRÍTICO SOBRE O
MUSEU DE ARTE

Neste texto buscamos refletir criticamente sobre o lugar que cabe à arte que se quer e que se faz política no contemporâneo, na expectativa da emergência de um debate sobre essas manifestações de arte política e, mais especificamente, se elas cabem (ou não) nos espaços disciplinados do museu de arte. Para tanto, tomamos a mostra Arte Democracia Utopia - quem não luta tá morto, realizada pelo Museu de Arte do Rio entre os meses de setembro de 2018 e maio de 2019, como locus de observação e ponto de partida de nossas reflexões.

110 POLÍTICA NOS SALÕES DO MUSEU CONTEMPORÂNEO

“Quem não luta tá morto”. Com este subtítulo, o Museu de Arte do Rio (MAR) parecia convocar seu público para uma luta hipotética em torno da exposição *Arte Democracia Utopia*, que ocupou os espaços do terceiro andar do museu entre os meses de setembro de 2018 e maio de 2019: “assinada por Moacir dos Anjos – um dos mais importantes curadores do país, com passagens pelas Bienais de São Paulo e de Veneza – a exposição faz parte do programa curatorial para os cinco anos da instituição e reunirá mais de 60 obras de diversos suportes” (MAR, *press-release*²⁴). Para o curador, a mostra reuniu manifestações que, entre utopias e demandas pendentes, afirmam que “é necessário e possível criar, em um futuro mais próximo que distante, lugares que não existem. [...] Que não existem por agora” (DOS ANJOS apud MAR, 2018, p. 29). Da mesma forma que essas palavras ao final do texto de apresentação, o conjunto da mostra parecia sugerir um “brado retumbante” que se deslocava do hino nacional do Brasil para a canção do *rapper* carioca MV Bill, diante de lutas de resistência que se revelam urgentes. Para MV Bill,

Se não muda de postura não muda o país

O brado retumbante é nossa raiz

Ninguém dorme, se tá vivo se informe

24 A lista completa dos artistas participantes da mostra pode ser encontrada no site do Museu de Arte do Rio na internet: https://www.museu-deartedorio.org.br/sites/default/files/release_arte_democracia_utopia_pdf.



Vem pra rua reivindicando os seus direitos civis
Os de fé, tamo aqui
Preparar pra invadir
Balançou se não tá firme vai cair
Siga-me
Pra frente
Junte-me
Mais gente
Desafia o nosso
Peito a própria morte²⁵. (MV BILL, 2014)

No entanto, a exposição e sua curadoria não definiram de que luta(s) se tratava: se em favor da democracia, pela construção de utopias ou, talvez a hipótese mais provável, pelo reconhecimento da relevância da arte no cenário contemporâneo das sociedades globalizadas.

Uma indefinição como consequência da percepção de que são muitas as lutas a demandar enfrentamentos agudos nas diversas esferas da vida pública. A ausência de uma melhor demarcação diante de uma pluralidade de frentes e de carências sinaliza, com certa desesperança, o fim das utopias, apesar de estarmos sempre a repetir o mantra de que “um outro futuro é possível”. Um brado de resistência que parece sugerir um otimismo autossuficiente como se dessa luta, indefinida e imprecisa, pudéssemos sair vitoriosos, como se fosse possível vencê-la.

25 Trecho da letra de MV Bill, *Brado Retumbante*, incluída como faixa de abertura do CD *Vitória pra quem acordou agora e vida longa para quem nunca dormiu*. Selo Chapa Preta, Rio de Janeiro, 2014.





112 Independentemente das políticas e da atuação do Museu de Arte do Rio, que tem buscado afirmar sua singularidade na articulação de mostras de arte moderna e contemporânea com outras instâncias da história social, política e cultural da cidade e do país, permanece a dúvida se a luta que se sugere como subtítulo da mostra *Arte Democracia Utopia* se dará em um espaço museal ou, ao contrário, como sugere MV Bill, “se tá vivo se informe / vem pra rua reivindicando os seus direitos civis”. Cabe, portanto, a pergunta: o que efetivamente cabe no museu?

QUE MUSEU É ESSE?

De acordo com a literatura produzida pelo Museu de Arte do Rio (MAR), a instituição “promove uma leitura transversal da história da cidade, seu tecido social, sua vida simbólica, conflitos, contradições, desafios e expectativas sociais. Suas exposições unem dimensões históricas e contemporâneas da arte por meio de mostras de longa e curta duração, de âmbito nacional e internacional” (MAR, página oficial na internet).

Para tornar mais complexa nossa análise, cabe lembrar que o MAR, enquanto busca uma atuação articulada com as comunidades de seu entorno, valorizando seus laços culturais e históricos com o lugar, participa igualmente como uma das peças centrais do processo de revitalização da zona portuária da cidade do Rio de Janeiro, marcado por um processo lento,





porém implacável, de gentrificação. Neste sentido, o museu parece se dividir entre a defesa dos interesses das comunidades vizinhas enquanto revela certa cumplicidade diante dos projetos corporativos no jogo pesado do capital, que visam estimular uma nova destinação e ocupação da região do porto do Rio de Janeiro.

Sendo o mais novo, dentre os maiores museus de arte no Brasil, o Museu de Arte do Rio (MAR) parece tentar escapar, em alguns momentos, de uma tipologia e de uma lógica que estão na gênese dos museus, conforme apontado por Walter D. Mignolo (2018), com resultados ainda tímidos.

Os museus de arte brasileiros foram criados em aderência a esta lógica apontada por Mignolo. Assim, considerou-se que a passagem para a modernidade se daria, necessariamente, por uma adesão automática, naturalizada e incondicional aos paradigmas de uma cultura eurocentrada, enquanto para os europeus nós ocupávamos o lugar do outro, o lugar destinado às “outras culturas” originárias em outros mundos.

Os projetos de nossos museus de arte, suas missões e políticas refletem a lógica da colonialidade, em sua vinculação direta a modelos como o Museu do Louvre, matriz de museu para a arte brasileira em sua fase pré-moderna, e o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA)²⁶, paradigma de museu

26 Tanto o Museu de Arte Moderna de São Paulo quanto o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foram criados em 1948 tendo o MoMA como modelo a balizar sua estruturação. A respeito, ver https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/486/releases/MOMA; ver também Serge Guilbaut, 2011.



114 moderno. A presença desses modelos é bastante explícita nas duas maiores cidades brasileiras, nas quais o Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro) e a Pinacoteca do Estado de São Paulo seguem o modelo enciclopédico do Museu do Louvre, enquanto os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo foram criados e são mantidos tendo o MoMA como modelo e referência.

Neste cenário, outras questões se impõem: como esses modelos coloniais de museus de arte podem ser superados em favor de uma melhor representação da sociedade brasileira diante das práticas da arte contemporânea? Como valorizar os contextos sociais e culturais que testemunham a emergência de uma arte política atada a esses mesmos contextos e, ao mesmo tempo, deslocá-las para o universo institucional, controlado e asséptico, dos museus de arte? É possível que esses museus se transformem, efetivamente, para servir a uma arte que valoriza os contextos sociais de emergência, se afastando da noção colonial de universalidade que permeia as práticas museais? Cabe salientar que, conforme apontado por Walter D. Mignolo, os museus de arte são, por sua natureza e constituição, instituições coloniais, mesmo que o autor tente encontrar-lhes as virtudes:

deixe-me explicar o que tenho em mente aqui, e deixe-me suavizar a declaração de que os museus são uma instituição imperial/colonial, acrescentando que eles não são apenas isso. Há, naturalmente, outras funções que os museus, enquanto casas de aprendizagem, desempenham e continuam desempenhando. O futuro está aberto. (MIGNOLO, 2018, p. 316)





O LUGAR DA ARTE: O REAL DO MUNDO NA REALIDADE DAS INSTITUIÇÕES

Apesar dos debates e disputas em torno do lugar da arte nas sociedades contemporâneas, a maioria entre críticos, teóricos, historiadores e mesmo artistas entende ser o museu de arte o lugar adequado para a instauração da arte. Para eles, é nas instituições de arte, em especial no museu, onde o processo de emergência da arte e de construção da história encontram sua morada. Outros/as artistas e teóricos/as reconhecem, entretanto, que os museus de arte sempre foram orientados por projetos das elites na defesa de seus interesses diretos e imediatos, configurando-se como um potente instrumento para a replicação desses interesses junto às camadas sociais populares, em um cenário no qual a arte se vê reduzida ao jogo pesado do poder.

