

A 'COLETIVIZAÇÃO' DAS INSTITUIÇÕES DE ARTE CONTEMPORÂNEA
THE 'COLLECTIVIZATION' OF CONTEMPORARY ART INSTITUTIONS
LA 'COLLECTIVISATION' DES INSTITUTIONS D'ART CONTEMPORAIN
LA 'COLECTIVIZACIÓN' DE LAS INSTITUCIONES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Ana Carolina Freire Accorsi Miranda

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: Este artigo realiza uma análise sociológica do processo de aproximação da arte contemporânea brasileira com iniciativas colaborativas. Para isso, parte-se dos estudos de caso das curadorias de duas instituições de arte localizadas na cidade do Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio e Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. O período delimitado para a coleta do material foi de 2013 a 2019. Buscou-se a partir dos seus discursos curatoriais entender as particularidades que ocasionaram no que é defendido em hipótese como a 'coletivização das instituições', processo que parece estar engendrado à institucionalização dos coletivos de artistas. Debruça-se sobre a trajetória de negociações e disputas ocorridas nos dois aparelhos culturais para que se tornassem ambientes frutíferos para o desenvolvimento de práticas que contribuíram para a problematização da autoria artística individual. E também, para a disseminação de um discurso não-hierárquico e mais colaborativo no mundo da arte contemporânea.

Palavras-chave: arte contemporânea, coletivos de artistas, instituições de arte.

ABSTRACT: This article accomplishes a sociological analysis of the approaching process between Brazilian contemporary art and collaborative initiatives. For that, it starts with the case studies of the curatorships of two art institutions located in the city of Rio de Janeiro: Museum of Art of Rio and Municipal Art Center Hélio Oiticica. The period delimited for the collection of the material was from 2013 to 2019. Based on their curatorial discourses, it is aimed to understand the particularities which caused what is defended in hypothesis as the 'collectivization of institutions', a process that seems to be engendered to the institutionalization of artists collectives. Looking to the trajectory of negotiations and disputes that took place in both cultural spaces to make them became fruitful environments for the development of practices that contributed to the problematization of individual artistic authorship. And also, for the dissemination of a non-hierarchical and more collaborative discourse in the world of contemporary art.

Keywords: contemporary art, artist collectives, art institution.

RÉSUMÉ: Cet article effectue une analyse sociologique du processus d'approche de l'art contemporain brésilien avec des initiatives de collaboration. Pour cela, nous commençons par les études de cas des conservateurs de deux institutions artistiques situées dans la ville de Rio de Janeiro: Musée d'art de Rio et Centre Municipal d'art Hélio Oiticica. La période délimitée pour la collecte du matériel était de 2013 à 2019. À partir de leurs discours curatoriaux, on a cherché à comprendre les particularités qu'ils ont engendrées dans ce qui est défendu en hypothèse comme la 'collectivisation des institutions', un processus qui semble être engendré par l'institutionnalisation des collectifs d'artistes. Il examine la trajectoire des négociations et des disputes qui ont eu lieu dans les deux dispositifs culturels pour qu'ils deviennent des environnements fructueux pour le développement de pratiques qui ont contribué à la problématisation de la création artistique individuelle. Et aussi, pour la diffusion d'un discours non hiérarchique et plus collaboratif dans le monde de l'art contemporain.

Mots-clés: art contemporain, collectifs d'artistes, institutions d'art.

RESUMEN: Este artículo es un análisis sociológico del proceso de aproximación al arte contemporáneo brasileño con iniciativas colaborativas. Para esto, parto de estudios de caso curatorial de dos instituciones de arte localizadas en la ciudad de Rio de Janeiro: Museo de Arte de Río y Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. La investigación se centró en el período de 2013 a 2019. He buscado por medio de los discursos curatoriales comprender las particularidades que generaron lo que es defendido en hipótesis como la 'colectivización de las instituciones', proceso que al parecer

está produciendo la institucionalización de los colectivos de artistas. Me detengo sobre la trayectoria de negociación y disputas ocurridas en los dos espacios culturales para que se tornasen ambientes fructíferos para el desarrollo de prácticas que contribuyeron para la problematización de la autoría artística individual. Y también, para la disseminación de un discurso no jerárquico y más colaborativo en el mundo del arte contemporáneo.

