

O MUSEU DE ARTE DO RIO (MAR) E OS USOS SUJOS DA CIDADE: A PEQUENA ÁFRICA E A ZONA PORTUÁRIA¹

*THE MUSEUM OF ART OF RIO (MAR) AND THE DIRTY USES
OF THE CITY: LITTLE AFRICA AND THE PORT AREA*

Luiz Sérgio de Oliveira / UFF

RESUMO

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 trabalhadas com cuidado profissional – e uma articulação desde sua origem com o projeto municipal de requalificação da zona portuária da cidade do Rio de Janeiro. Neste artigo, procuraremos 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, através de visitas rápidas a duas exposições realizadas recentemente pelo museu: *A Pequena África* e *o Mar de Tia Lúcia* e *O Rio do Samba: resistência e reinvenção*.

PALAVRAS-CHAVE

Exposições de arte; Museu; Descolonialidade; Museu de Arte do Rio

ABSTRACT

The daily work of the Rio Art Museum (MAR) seems to enhance the institutional tensions on which the museum is based, between what is seen – art exhibitions and educational activities worked with professional care – and an articulation since its origin with the municipal project of requalification of the port area of the city of Rio de Janeiro. In this article, we will try to advance in the understanding of the complexities that involve the creation of the Rio Art Museum and its articulations with the surroundings touched by the Porto Maravilha project, through quick visits to two exhibitions recently held by the museum: Little Africa and the MAR of Tia Lúcia and Rio of Samba: Resistance and Reinvention.

KEYWORDS

Art exhibitions; Museum; Decoloniality; Rio Art Museum

Introdução

A criação de um museu de arte é antecipada por debates que buscam definir seus objetivos, missão e escopo de atuação, invariavelmente apresentados com grandiloquência pelos anúncios institucionais. No entanto, existem outros objetivos que se prefere tratar com discrição, para se dizer o mínimo, deixando-os reservados em ambientes protegidos, algo que subjaz adormecido na escuridade dos intrincados discursos institucionais. Prefere-se, ao contrário, tratar apenas dos aspectos mais luminosos da arte e da função social dos museus, como nas palavras da presidente Dilma Roussef na 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, entre aquilo que se dá a ver – as exposições de arte e as atividades educativas trabalhadas com cuidado e competência – e uma articulação desde sua origem com o projeto municipal, uma parceria público/privada, de requalificação da zona portuária da cidade do Rio de Janeiro, o chamado Porto Maravilha. O Museu de Arte do Rio, com seus dois prédios a abrigar o pavilhão de exposições e a Escola do Olhar, seu projeto educativo, forma com o Museu do Amanhã, no extremo da Praça Mauá que adentra o mar, o portal do Porto Maravilha 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 artigo, procuraremos nos aproximar de certa encruzilhada política em que o Museu de Arte do Rio, equipamento cultural vinculado à prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, se vê assentado em 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.

Neste estudo procuraremos entender um pouco das complexidades que envolvem a criação do Museu de Arte do Rio (MAR), através de visitas rápidas a duas exposições realizadas recentemente 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).

Verso e reverso do museu contemporâneo de arte

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 locus para sua instauração, o museu contemporâneo de arte também tem sido atingido por essa atmosfera que mescla arte contemporânea e política em um mesmo sopro. Neste sentido, algumas questões se impõem: para além de sua articulação com pressupostos políticos, o que caracteriza o contemporâneo na arte? Seria contemporânea toda e qualquer arte produzida nos dias correntes? Seria isso o bastante para definir a arte no contemporâneo? Para muitos, essa definição não seria suficiente, além de soar definitivamente simplória e ingênua. Para o crítico de arte alemão Boris Groys,

Hoje, 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, 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 deu sustentação – criatividade, estando o moderno irremediavelmente comprometido com a invenção de um "novo" que aponte para o futuro. Dessa maneira, o artista moderno tenta desconhecer o passado e se volta incondicionalmente para o futuro na tentativa de antecipar um novo "novo", para atuar na emergência desse 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 pode nos ajudar a pensar o Brasil (e seu lugar no mundo) como um país-nação. No Brasil, vivenciamos o mito do futuro, o mito de um

país do futuro no qual o Brasil encontraria seu destino e sua grandeza. Isso talvez explique estarmos nós, brasileiros, sempre mirando o horizonte à espera de um futuro que nunca chega, na mesma medida em que negligenciamos e suprimimos nosso passado, como se ele existisse apenas para ser deixado exatamente lá onde está – no passado.

O brasileiro parece ter um olhar apontando sempre para a frente, para uma suposta frente como se negássemos a redondeza do mundo. Um olhar fixo em um horizonte que nos aproximaria de uma Europa mítica, um modelo de modernidade a ser perseguido. Ou, mais que isso, em um gesto de abertura incondicional ao “outro”, conforme investigado por Eduardo Viveiros de Castro em relação aos Tupinambá, esse “outro não era um espelho, mas um destino”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 190) Comprometidos com esse *ethos* que nos empurra sempre para a frente, poderíamos acreditar em nós mesmos como modernos, não fosse nossa modernidade um eterno devir inglório como o esforço de Sísifo. Em nossa ânsia de sermos vistos e de vermos a nós mesmos como “o país do futuro”, tentamos inventar nossa modernidade tardia às custas do apagamento de uma história e de um passado que clamam por melhor entendimento.