Neste cenário emerge o desejo e a percepção da necessidade de uma melhor definição do lugar da arte política no contemporâneo. Para esses/as artistas e teóricos/as, a arte contemporânea política não pode ser reduzida a mais um capítulo de uma feira de proposições, movimentos ou “ismos” que caracterizariam a “modernidade inacabada”, que parece ser o destino final de toda arte museal. A arte contemporânea de caráter político, ao contrário, introduz formulações que empurram a arte para articulações com o campo social imediato, propiciando o debate em torno do deslocamento e da superação da centralidade do artista na emergência da arte.





116 Além disso, essa arte política promove a introdução de questões sociais que afetam o cotidiano daqueles deixados às bordas da sociedade. Como consequência, vemos a ruptura com os processos de isolamento e de autonomia da arte em um processo que instaura novos paradigmas para a produção da arte e para as trocas entre artistas e outros grupos sociais. A arte contemporânea de caráter político busca bradar, a plenos pulmões, seu desejo de marcar sua presença e sua influência nos debates da sociedade.

Assim, o lugar da arte política está localizado para além dos espaços tradicionais da arte, para além dos museus de arte, instaurando-se nos espaços públicos das cidades, quando o artista busca interagir com esses espaços e, acima de tudo, com aqueles que têm esses espaços como lócus de sua experiência de vida, produzindo sua arte diretamente *com as ruas*.²⁷

A arte que se faz política parece se afastar, vertiginosamente, de uma autonomia que mantinha a arte circunscrita ao seu próprio campo, já que essa produção política está vigorosamente atada aos contextos que se articulam no processo de instauração da arte e que constituem a nova natureza da arte. Assim, um impasse se instaura com possibilidades de superação bastante complexas: quando a produção de arte de caráter político se expressa diretamente nos espaços públicos das cidades corre o risco de sucumbir

27 Conforme apontam, para citar apenas alguns autores recorrentes em pesquisas acadêmicas brasileiras, Rosalyn Deutsche, Miwon Kwon, Tom Finkelpearl, Suzanne Lacy, Claire Bishop, Boris Groys, Grant Kester e Lucy R. Lippard.



diante da grandeza de interesses e de informações que atravessam o cotidiano dessas cidades. Quando, ao contrário, a arte se abriga nos espaços institucionais, supostamente mais adequados, ela parece não resistir aos interesses francamente antagônicos defendidos e representados por essas instituições, a começar por um processo de demarcação político-territorial que mantém o mundo mundano barrado do lado de fora de seus muros.

Em face de tais complexidades, a produção de arte contemporânea política, explicitamente contextual, aponta o lugar de sua emergência como uma questão crucial, sugerindo que cada arte tem o seu lugar, um lugar que lhe é próprio, e que para uma arte que se fez e se faz política dificilmente esse lugar será o museu de arte.

A teórica inglesa Gail Day lembra que “com frequência é destacado que não existia tanta arte política desde os anos 1960 ou mesmo desde os anos 1930” (DAY, 2009, p. 393, tradução nossa):

A conversa agora é recheada com um novo (ou renovado) vocabulário: ao lado de análises de “império” e da consciência da “precariedade”, há uma crescente atenção à “comunidade vindoura”, “evento”, “singularidade”, “potencia”, “multidão”, “êxodo”, “comuns”, “contemporâneo”, “atualidade”, “práxis”. Embora muitos desses termos já existissem há algum tempo, eles recentemente ganharam uma presença mais consistente. (DAY, 2009, p. 393, tradução nossa)

No entanto, este processo crescente e dominante de politização da arte no cenário contemporâneo enfrenta a



118 resistência, como era possível prever, de segmentos conservadores da crítica. Gail Day lembra que os praticantes de uma arte política, que contraria as premissas modernas de autonomia (em favor da afirmação da heteronomia da arte), enfrentam a acusação de submeter a arte à instrumentalização por agentes sociais:

Abaixo da superfície desta nova linguagem politizada da arte, no entanto, podem ser encontradas algumas respostas extremamente diferentes. É impressionante a frequência com que os comentadores encontram a necessidade de pedir cautela sobre a presença de impulsos sociais explícitos na arte atual; somos repetidamente advertidos sobre os perigos de se arriscar a autonomia da arte e sobre as ameaças à arte quando suas ambições se tornam políticas “demais”. Há um medo da redução da arte à servidão social e às instrumentalidades que se acredita caracterizar as práticas engajadas. (DAY, 2009, p. 394, tradução nossa)

Diante da diversidade de cenários políticos e de contextos sociais que assistem a emergência de práticas de arte que se articulam entre o social e o político, ainda na década de 1990, a curadora estadunidense Mary Jane Jacob, em elaborações que visavam encontrar um lugar para essa arte que se articula com o político, afirmava que “a mais recente arte fora do *mainstream* a reivindicar reconhecimento, sendo elogiada como ‘o novo’ e, ao mesmo tempo, condenada como ‘não arte’, é a nova arte pública baseada na comunidade (*community-based public art*)” (JACOB, 1996, p. 55, tradução nossa). A autora reconhecia também



que a condição dessa arte “oscila entre o desprestígio e a admiração na medida em que é apresentada como a última tendência – a nova vanguarda –, valorizada como socialmente comprometida, mas entendida como esteticamente insignificante”. (JACOB, 1996, p. 55, tradução nossa)

Independentemente do uso que venhamos a dar a uma noção de vanguarda, sempre sob o risco de contaminação saudosista, não podemos nos furtar a tecer paralelos entre os movimentos de artistas e de coletivos de artistas e de não artistas que elegem o espaço público para a emergência de suas ações e de seus projetos de arte, práticas que raramente se materializam em objetos ou obras. Ao longo das últimas décadas, essa produção de arte contemporânea elegeu os espaços públicos como seu domínio, tendo a promoção de encontros e de reverberações sociais como sua meta.

Recentemente, o antropólogo austríaco-estadunidense Matti Bunzl se embrenhou, por meses, nas estruturas de poder que organizam o cotidiano do Museu de Arte Contemporânea de Chicago (MCA) em uma pesquisa que viria a ser publicada em 2014²⁸. Como explicitado por Bunzl no título do livro – *In Search of A Lost Avant-Garde* –, era sua intenção buscar uma suposta arte de vanguarda, como balizamento para investigar os esforços dos profissionais do museu, na tentativa de evitar que a instituição sucumbisse diante das injunções e das armadilhas do capitalismo avançado.

28 BUNZL, Matti. *In Search of a Lost Avant-Garde: An Anthropologist Investigates the Contemporary Art Museum*. Chicago: University of Chicago Press, 2014. 128 p.



120 De qualquer maneira, independentemente do que entendamos como vanguarda hoje, dificilmente seria uma instituição museal, como o Museu de Arte Contemporânea de Chicago, o lugar adequado para procurar/encontrar uma arte de vanguarda no contemporâneo. Essa produção de arte política contemporânea (de vanguarda?) se encontra e se realiza no fluxo da vida, nas práticas de encontro e de interação com o mundo, naqueles pontos em que o mundo se faz mundano por excelência. O deslocamento ou as tentativas de transposição do fluxo de vida vivida para os espaços museais pode acarretar um processo de despoticização da arte originada em contato direto com o mundo, com as coisas do mundo, algo que talvez tenha ocorrido como um processo de desidratação na mostra *Arte Democracia Utopia* no Museu de Arte do Rio.