Palabras-clave: arte contemporáneo, colectivos de artistas, instituciones del arte.

1. Introdução

Neste artigo elabora-se uma análise sociológica do processo colaborativo que parece se encontrar em expansão dentro do campo social da arte contemporânea na cidade do Rio de Janeiro. Para isso, utiliza-se estudos de caso das curadorias do Museu de Arte do Rio (MAR) e do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO), de 2013 a 2019. Tomam-se esses estudos de caso para pensar uma espécie de alargamento da noção colaborativa na arte. Analisando a lista de artistas, além dos textos curatoriais e institucionais, é observado quando e como, o discurso colaborativo não hierarquizado começa a pesar cada vez mais ao olhar do outro. Esse processo vai avançando gradualmente e tudo indica que foi se transformando ao longo desses anos, acabando por se aproximar de diferentes conceitos e novas convenções. E assim esta análise tem o intuito de se inserir na gama de estudos que veem a arte contemporânea como um novo paradigma, um gênero da arte atual (Heinrich, 2014) que possuiu seu próprio universo, com regras sociais locais e que se desenvolveu no seio de avanços na comunicação e da mídia (Bueno, 2010).

Inicialmente é de fato importante destacar que uma das principais características da arte contemporânea, segundo a socióloga da arte Natalie Heinrich (2014), é que o discurso sobre a obra é sua parte constituinte. Em outras palavras, a extensão da obra de arte, para além da materialidade do objeto produzido pelo artista, inclui também o discurso elaborado sobre o trabalho artístico. Essa autora observa como uma produção de arte contemporânea quase nunca existe sem um texto, assinado ou não, escrito pelo próprio artista ou por um especialista, como críticos e curadores. Da mesma forma como o contexto parece ter se tornado parte da obra nesse gênero, o discurso sobre a obra se tornou parte integrante da proposta artística. É por isso que, conseqüentemente, a descrição e, mais ainda, sua interpretação são atividades básicas na arte contemporânea. Sendo assim, neste artigo toma-se a observação dos discursos produzidos pelas instituições como as principais ferramentas para a análise sociológica.

Nota-se que a arte contemporânea vem se tornando mais hermética do que propriamente visual. Mesmo quando tende a tornar-se sensorial, como nas tendências mais recentes e populares, as obras dificilmente são introduzidas no mundo da arte sem um discurso que as acompanhe – algo como um passaporte que permita à obra ultrapassar a fronteira entre o mundo ordinário e o mundo especial da arte contemporânea. É esse discurso que foi investigado na pesquisa que deu origem a este artigo⁹. Logo, toda vez que neste for evocada a nuance discursiva, é preciso

⁹ Este artigo é fruto de parte da pesquisa de doutorado realizada entre 2015 e 2019 pela presente autora no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ter em mente o peso que esta vem ganhando a partir de um novo paradigma da arte contemporânea.

Para pesquisar o citado universo colaborativo em expansão, tomei como *locus* de pesquisa a arte produzida em duas importantes instituições na cidade do Rio de Janeiro: uma instituição de pequena escala e financiamento público da prefeitura carioca (CMAHO) e outra de grande porte gerida por uma parceria público-privada (MAR). Dentro do pensamento sociológico, já é reconhecida a relevância de pesquisas de cunho comparativo. Esta pesquisa pretendeu utilizar esse importante método a fim de contribuir para os estudos sociológicos que acompanham as transformações na vida social da última década.

Em uma visão geral, ao analisar o total de exposições das duas instituições, ao longo do período delimitado (janeiro 2013 a dezembro de 2019), vê-se que o CMAHO teve um número maior de mostras - foram 78, ao passo que o MAR realizou 57 exposições. No MAR, nota-se um declínio no volume de exposições por ano, que acompanha a crise econômica do Brasil e da cidade do Rio de Janeiro desde 2015. Nesta instituição promoveram onze mostras em 2014, dez em 2015, oito em 2016, até chegar a sete em 2017 e fechar 2018 com cinco exposições. Já no CMAHO, o efeito foi contrário. No mesmo período, as exposições aumentaram, sendo cinco em 2013 e chegando ao ápice com apresentação de 18 no ano de 2016. Essas variações de quantidade de exposições também se relacionam a mudanças de direção e gestão institucional.