Nas últimas décadas, entretanto, artistas e intelectuais brasileiros/as têm reconhecido com ênfase crescente a urgência de fincar um olhar crítico sobre o presente, trazendo à luz os fantasmas de nosso passado colonial que permanecem a arrodar nossos dias, nossos sonhos e pesadelos, como forma de resistir e de extirpar do meio de nossa sociedade uma colonialidade obstinada e renitente. Com isso, independentemente se fomos ou não modernos, nos aproximamos de uma noção de contemporâneo articulada por Giorgio Agamben:

Contemporâneo 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 contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p. 62-63)

O museu de arte no contemporâneo, assim como as universidades, começam a reagir, resistindo e subvertendo certa lógica que os condenavam 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 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 o 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, 2017, 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, 2017, p. 30)

Até muito recentemente os/as artistas latino-americanos (especialmente os 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 recantos do planeta nos processos de invenção e disseminação da modernidade a partir do século XVI, empregando para tanto as narrativas da colonialidade. 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.

O MAR banhado pela Pequena África

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 Cristo², 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 que vivemos, viesse a emergir e despontar em suas políticas, projetos e ações.

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 em 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 nas fachadas das construções residenciais com portais e adornos em granito, além de um 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 de escravidão no Brasil, contendo o Cais do Valongo, por onde chegaram quase 900 mil negros escravizados³, e onde também se instalaram os negros libertos a partir da segunda metade do século XIX.

Cabe lembrar que 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 conhecido como Praça XV), sendo 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”⁴. (FONSECA, 2019, p. 173)

Em vídeo produzida pelo MAR para a mostra *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”⁵, atual morro da Providência. (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2015, vídeo)

Localizado em um entorno impregnado social 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 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.⁶

Tia Lúcia, nascida Lúcia Maria dos Santos, mulher negra de origem pobre (Figura 1), 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 – na 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.

Ainda 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.

[...] Nos fantoches, garrafinhas e jogos da memória pintados ou trançados à mão, na cobra de chapinhas de ferro [Figura 2], na esfera feita de miçangas e tampinhas de Pepsi, aparecem a experiência e os métodos da artista-educadora-artesã. (PUCU e CAMARGOS in MAR, 2019, p. 13; 16)



Figura 1. 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*.



Figura 2. 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*.

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 à explicitação de 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 tanto da arte moderna quanto contemporânea brasileiras, tais como Di Cavalcanti (Figura 3), Hélio Oiticica e Ernesto Neto (Figura 4), 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). (Figura 5)



Figura 3. Di Cavalcanti, Samba, 1928. Óleo sobre madeira. Coleção Hecilda e Sérgio Fadel.
Fonte: Arquivo pessoal do autor.



Figura 4. Ernesto Neto e Leandro Vieira, Carnaval! Grito de quê?, s.d. Poliestireno com papel machê.
Fonte: Arquivo pessoal do autor.



Figura 5. Vista da instalação da exposição O Rio do Samba, Museu de Arte do Rio, 2018-2019. Fonte:
Arquivo pessoal do autor.

Ainda na entrada da mostra, o/a visitante era recepcionado 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 a Escola do Olhar ao pavilhão de exposições do MAR nos 700 metros da pista do Sambódromo da cidade do Rio de Janeiro.

Notas

¹ Este trabalho é parte do projeto de pesquisa Última saída para o museu (des)colonial: um olhar investigativo sobre o Museu de Arte do Rio, que conta com apoio e suporte financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), através do Programa de Bolsa de Produtividade em Pesquisa.

² 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 urbanísticos, patrimônios e conflitos na Zona Portuária carioca*. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

³ Informação do *Slaves Voyages* (<http://www.slavevoyages.org>), citada por FONSECA, 2019, p. 174.

⁴ Conforme citado por FONSECA em referência a ENDERS, Armelle. *História do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002, p. 148.

⁵ Verso da letra de *Aqueles Morros*, composição de Bezerra da Silva e Pedro Butina, RCA Victor, Brasil, 1982.

⁶ 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.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, Brasil: Argos, 2009.

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=2Jw0ccMHu8o&t=103s>. Acesso em: 25 maio 2020.

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, abr. 2019.

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

GROYS, Boris. The Topology of Contemporary Art. In: SMITH, Terry; ENWEZOR, Okwui; CONDEE, Nancy (Ed.). **Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity**. Durham e Londres, Inglaterra: Duke University Press, 2008, p. 71-80.

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

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

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

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

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.

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.

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>. Acesso em: 12 abr. 2020.

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

Luiz Sérgio de Oliveira

Artista e Professor Titular de Poéticas Contemporâneas do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense, Niterói. É Doutor em Artes Visuais (História e Crítica da Arte) pela Escola de Belas Artes da UFRJ, com estágio na Universidade de San Diego, Estados Unidos, e Mestre em Arte pela Universidade de Nova York, Estados Unidos. É professor permanente do PPG em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF e editor da Revista Poésis. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.