A MOSTRA ARTE DEMOCRACIA UTOPIA E A AÇÃO DAS MEMBRANAS INSTITUCIONAIS

Ponto de partida para essas reflexões, a mostra *Arte Democracia Utopia* se esmerou por trazer um pouco do real do mundo para dentro do espaço museal. No entanto, cabe sempre a pergunta do que de real pode adentrar o museu. As portas da instituição funcionam como membranas que higienizam obras e projetos de sua virulência política. Enquanto nas ruas os embates se dão em tempo real, em uma situação real na expectativa de superação das dificuldades presentes, no campo da arte, os mecanismos de articulação



Vista parcial da instalação da mostra *Arte Democracia Utopia*, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro
(Fonte: Arquivo pessoal do autor)

122 e de funcionamento agem nos limites da representação, mantendo, na distância, as coisas do mundo.

Assim, a noção de real que a arte oferece ao público no interior do museu é, de fato, apenas uma representação do real ou apenas um arremedo do real. Como se pudéssemos ver o mundo olhando-o na distância, enquadrado no vão de uma janela que nos separa da vida, como se essa admiração à distância nos bastasse.

Talvez seja esse processo de encantamento que se busca na arte, independentemente da situação em que nos vemos diante das mazelas do mundo mundano. As coisas do real, as coisas do mundo existem para serem vividas e não para serem apreciadas na distância na expectativa de encantamento. As urgências do mundo e das questões que assolam a vida cotidiana nos impelem a ações diretas e agudas no cotidiano. A arte contemporânea de caráter político tem procurado se fazer relevante diante das coisas do mundo, em embates que se dão em instâncias diferentes daquelas que caracterizam os espaços controlados e disciplinados do museu.

Alguns artistas presentes na mostra *Arte Democracia Utopia* buscaram superar este bloqueio que demarca a separação entre a arte que é apresentada nos espaços disciplinares do museu e a balbúrdia do mundo que se vive do lado de fora. É o caso de Jota Mombaça que furou, literalmente, esse bloqueio ao recortar a parede do museu, a parede do espaço expositivo com a inscrição “o que não tem espaço está em todo lugar”, permitindo que um filete de mundo pudesse adentrar o espaço do museu. Nessa fração de mundo que invadia o



espaço museal, havia a revelação de uma história que se tenta apagar, em um permanente processo de silenciamento e de invisibilização, mas que resiste e está em todos os lugares, como na obra de Jota Mombaça e suas implicações como inscrição político-estética na exposição *Arte Democracia Utopia*.

Nossa aproximação da mostra buscou problematizar o lugar da arte que se quer política, tentando refletir se essas manifestações de arte caberiam (ou não) nos espaços do museu. É bem verdade que, conforme anotado por Walter Mignolo, não se conseguiu ainda construir alternativas ao circuito de arte que continua a seguir o “paradigma imperial/colonial”. Ao tratar do sucesso da exposição *Mining the Museum*, do artista estadunidense Fred Wilson, Mignolo escreveu:

O problema, contudo, é que, neste momento, não há nenhuma outra alternativa ou outro paradigma para enquadrar as esplêndidas realizações de Wilson. [...] Assim, o paradigma descolonial ao qual o trabalho de Wilson contribui é apagado e seu trabalho é integrado ao paradigma imperial que ele não só contesta, mas também se desvincula. O problema que enfrentamos agora é que o paradigma descolonial é uma prática sem instituições. As instituições ainda pertencem ao paradigma imperial/colonial. Deste modo, o reconhecimento é significativo neste momento, pois é melhor ser reconhecido do que reduzido ao silêncio. Mas o reconhecimento não deve nos fazer esquecer que é um reconhecimento dentro e pelo paradigma imperial / colonial. (MIGNOLO, 2018, p. 320-321)



124 A observação de Mignolo parece nos conduzir à exata dimensão do problema que temos diante de nós. Se, por um lado, entendemos que cada manifestação de arte precisa encontrar um lugar que lhe seja próprio, posição contrária a uma noção do universalismo que sugere que o museu é o lugar por excelência de todas as coisas da arte, por outro lado ainda não conseguimos construir alternativas a este cenário. Se o museu de arte é o lugar adequado para algumas manifestações de arte, isso não implica dizer ou aceitar que seja o lugar por excelência de toda a arte. Pelo menos, não nos parece ser o lugar de uma arte que se quer política e que tem sua emergência em uma interação direta com o mundo, um mundo que encontra sua excelência precisamente na mundanidade.



Jota Mombaça, *Sem título (a fuga só acontece porque é impossível)*, 2018. Intervenção na parede, mostra *Arte Democracia Utopia*, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro
(Fonte: Arquivo pessoal do autor)





“O QUE NÃO TEM ESPAÇO
ESTÁ EM TODO LUGAR”²⁹:
COLETIVO OPAVIVARÁ! NO MAR

Uma parcela expressiva de artistas contemporâneos tem privilegiado os espaços públicos como lócus para a instauração de sua arte. Isso se deve ao fato de que essas produções de arte dependem, vigorosamente, do contato e das articulações com as coisas do mundo mundano. Neste capítulo, recorreremos às práticas artísticas e discursivas do coletivo carioca Opavivará!, em especial à proposição do coletivo elaborada sob encomenda do Museu de Arte do Rio (MAR) para apresentação na inauguração do museu em 2013. Na ocasião, o Opavivará! buscava chamar a atenção para os processos da gentrificação que vai se delineando na zona portuária da cidade do Rio de Janeiro.

29 O título deste capítulo faz uma referência à obra *Sem título (a fuga só acontece porque é impossível)*, 2018, de Jota Mombaça, instalada na mostra *Arte Democracia Utopia: quem não luta tá morto*, realizada no Museu de Arte do Rio (MAR) entre setembro de 2018 e maio de 2019, com curadoria de Moacir dos Anjos.



128 O ESPELHO REVERSO DA ARTE

As produções de artistas contemporâneos têm revelado, cada vez com maior nitidez, sua dependência em relação à arena pública, aos espaços das cidades marcados por encontros e trânsitos de gentes, de histórias e de visões do mundo díspares, não necessariamente convergentes. Essas produções dependem vigorosamente de contato e de articulações com as coisas do mundo e com as pessoas que habitam esse mundo para que se realizem em sua plenitude política e conceitual, perseguindo seus objetivos de articulação direta com as percepções e visões do mundo mundano.

Em nossas reflexões, procuramos articular um pensamento crítico que engolfa a produção de artistas contemporâneos que têm a inscrição de seus projetos e ações artísticas nos espaços públicos como condição incontornável, diante de sua necessidade de articulação direta com as coisas do mundo em suas perspectivas sociais, culturais, políticas, históricas, econômicas e éticas.

Para dar sustentação e materialidade às reflexões aqui deitadas, trabalharemos em articulação com as práticas artísticas e discursivas do coletivo carioca Opavivará!, “que desenvolve ações em locais públicos da cidade [do Rio de Janeiro], galerias e instituições culturais, propondo inversões dos modos de ocupação do espaço urbano, através da criação de dispositivos relacionais que proporcionam experiências coletivas” (OPAVIVARÁ!, website do coletivo). Nessas elaborações, focaremos em especial na proposição do coletivo intitulada *Arqueofagia Carioca: Maravilhas*





da Pequena África, a partir de uma encomenda do Museu de Arte do Rio (MAR), cuja apresentação coincidiria com a inauguração do museu em 2013.

Dando um passo atrás, vamos encontrar o curador brasileiro Ivo Mesquita em uma conversa-depoimento na cidade de San Diego, Estados Unidos, em 1997. Ivo Mesquita pontuava que “não temos tradição de [arte no] espaço público na América Latina. Por isso, foi um pouco difícil escolher os artistas do México para baixo, porque não há tradição de obras patrocinadas [para o espaço público]... e sobretudo efêmeras, o que é uma tradição nos Estados Unidos e Canadá”³⁰ (inSITE, 1997). Na ocasião, Mesquita sugeria que faltava certo tipo de audácia para que algum artista (ou grupo de artistas) propusesse, por exemplo, uma parada-carnaval que atravessasse a fronteira entre México e Estados Unidos (ou, se preferirmos, entre América Latina e Estados Unidos), algo que parecia estar no horizonte dos interesses e desejos dos curadores da mostra inSITE97.³¹


Independentemente de como recebemos as assertivas de Ivo Mesquita a respeito do artista latino-americano (resalte-se, em uma conversa em 1997), interessa-nos aqui refletir sobre a produção de arte contemporânea orientada para os espaços polissêmicos dos centros urbanos, para seus habitantes e seus contextos.