A presença de mostras que tematizavam a colaboração foi constante em todos os anos investigados, ainda que não fossem maioria sobre o total de mostras anuais. Nota-se também que, quando apresentadas, vinham acompanhadas de um discurso de reconhecimento da importância do movimento na história da arte atual. Frases de textos curatoriais que reconhecem o “pensamento utópico que marca a arte brasileira recente”, como foi colocado na exposição *Arte, democracia e utopia: quem não luta tá morto!*, realizada no MAR, em 2018, foram analisadas e pensadas com o intuito de entender aspectos de mudanças sociais recentes.

2. Breve apresentação das instituições MAR e CMAHO

Destaca-se que talvez por serem instituições geridas parcialmente (MAR) ou inteiramente (CMAHO) pela prefeitura, as exposições do MAR e do CMAHO fazem, recorrentemente, referência à cidade do Rio de Janeiro, seja no passado ou no presente, e afirmam querer pensar os modos de estar e de fazer a cidade. Observou-se ao analisar as curadorias artísticas, principalmente, uma busca por pensar suas manifestações culturais e políticas.

Ambos os aparelhos culturais demonstraram, em seus projetos, o seu forte discurso “democrático”, uma tentativa de compromisso consolidado de aproximação

com o público em geral: o MAR, através principalmente da esfera da Escola do Olhar (que envolve seis projetos educativos), e o CMAHO, com o projeto *Escola e Museu* e o *Plataforma de Emergências*, dentre outras atividades participativas pontuais. Também do ponto de vista da democratização, é digna de nota a relação das duas instituições com universidades públicas. Em relação à curadoria de mostras, o CMAHO hospeda a *Bienal da EBA/UFRJ*, mais antiga escola de artes da cidade, já há alguns anos. O projeto *Plataforma de Emergências* é uma parceria dessa instituição com as áreas de Ciências Humanas de universidades públicas localizadas na cidade: aulas, oficinas e defesas ocorrem dentro do espaço do CMAHO. O contato do MAR com a universidade é descrito, no seu site, como *MAR na academia*, um projeto fixo com seminários esporádicos com pesquisadores universitários.

Vizinhos do MAR, por sua vez, é um projeto para integrar a comunidade dos bairros próximos ao museu sendo esses definidos pela proximidade da Zona Portuária e incluídos no projeto *Porto Maravilha*: Saúde, Gamboa, Santo Cristo e Caju. Os inscritos em tal projeto não pagam entrada e são convidados para um café da manhã uma vez por mês onde discutem práticas colaborativas. Ambas as instituições promovem eventos de caráter múltiplo onde incorporam *shows* musicais ou festas itinerantes em frente (CMAHO) ou em seu pátio no térreo (MAR), buscando a multiplicidade dos seus visitantes, expandindo um público cativo que vai além das artes visuais.

O MAR é pago e tem entrada gratuita um dia na semana. O CMAHO não cobra taxa de visitação. O MAR resulta de projeto arquitetônico que integrou um prédio histórico com um moderno, construído em 2013. Tem seis andares, uma loja e dois restaurantes. O CMAHO tem três andares e um café e é localizado em um sobrado histórico neoclássico do século XIX. Tanto o MAR quanto o CMAHO têm publicações sobre a sua própria trajetória institucional. O MAR lançou um livro, em 2015, sobre a *Escola do Olhar* e seus programas educativos. Já o CMAHO ganhou um edital em 2016 para lançar um livro sobre a exposição *Linhas do tempo* onde conta a trajetória desse centro que nasceu com o propósito de hospedar o acervo do importante artista brasileiro que lhe empresta o nome, mas acabou, devido a conflitos com a família, perdendo o direito de curá-lo. Grande parte desse acervo foi incendiada logo após sua retirada do local: história controversa que instiga a curiosidade de visitantes. A exposição permanente *Linhas do Tempo* relata os percalços desse percurso.