30 Conversa gravada em VHS e não publicada, com depoimentos, obras e projetos de Ivo Mesquita, Nari Ward, Marcos Ramirez ERRE, Kim Adams, Jamex e Einar de la Torre, José A, Hernandez, Spring Hurlbut.

31 Em 1997, Ivo Mesquita assinou a curadoria da mostra inSITE97 ao lado de Sally Yard, Jessica Bradley e Olivier Debrouse.



OPAVIVARÁ!+
PIMPOLHOS DA GRANDE RIO
ARQUEOFAGIA CARIOCA
MARAVILHAS DA PEQUENA ÁFRICA



1º DE MARÇO DE 2013
17H SAÍDA DO BARRACÃO DA PIMPOLHOS
19H CHEGADA AO MAR - PRAÇA MAUÁ

Cartaz da performance-desfile *Arqueofagia Carioca: Maravilhas da Pequena África*, *Opavivará* e *Pimpolhos da Grande Rio*, 2013.
(Fonte: Arquivo Opavivará!)



É possível perceber nas preocupações e proposições dos artistas contemporâneos que inscrevem suas produções nos espaços públicos uma articulação vívida com o cotidiano, produções dependentes e imbricadas com os espaços públicos, com aqueles e aquelas que transitam e/ou ocupam esses espaços, para que se realizem em sua plenitude. Para esses artistas, a inscrição de sua arte nos espaços das cidades contemporâneas, atingindo e sendo atingida por aqueles e aquelas que nelas transitam, é parte constitutiva da obra. Conforme observado por Hilde Hein, trata-se de “uma arte pública [que] se tornou vernacular”, que lida “com o ordinário, com pessoas comuns em lugares ordinários e com os eventos ordinários de suas vidas mundanas” (HEIN, 1994, p. 3, tradução nossa). Esse lidar com o ordinário, com as coisas comuns e com as questões corriqueiras que nos cercam (corriqueiras porque habituais, porque banham nossos cotidianos, não porque sejam de menor importância), tem estado presente nas proposições dos artistas que se debruçam sobre a vida cotidiana em suas produções.

A arte contemporânea que elege os espaços públicos como locus para sua instauração, raramente, se apresenta sob a designação de arte pública e, quando o faz, essa nomeação é invariavelmente acompanhada por qualificações que a distanciam da arte pública tradicional, representada pela instalação em caráter permanente e com fins celebratórios de monumentos nos centros das praças ao redor do mundo.

Assim, as menções à arte pública, quando ainda permanecem, são ressignificadas com qualificações que ampliam





132 sua dimensão em direção a uma arte performativa, efêmera, desmaterializada, impermanente e transitória. Tendo como pano de fundo uma assertividade política e comprometida com uma visão crítica e ativa diante das inequidades sociais, essas manifestações se apresentam como arte pública efêmera, novo gênero de arte pública, arte conversacional, arte dialógica, arte pública baseada-na-comunidade, arte no interesse público, arte relacional, arte participativa ou arte pública desmaterializada, para elencar algumas possibilidades (PHILLIPS, 1998; LACY, 1996³²; BHABHA, 1998; KESTER, 2004; KWON, 2002; RAVEN, 1993; BOURRIAUD, 2002; ALMENBERG, 2010³³; HEARTNEY, 1999³⁴).

Apesar das discrepâncias entre a arte pública tradicional e as novas práticas contemporâneas da arte nos espaços pú-

32 Para Suzanne Lacy, as práticas identificadas como “novo gênero de arte pública” caracterizam-se como “artes visuais que usam tanto meios tradicionais como não tradicionais para comunicar e interagir com uma audiência ampliada e diversificada acerca de questões diretamente relevantes para suas vidas. Para a autora, os artistas envolvidos com essas práticas “utilizam ideias das formas de vanguardas, mas acrescentam uma sensibilidade desenvolvida sobre a audiência, estratégias sociais e efetividade que é única para as artes visuais como conhecemos hoje”. (LACY, 1996, p. 19-20, tradução nossa)

33 De acordo com Gustaf Almenberg, “arte participativa é a arte em que o espectador tem que deixar seu papel tradicional de ser predominantemente passivo e entrar ativamente em um processo criativo aberto a fim de experimentar do que se trata fundamentalmente esta arte”. (2010, p. 19, tradução nossa)

34 Eleonor Heartney reciclou, em 1993, o termo consolidado por Lucy Lippard em *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (Berkeley, Cal.: University of California Press, 1973, 272p.), mesmo que a própria Lippard houvesse denunciado a imprecisão do termo, “uma vez que uma peça de papel ou uma fotografia são tão objetuais ou tão ‘materiais’ quanto uma tonelada de chumbo, [e que] não é realmente uma questão de quanta materialidade uma obra tem, mas o que o artista está fazendo com isso”. (LIPPARD, 1973, p. 5-6, tradução nossa)





blicos, é necessário anotar que uma convergência se delinea entre essas práticas e a arte pública tradicional, uma convergência firmada em um parâmetro caro a ambas – a excelência da opção de inserção nos espaços públicos. Os artistas contemporâneos, embora não se identifiquem com a ideia de uma “arte pública”, têm a eleição dos espaços públicos das cidades como definição de seus projetos de arte e de suas realizações, algo que se apresenta como incontornável diante de práticas e ações de arte baseadas na auscultação social, no engajamento político e nas transformações comunitárias. Essas atividades se manifestam em performances coletivas, feiras, eventos, paradas, desfiles, conversações e interações de diversos tipos e de diferentes formatos, em processos que visam a participação comunitária e o enfrentamento de questões que impregnam o cotidiano dessas comunidades.

Para esses/essas artistas, afirma-se a dependência desses espaços públicos, dos espaços comunitários onde os encontros sociais se tornam possíveis, espaços que propiciam e patronizam esses encontros, fazendo com que essas práticas de arte sejam sócio-dependentes, já que se articulam e se “materializam” com a presença de um outro que está além do nós. “A arte é um estado de encontro”, nas palavras de Nicolas Bourriaud (2002, p. 18, tradução nossa)

Neste sentido, os espaços públicos aparecem como condição imprescindível tanto para a arte pública tradicional quanto para aquela produção contemporânea que se inscreve nesses mesmos espaços em conjunção com suas perspectivas sociais





134 e políticas. Quando tratamos da arte pública tradicional, o espaço público se apresenta como uma demanda implacável, aparecendo como condição pétrea para que seja considerada "arte pública". Entretanto, como tem sido exaustivamente apontado, isso não é garantia nem hipótese suficiente para a instauração de uma arte efetivamente "pública". Ao contrário, conforme destacado por Lucy R. Lippard, arte pública significa uma "arte acessível de qualquer espécie que cuida, desafia, envolve e consulta a audiência para a qual ou com a qual é produzida, respeitando a comunidade e o ambiente". (LIPPARD, 1997, p. 264, tradução nossa).

A relevância dessa definição está na ênfase da perspectiva de escuta e de interação com a comunidade, o que implica em afirmar que, em seu processo de produção, essa arte consulta e respeita a comunidade para a qual e com a qual é produzida, iluminando as porosidades das práticas artísticas dialógicas. Nesse cenário em que as comunidades são trazidas para o centro das inquietações do processo de criação, cumpre-se um deslocamento e uma ressignificação das audiências, conforme apontado por Mary Jane Jacob:

Na medida em que os artistas têm dado maior consideração à audiência no desenvolvimento de seus projetos, trazendo para dentro de seus trabalhos aqueles usualmente ausentes das instituições de arte, [...] muitos da audiência [tradicional] da arte têm se afastado. [Dessa maneira,] a audiência não tem sido ampliada, mas substituída. (JACOB, 1996, p. 59, tradução nossa)





Neste sentido, a ocupação dos espaços públicos, quer seja permanente ou temporária, denota a indispensabilidade e a inevitabilidade desses espaços como lugar de inscrição tanto para a arte pública tradicional quanto para uma parcela importante da arte contemporânea, que se fez política e que territorializa seu engajamento e seus compromissos sociais em ações diretas nos exatos espaços em que a vida cotidiana, com sua plena riqueza e seus inúmeros percalços, se materializa.

Cabe ainda salientar que esses processos de ocupação da arte nos espaços públicos das cidades contemporâneas têm sido, invariavelmente, apresentados sob o registro das práticas democráticas, independentemente se se trata de uma escultura de escala monumental e celebratória que pretende “levar arte ao povo” ou se, ao contrário, apresenta um escopo diferenciado de um projeto-ação-acontecimento pleno em efemeridade e que se realiza diretamente com os contextos e com as pessoas desses contextos com os quais busca interagir.

A PRIVATIZAÇÃO DOS ESPAÇOS URBANOS E DA ARTE PÚBLICA

Podemos avançar um pouco mais nessas reflexões para além da constatação de convergências que acolhem, em um mesmo espaço público e em uma mesma prática discursiva democrática, tratamentos, compromissos e intenções de arte





136 absolutamente díspares. Podemos ponderar, com algum risco, que a arte contemporânea que se instaura nos espaços públicos, aquela que não se automeia nem tampouco pleiteia a condição de arte pública, é mais pública do que aquela que, de antemão, se anuncia como tal, uma arte que, embora se apresente como pública pouco de “público” tem.

Isso porque essa arte tida como pública oscila entre objetivos que visam a validação de narrativas privatistas comprometidas com a revitalização/reocupação de espaços urbanos em favor do capital. Com isso, quer seja através da instalação de esculturas modernistas ou protomodernistas em áreas a serem revitalizadas ou através da instalação e/ou manutenção de monumentos que celebram relações de poder e que naturalizam narrativas a sustentar versões coloniais da história, se estabelece um paradigma de arte pública que “Judith Baca nomeia como ‘canhão no parque’ – a exibição de esculturas glorificando uma versão de história nacional que exclui amplos segmentos da população” (LACY, 1995, p. 21, tradução nossa), sentenciando esses segmentos excluídos à invisibilidade e à subalternidade.

Podemos argumentar também que a ocupação permanente de frações dos espaços públicos com manifestações culturais que não raro articulam arte, educação estética, discursos celebratórios e história, através da encomenda, produção e instalação de esculturas de artistas modernos ou contemporâneos, caracteriza um processo de privatização desses espaços públicos, configurando-se como mais um entre tantos modos de usurpação dos espaços sociais





urbanos. São situações que, de uma maneira ou de outra, carregam a marca do autoritarismo ao impor “valores eternos para um audiência ampliada com diferentes formações e, com frequência, com diferentes imaginações verbais e visuais”. (PHILLIPS, 1998, p. 303, tradução nossa).

O artista polonês Krzysztof Wodiczko traz uma contribuição que adensa essas reflexões ao sugerir que os artistas “precisam entender, como a maioria dos ativistas políticos e sociais entendem, que o espaço público é um espaço minado e monopolizado pelas vozes daqueles que nasceram para falar e que foram preparados para tanto” (apud PHILLIPS, 2003, p. 46), o que implica em dizer que os espaços públicos são/estão desde sempre privatizados.

Carreando, invariavelmente, um caráter celebratório que visa a disseminação de narrativas e a representação de interesses de segmentos sociais específicos, a ocupação permanente dos espaços das cidades com a arte pública, tanto com monumentos históricos de uma estética tradicional como com esculturas modernistas, leva adiante uma prática discursiva, alicerçada nesses monumentos-documentos.

Essa ocupação é hospedeira da marca da privatização dos espaços públicos, configurando-se como um dos paradoxos da arte tida como pública. Uma arte que, embora se autodenomine como “pública”, parece se distanciar de compromissos que valorizem a partilha do comum. Através de aproximações com a especulação imobiliária, com a exploração exponencial da propaganda e do estímulo ao consumo, dos acordos e parcerias público/privada entre municipalidades



138 e corporações, essa arte acaba por participar acriticamente do processo acelerado de privatização dos espaços urbanos, dos serviços públicos, do uso do solo e das diversas instâncias da vida social nos centros urbanos contemporâneos (RIBALTA, 2003; DEUTSCHE, 1992; 1996; HEIN, 1994; OLIVEIRA, 2012; PALMER, 2016).

OPAVIVARÁ! E GENTRIFICAÇÃO DA ZONA PORTUÁRIA

Na tarde/noite de 1º de março de 2013, o coletivo carioca de arte Opavivará! estava pronto, ao lado dos integrantes da Escola de Samba Mirim Pimpolhos da Grande Rio, para ganhar as ruas do Santo Cristo em direção à Praça Mauá. O percurso de 2,5 quilômetros pela região portuária da cidade do Rio de Janeiro tinha como destino o Museu de Arte do Rio (MAR), inaugurado naquela data pela presidenta Dilma Roussef.

Por questões de segurança em decorrência da presença da presidenta, do governador, do prefeito e de outras autoridades, os integrantes do coletivo Opavivará!, ao lado das crianças e dos adolescentes da Pimpolhos da Grande Rio, ficaram retidos no barracão, enquanto negociações entre integrantes do coletivo, curadores do museu e autoridades da Guarda Municipal do Rio de Janeiro buscavam a superação dos impasses e a liberação do desfile-performance *Arqueofagia Carioca: Maravilhas da Pequena África*. A auto-



rização, no entanto, somente chegaria ao barracão em um momento em que já havia se instaurado a desmobilização dos participantes (dispersão, para usar um termo dos desfiles do carnaval carioca), acabando por inviabilizar a realização da performance-desfile, algo acalentado nos sonhos de Ivo Mesquita nos idos de 1997 para a travessia da fronteira entre México e Estados Unidos.

O Museu de Arte do Rio integra a tríade de equipamentos culturais e de entretenimento do projeto municipal de reformas urbanísticas, que tem o objetivo de “reciclar” a cidade no lastro dos grandes eventos esportivos que aconteceram na cidade em 2014 (Copa do Mundo de Futebol da FIFA) e 2016 (Jogos Olímpicos). Como legado dessas grandes atrações internacionais, pretendia-se, para uso externo, que o Rio de Janeiro consolidasse uma posição relevante como destino turístico nacional e internacional, a exemplo do que ocorreu com a cidade de Barcelona e os Jogos Olímpicos em 1992. Para uso interno, entretanto, o que estava (e permanece plenamente em jogo) é a parceria público/privada que tem como foco o processo de revitalização e de implantação de novos usos para áreas abandonadas da região portuária da cidade.

A degradação de uma extensa região central da cidade é decorrência do fenômeno da “containerização” que impactou as modalidades de transporte comercial marítimo (HEIN, SCHUBERT, 2021; KOSTOPOULOU, 2013) e, em consequência, as estruturas portuárias ao redor do mundo a partir da década de 1960, e que chegaria aos portos da América do Sul com um atraso significativo, já nos anos 1980.





Pátio de contêineres do porto do Rio de Janeiro na ponta do Cajú
(Fonte: Companhia Docas do Rio de Janeiro)



Um ponto nodal nas reflexões em torno da produção de arte contemporânea nos espaços públicos é justamente o enfrentamento dos processos de privatização dos espaços urbanos, questão que teria sido enfrentada pelo coletivo Opavivará! em sua performance-desfile *Arqueofagia Carioca: Maravilhas da Pequena África: o processo de gentrificação em processo na região portuária da cidade do Rio de Janeiro*.

Os planos da prefeitura da cidade, renovados com o retorno em 2021 de Eduardo Paes, apontam para os investimentos em favor da reconfiguração do uso do solo nas áreas degradadas da região portuária da cidade. Uma parte significativa dos 5 milhões de metros quadrados da região que integram o projeto Porto Maravilha está em franco desuso desde a década de 1980, quando foram abandonados os armazéns construídos em áreas aterradas na reforma portuária da primeira década do século XX, empreendida pelo presidente Rodrigues Alves.

Já em seus seis primeiros meses, a nova gestão do prefeito Eduardo Paes dá sinais contundentes da retomada dos projetos de revitalização e de remodelação do uso do solo da região portuária da cidade, com a aprovação de nova legislação que visa o estímulo a investimentos privados na região, além de lançamento de novos empreendimentos imobiliários (O GLOBO, 2021). Os processos de revitalização, de remodelação de ocupação do solo e de destinação para novos usos da região do Porto Maravilha apontam, como consequência, para a chegada de novos moradores na região, o que acarretará um processo de gentrificação que atingirá bairros





142 antigos e tradicionais na história habitacional da cidade do Rio de Janeiro (Saúde, Gamboa e Santo Cristo), bairros que acolheram os negros recém-libertos ao final do século XIX e seus descendentes, além de imigrantes ibéricos – em especial, portugueses – em diferentes momentos da história da cidade.

O desfile-evento do Opavivará!, criado em parceria com integrantes da Pimpolhos da Grande Rio como uma ação artístico-ativista sob encomenda do Museu de Arte do Rio para sua inauguração, percorreria as ruas da região portuária em um cortejo carnavalesco liderado por um carro-alegórico, criado pelo grupo com a representação de uma cozinha, enquanto seguiria embalado por uma batucada realizada em painéis por crianças e adolescentes da escola de samba. Estava prevista a distribuição de alimentos tanto no percurso quanto na chegada ao museu.

No entanto, a performance do Opavivará!, em parceria com a Pimpolhos da Grande Rio, não foi autorizada pela Guarda Municipal da cidade³⁵. De acordo com Daniel Toledo, um dos artistas do coletivo, a restrição imposta pela segurança presidencial não foi digerida pelo grupo: “Isso parece desculpa de última hora. A prefeitura não tinha interesse que nossa ação fosse apresentada, porque era uma ação política, contra as remoções nessa área, [contra] a gentrificação da zona portuária”. (FOLHA de São Paulo, 2013)

35 Mais informações sobre as atividades do coletivo Opavivará! podem ser obtidos no website do grupo, disponível em <http://opavivara.com.br/>.



Detalhe da ação do Opavivará! no barracão da Pimpolhos da Grande Rio em 2013, *Arqueofagia Carioca: Maravilhas da Pequena África*.
(Fonte: Arquivo Opavivará!)





OBRAS CITADAS

ABREU, Maurício de Almeida. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Iplanrio, 1997.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2012.

ALMENBERG, Gustaf. *Notes on Participatory Art*. Milton Keynes, Inglaterra: AuthorHouse, 2010.

AZEVEDO, André Nunes de. *Entre o progresso e a civilização: o Rio de Janeiro nos traçados de sua capitalidade* (Dissertação de mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

BHABHA, Homi. *Conversational Art*, In: JACOB, Mary Jane (Ed.). *Conversations at the Castle: Changing Audiences and Contemporary Art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1998.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical. A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura,



146 Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.

BENNETT, Tony. *Museums, Power, Knowledge: selected essays*. Londres; Nova York: Routledge, 2018.

BENNETT, Tony. *The Birth of the Museum: history, theory, politics*. Londres; Nova York: Routledge, 1995.

BISHOP, Claire. *Museums of Contemporary Art?* In: BISHOP, Claire. *Radical Museology, or, What's "Contemporary"*. Londres: Koenig Books, 2013, p. 9-16.

BLOG DO PLANALTO. *No Rio de Janeiro, Dilma inaugura o Museu de Arte do Rio*, 2013 (vídeo, 11 min. e 55 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Jwoc-cMHu8o&t=103s>.

BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon, França: Le Presses du Réel, 2002.

BUNZL, Matti. *In Search of a Lost Avant-Garde: An Anthropologist Investigates the Contemporary Art Museum*. Chicago: University of Chicago Press, 2014. 128 p.

CARDOSO, Rafael. *Do Valongo à favela: a primeira periferia do Brasil*. In: MUSEU DE ARTE DO RIO. *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia* (organização de Clarissa Diniz e Rafael Cardoso). Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2015, p. 12-35.

CARVALHO, Bruno. *Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *CCBB - página oficial*. (<https://ccbb.com.br/rio-de-janeiro/>). Acesso em 11/8/2021.



CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CPDOC-FGV. *Atlas Histórico do Brasil* (verbete: bota-abaxio). Disponível em <https://atlas.fgv.br/verbetes/o-bota-abaxio>. Acesso em 19/6/2021.

CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993.

DAY, Gail. The Fear of Heteronomy. *Third Text*, v. 23, n. 4, p. 393-406, jul. 2009.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.

DEUTSCHE, Rosalyn. Art and Public Space: Questions of Democracy. *Social Text*, n. 33, p. 34-53, 1992.

DEWDNEY, Andrew; DIBOSA, David; WALSH, Victoria. *Post-Critical Museology: theory and practice in the art museum*. Londres; Nova York: Routledge, 2013.

DOS ANJOS, Moacir. Arte democracia utopia: quem não luta tá morto. In: MUSEU DE ARTE DO RIO. *Arte democracia utopia: quem não luta tá morto* (catálogo da exposição). Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2018, p. 26-29.

FOLHA de São Paulo. *Artistas contratados por museu são impedidos de fazer performance na inauguração*. Folha Ilustrada, 1 de março de 2013. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1239430-artistas-contratados-por-museu-sao-impedidos-de-fazer-performance-na-inauguracao.shtml?origin=folha>.

FONSECA, Thiago Vinícius Mantuano da. A região portuária do Rio de Janeiro no século XIX: aspectos demográficos e sociais. *Almanack*, Guarulhos, n. 21, p. 166-204, 2019. (DOI: 10.1590/2236-463320192105).



148 GARCIA-RAMON, Maria-Dolors; ALBET, Abel. Pre-Olympic and Post-Olympic Barcelona, a 'Model' for Urban Regeneration Today? (Commentary). *Environment and Planning A*, v. 32, p. 1331-1334, 2000.

GOBBI, Nelson. MASP ilumina arte feita por mulheres, no passado e hoje. O GLOBO, Rio de Janeiro, 27/8/2019, Segundo Caderno, p. 6.

GOLD, John R.; GOLD, Margaret M. Olympic Cities: Regeneration, City Rebranding and Changing Urban Agendas. *Geography Compass*, v. 2, n. 1, p. 300-318, 2008.

GÓMEZ, Pedro Pablo. O paradoxo do fim do colonialismo e a permanência da colonialidade. *Vazantes*, v. 1, n. 2, p. 28-41, 2017a.

GÓMEZ, Pedro Pablo; Vásquez, Angélica González; Zacarias, Gabriel Ferreira. Estética(s) Descolonial(is): entrevista com Pedro Pablo Gómez. *Vazantes*, v. 1, n. 2, p. 43-52, 2017b.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. The Free Art Agreement / El Tratado de Libre Cultura. In: BECKER, Carol (Ed.). *The Subversive Imagination: Artists, Society & Social Responsibility*. Nova York: Routledge, 1994, p. 208-222.

GROYS, Boris. The Topology of Contemporary Art. In: SMITH, Terry; ENWEZOR, Okwui; CONDEE, Nancy (Eds.). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham e Londres, Inglaterra: Duke University Press, 2008.

GUILBAUT, Serge. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948. *Revista ARS*, São Paulo, v. 9, n. 18, pp.148-173, 2011.

GUIMARÃES, Roberta Sampaio. *A utopia da Pequena África: projetos urbanísticos, patrimônios e conflitos na Zona Portuária carioca*. Rio de Janeiro: FGV, 2014.



HEARTNEY, Eleanor. The Dematerialization of Public Art. In: HEARTNEY, Eleanor. *Critical Condition: American Culture at the Crossroads*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, 1997, p. 206-218.

HEIN, Carola; SCHUBERT, Dirk. Resilience and Path Dependence: A Comparative Study of the Port Cities of London, Hamburg, and Philadelphia. *Journal of Urban History*, v. 47, n. 2, p. 389-419, 2021.

HEIN, Hilde. What is Public Art? Time, Place, and Meaning. *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, v. 54, p. 1-7, inverno 1994.

HERKENHOFF, Paulo; CAMPOS, Marcelo. *A Cor do Brasil*. (texto de apresentação da mostra, folder). Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2016.

HOCHSTENBACH, Cody; Willem BOTERMAN. Age, life course and generations in gentrification processes. In: LEES, Loretta; PHILLIPS, Martin (Ed.). *Handbook of Gentrification Studies*. Cheltenham; Northampton: Edward Elgar Publishing, 2018, p. 170-185.

ICOM, Conselho Internacional de Museus. *Pesquisa ICOM Brasil - nova definição de Museu (s/d)*. Disponível em <http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2021/02/Apresentacao.pdf>.

ICOM, Consejo Internacional de Museos. *Declaración sobre la Independencia de los Museos*. Paris, 27/3/2018. Disponível em <http://network.icom.museum/icom-colombia/news/detail/article/declaracion-sobre-la-independencia-de-los-museos-ipublicado/>

inSITE. *inSITE97: Material Documental*, vol. 1, VHS, cor, 49 min., não-editada, 1997.

inSITE. *inSITE97: Private Time in Public Space / Tiempo privado en espacio público* (editado por Sally Yard). San Diego / Tijuana: Installation Gallery, 1998.



- 150 JACOB, Mary Jane. An Unfashionable Audience. In: LACY, Suzanne (Ed.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, Wash.: Bay Press, 1996, pp. 50-59.

KESTER, Grant H. *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*. Berkeley, California: University of California, 2004.

KOSTOPOULOU, Stella. On the Revitalized Waterfront: Creative Milieu for Creative Tourism. *Sustainability*, n. 5, p. 4578-4593, 2013.

KWON, Miwon. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002.

LACY, Suzanne. Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys. In: LACY, Suzanne (Ed.) *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, Washington: Bay Press, 1996, p. 19-47.

LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos: Ensaio de Antropologia Simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LEITÃO, Gerônimo Emílio Almeida. *O Plano Piloto da Barra da Tijuca e Baixada de Jacarepaguá - 1970/1988: um estudo das relações existentes entre o Estado e o Capital Imobiliário no processo de produção do espaço urbano* (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Geografia, UFRJ, Rio de Janeiro, 1990.

LEY, David. *The New Middle Class and the Remaking of the Central City*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

LIPPARD, Lucy R. *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicultural Society*. Nova York: New Press, 1973.

LIPPARD, Lucy R. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley, California: University of California Press, 1973.



LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set.-dez. 2014.

LUGONES, María. Colonialidad y Género. *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 9, p. 73-101, jul.-dez. 2008.

MAR, Museu de Arte do Rio. *A Pequena África e o Mar de Tia Lúcia: homenagem a Maria de Lúcia dos Santos* / Curadoria: Izabela Pucu e Bruna Camargos. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.

MAR, Museu de Arte do Rio. *Arte Democracia Utopia* (press-release), 2019. Disponível em https://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/release_arte_democracia_utopia_pdf.

MAR, Museu de Arte do Rio. *O Rio do Samba: resistência e reinvenção* / Curadoria: Evandro Salles, Marcelo Campos, Clarissa Diniz e Nei Lopes. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2018.

MAR, Museu de Arte do Rio. *Processo de Curadoria Colaborativo*. 2018. Vídeo. 4'56". Direção: Aline Xavier. Produção: MAR.

MAR, Museu de Arte do Rio. *A Cor do Brasil*, 2016. (vídeo, 23'50", transcrição do YouTube). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BOsPFHWIYCo&t=444s>.

MAR, Museu de Arte do Rio. *A Cor do Brasil. Textos da mostra*, 2016. Arquivos do MAR. Disponível em: https://museudeartedorio.org.br/sites/files/textos_a_cor_do_brasil_final.

MAR, Museu de Arte do Rio. *Making of de Do Valongo à Favela: imaginário e periferia*, 2015 (vídeo, 11 min. e 24 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3YtutmYkVqg>.

MAR, Museu de Arte do Rio. *O MAR, o museu* (s/d. a). (página oficial do museu na internet - <http://museudeartedorio.org.br/o-mar/o-museu/>). Acesso em 16/8/2021.





152 MAR, Museu de Arte do Rio. *Escola do Olhar, Vizinhos do Mar* (s/d. b). (página oficial do museu na internet - <https://museudeartedorio.org.br/escola-do-olhar/vizinhos-do-mar/>). Acesso em 4/7/2021.

MENEZES NETO, Hélio Santos. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. (Dissertação de Mestrado, orientadora Lilia Katri Moritz Schwarcz), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MESSAGE, Kylie. *Museums and Social Activism: engaged protest*. Londres; Nova York: Routledge, 2014.

MIGNOLO, Walter D. Museus no horizonte colonial da modernidade: Garimpando o museu (1992) de Fred Wilson. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 7, n. 13, p. 309-324, jan./jun. 2018.

MIGNOLO, Walter. D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n. 94, p. 1-18, 2017.

MIGNOLO, Walter D. Aiesthesis decolonial. *Calle 14*, Bogotá, v. 4, n. 4, p. 10-25, jan./jun. 2010.

MOMBAÇA, Jota. *Portal Buala – Jota Mombaca*. Disponível em <http://www.buala.org/pt/autor/jota-mombaca>.

MONTEIRO, João Carlos C. dos Santos; ANDRADE, Julia Santos C. de. Porto Maravilha a contrapelo: disputas soterradas pelo grande projeto urbano. *E-Metropolis*, v.3, n. 8, p. 21-31, 2012.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.





MUSEUM OF MODERN ART, NY. *Nelson A. Rockefeller Becomes New President of Museum of Modern Art* (press-release do MoMA), 1939. Disponível em https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/486/releases/MOMA_1939_0017_1939-05-08_39508-17.pdf.

MV BILL. *Brado Retumbante* (CD Vitória pra quem acordou agora e vida longa para quem nunca dormiu). Selo Chapa Preta, Rio de Janeiro, 2014.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016.

O GLOBO. *Zona Portuária terá residencial com três torres de 20 andares*, O Globo, Primeiro Caderno, 5 de junho de 2021, p. 16. Disponível em <https://acervo.oglobo.globo.com/?-service=print Paginaa&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduy-tok3aayxim.cloudfront.net%2FPDFs>.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. O lugar da arte pública no contemporâneo: “o que não tem espaço está em todo lugar”. *Anais do VII Seminario Internacional sobre Arte Pública en Latinoamérica: Constelaciones del arte público: contextos, paisajes, saberes* (organizado por Carolina Vanegas Carrasco e Sylvia Fuegatti). Buenos Aires: Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio CIAP - CONICET / Universidad Nacional de San Martín, 2021, p. 299-312. (https://geaplatoamerica.org/wp-content/uploads/2022/02/Actas_GEAP2021_VII-Seminario_FINAL.pdf)

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. O Museu de Arte do Rio (MAR) e os usos sujos da cidade: a Pequena África e a zona portuária. *Anais do 29º Encontro Nacional da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas* (organizado por Manoela dos Anjos Rodrigues e Cleomar Rocha). Goiânia: Anpap, 2020a, p. 3159-3170. (http://anpap.org.br/anais/2020/pdf/Luiz_Sergio_de_Oliveira_ANPAP_2020_ArtigoFinal-285.pdf)



- 154 OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. Pode um museu de arte ter uma curadoria coletiva, feminista e descolonial? *Revista Visuais*, Campinas, v. 6, n. 2, p. 289-303, 2020b. (DOI: 10.20396/visuais.v6i2.14799).

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. A mundanidade da arte. *Revista ARS*, São Paulo, v. 10, p. 137-146, 2012.

OPAVIVARÁ! *Opavivará!* (website do coletivo). Disponível em <http://opavivara.com.br/>.

PALMER, Joni. Why Public Art? Urban Parks and Public Art in the Twenty-First Century. In: CARTIERE, Cameron; ZEBRACKI, Martin (Ed.). *The Everyday Practice of Public Art: Art, Space, and Social Inclusion*. Nova York: Routledge, 2016, p. 208-222.

PEREIRA, Sônia Gomes. *A reforma urbana de Pereira Passos e a construção da identidade carioca*. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 1992.

PHILLIPS, Patricia. Creating Democracy: A Dialogue with Krzysztof Wodiczko. *Art Journal* (College Art Association), v. 62, n. 4, p. 32-47, inverno 2003.

PHILLIPS, Patricia. Temporality and Public Art. In: SENIE, Harriet F. ; WEBSTER, Sally (Ed.). *Critical Issues in Public Art*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1998.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. *Porto Maravilha* (material de divulgação, s/p). Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2018.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: QUIJANO, Aníbal. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/ descolonialidad del poder* (seleção dos textos por Danilo Assis Clímaco) Buenos Aires: Clacso, 2014, p. 285-327.



RIBALTA, Jorge. On Public Service in the Age of Cultural Consumption. *Parachute*, n. 111, jun./jul./ago., p.144-155, 2003.

ROCHA, Oswaldo Porto. *A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro, 1870-1920* (2. ed.). Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

SÁNCHEZ, Natália Padilha. *A invenção da Barra da Tijuca: a anticidade carioca* (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2009.

SILVA, Mayara Grazielle Consentino Ferreira da. Algumas considerações sobre a reforma urbana Pereira Passos. *urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana*, 11, e10180179, 2019. (DOI: 10.1590/2175-3369.011.e20180179).

SMITH, Neil. *Uneven Development: Nature, Capital, and the Production of Space*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1990 [1984].

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* (tradução: Sandra Regina Goulart Almeida Marcos Pereira Feitosa Andre Pereira Feitosa). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

VERGO, Peter (Ed.). *The New Museology*. Londres: Reaktion Books, 1989.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

WALSH, Catherine. Sobre el género y su modo-muy-otro. *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande, MS, v. 2, p. 25-42, jul./dez. 2018.



OBRAS CONSULTADAS

BAIN, Alison L. Artists as property owners and small-scale developers. *Urban Geography*, v. 39, n. 6, p. 844-867, 2018. (DOI: 10.1080/02723638.2017.1405687)

BETANCUR, John J. The Politics of Gentrification: The Case of West Town in Chicago. *Urban Affairs Review*, n. 37, p. 780-814, 2002. (https://www.researchgate.net/publication/240323632_The_Politics_of_Gentrification_The_Case_of_West_Town_in_Chicago).

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso Books, 2012.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAMERON, Stuart; COAFFEE, Jon. Art, Gentrification and Regeneration – From Artist as Pioneer to Public Arts. *European Journal of Housing Policy*, v. 5, n. 1, p. 39-58, abr. 2005. (DOI: 10.1080/14616710500055687)



DUNCAN, C. Art Museums and the Ritual of Citizenship. In: KARP, Ivan; LAVINE, Steven (Eds.). *Lavine, Exhibiting Cultures*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991, p. 88-103.

GAFFNEY, Christopher. Gentrifications in pre-Olympic Rio de Janeiro. *Urban Geography*, v. 37, n. 8, p. 1132-1153, 2016. (DOI: 10.1080/02723638.2015.1096115)

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

GLASS, Ruth. *London - Aspects of Change*. Londres: MacGibbon & Kee, 1964.

GRODACH, Carl; FOSTER, Nicole; MURDOCH, James. Gentrification, displacement and the arts: Untangling the relationship between arts industries and place change. *Urban Studies*, v. 55, n. 4, p. 807-825, 2018.

HONORATO, Cláudio de Paula. O mercado do Valongo e comércio de escravos africanos - RJ (1758-1831). In: SOARES, Mariza de Carvalho; BEZERRA, Nielson Rosa (Org.). *Escravidão africana no Recôncavo da Guanabara (séculos XVII-XIX)*. Niterói: EdUFF, 2011, p. 138-165.

HOOPER-GREENHIL, Eilean. *The Re-Birth of the Museum*, 2001. Disponível em <http://www.le.ac.uk/museumstudies/study/paper1.pdf>, acessado em 17 de fevereiro de 2017.

KWON, Miwon. The Wrong Place. In: DOHERTY, Claire (Ed.). *From Studio to Situations: Contemporary Art and the Questions of Context*. Londres: Black Dog Publishing, 2004, p. 29-41.

LEITE, Rogério Proença. Cities and Gentrification in Contemporary Brazil. *Current Urban Studies*, n. 3, p. 175-186, 2015. (DOI: 10.4236/cus.2015.33015)





158 LEITE, Rogério Proença. A exaustão das cidades: antienobrecimento e intervenções urbanas em cidades brasileiras e portuguesas. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 72, p. 73-88, 2010.

LEITE, Rogério Proença. Localizando o espaço público: *gentrification* e cultura urbana. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 83, p. 35-54, 2008.

LEY, David. Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification. *Urban Studies*, v. 40, n. 12, p. 2527-2544, nov. 2003.

LORETTA, Lees; SLATER, Tom; WYLY, Elvin, *Gentrification*. Nova York; Londres: Routledge, 2008.

OLIVEIRA, Luiz Sergio de. *inSITE: práticas de arte pública na fronteira entre dois mundos*. Niterói: EdUFF, 2012.

RICH, Meghan Ashlin. 'Artists are a tool for gentrification': maintaining artists and creative production in arts districts. *International Journal of Cultural Policy*, v. 25, n. 6, p. 727-742, 2019. (DOI: 10.1080/10286632.2017.1372754)

SHKUDA, Aaron. *The Lofts of SoHo: Gentrification, Art, and Industry in New York, 1950-1980*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2016.

SMITHSONIAN INSTITUTION. *Second Opinion: "The State of the Arts in 21st-Century America"*, 2018. Disponível em <https://smithsoniansecondopinion.org/arts/state-arts-21st-century-america-180969643/#3OGQDkcVqq8u5Fem.99>.

SOUSA SANTOS, Boaventura. Epistemologías del Sur. *Utopía y Praxis Latinoamericana: Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, v. 16, n. 54, p. 17-39, 2011.

VALVERDE, Rodrigo Ramos Hospodar Felipe. A fantástica fábrica de chocolates: oportunidades e desafios de uma



indústria cultural na antiga fábrica Bhering, Rio de Janeiro. *Boletim Campineiro de Geografia*, v. 7, n. 1, p. 23-45, 2017. (<https://www.academia.edu/35710397>).

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O medo dos outros. *Revista de Antropologia*, USP, v. 54, n. 2, p. 885-917, 2011.

WODICZKO, Krzysztof. Strategies of Public Address: Which Media, Which Publics? In: FOSTER, Hal (Ed.). *Discussions in Contemporary Art*. Nova York: The New Press, 1998.

ZUKIN, Sharon. Gentrification: Culture and Capital in the Urban Core. *Annual Review of Sociology*, n. 13, p. 129-147, 1987.

ZUKIN, Sharon. *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.







UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Reitor **Antonio Cláudio Lucas da Nóbrega**

Vice-Reitor **Fábio Barboza Passos**

Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação **Andrea Brito Latgé**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS
DAS ARTES**

Coordenador **Luciano Vinhosa**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP

O48o Oliveira, Luiz Sérgio de
O museu, o porto, a cidade: arte e gentrificação na zona
portuária do Rio de Janeiro / Luiz Sérgio de Oliveira. – Rio
de Janeiro: Circuito; Niterói: PPGCA-UFF, 2022. 164 p.: il. ;
13x20 cm. – (Coleção Teses & Ensaio Críticos).

Bibliografia p. 145

ISBN **978-65-84927-02-5**

1. Artes. 2. Arte Contemporânea. 3. Planejamento urbano.
4. Questões sociais. 5. Gentrificação. I. Título. II. Série.
III. Estudos contemporâneos das artes.

CDU 7:304

CDD 700