O MAR foi inaugurado em março de 2013 como parte do projeto *Porto Maravilha*, um dos projetos de reestruturação da cidade para os megaeventos Copa do Mundo de futebol e Jogos Olímpicos de 2014 e 2016. O CMAHO foi criado em 1996, em uma parceria com o Projeto Hélio Oiticica. Este fez parte, também, de um projeto de revitalização do centro da cidade chamado *Corredor Cultural*. Com a retirada das obras de Hélio Oiticica, o espaço ficou sem acervo, caso parecido com o MAR, que também é conhecido por ter sido inaugurado carente de acervo. No entanto, logo

essa realidade mudou, com o esforço principalmente do primeiro diretor do museu, Paulo Herkenhoff, de arrecadar doações nos últimos anos. Atualmente, o acervo do MAR conta com cerca de 6 mil obras.

3. Sobre a delimitação temporal da pesquisa (2013-2019)

Para a elaboração deste artigo foram analisadas as obras que permearam o que é pontuando como a contaminação colaborativa que desagua na questão do que parece ser o início de um período de diluição do protagonismo da autoria individual nas artes - nem que este seja um movimento restrito à esfera discursiva¹⁰.

Ao fazer uma análise anual das exposições realizadas no CMAHO de 2013 a 2019, buscou-se observar traços qualitativos do que pode ser chamado de colaboração expandida, que se encontram dentro de um discurso de coletivização da instituição muito pautado na fidelização dos públicos, nos diálogos e escutas dos movimentos sociais, principalmente o antirracista, feminista e indígena.

No entanto, antes de prosseguir é importante explicitar a escolha do marco temporal de início ter sido proposto em 2013. O ano parece vir sendo, de facto, apresentado como momento de ruptura nas narrativas sobre a arte e sobre o país. 2013 é, com efeito, um ano significativo em diversos sentidos: marca o início de diferentes grupos de coletivos (Miranda, 2014), mas foi também a data de inauguração do MAR e é amplamente lembrado por ter sido o ano dos protestos de junho. Tanto para a política quanto para a questão urbana, essa data parece ter sido um marco. Conforme discutido por esta autora, juntamente com Sabrina Parracho Sant'Anna e Guilherme Marcondes (2017), processos de hibridação entre arte e política tiveram início naquele momento. Também os autores Flora Sussekind e Paulo Maciel (2017) elegeram o período como ponto de virada na produção artística em suas pesquisas recentes publicadas em *República e Democracia: Impasses do Brasil Contemporâneo*, organizada por André Botelho e Heloisa Murgel Starling.

O marco cronológico, no entanto, não se restringe à arte. Em artigo publicado ainda em novembro daquele ano, André Singer, levantando as primeiras hipóteses sobre as composições de classe e os projetos políticos envolvidos nos movimentos, reconhece que, “de fato, moveram uma placa tectônica quando começaram a se espalhar para as vastas periferias metropolitanas” (Singer, 2015).

¹⁰ *A priori*, o MAR e o CMAHO se mostraram como uma das principais instituições abertas a esse tipo de curadoria no Rio de Janeiro. Esse também foi um fator importante para a decisão que levou à delimitação do campo de pesquisa. Ao longo da pesquisa de campo que vem sendo realizada desde 2010, essas duas instituições se destacaram como fontes frutíferas para pensar esse universo devido à notável receptividade para esse tipo de arte. Além disso, essas instituições vêm adotando um discurso colaborativo em seus textos de gestão, o que também é bastante significativo para a hipótese defendida neste artigo.

Do ponto de vista das instituições em tela, 2013 é, com efeito, também momento chave. Em sua tese de doutorado, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ, Izabela Pucu, ex-diretora e curadora do CMAHO, disserta sobre o modo como sua gestão nessa instituição, a partir de 2014, foi “uma resposta a junho de 2013”.

Por sua vez, Giuseppe Cocco, em seminário sobre Hélio Oiticica, no CMAHO, apresenta junho de 2013 como uma “resposta” à construção do Museu de Arte do Rio, fundado naquele ano (Cocco, 2016). É neste interessante jogo de influências, talvez reações ou até mesmo “respostas” entre construções de museus, curadorias e protestos que será abordada neste artigo a descrição de um frutífero período para a arte colaborativa no que tange à segunda década do século XXI.

A hipótese aqui sustentada é que, na arte, aquele também foi um ano de destaque e relevância, por ter iniciado uma sequência de mudanças que acabaram por articular ações políticas. Roberta Shapiro e Nathalie Heinich (2013) descrevem o processo por meio do qual práticas sociais, tais como o *hip hop* e o grafite, se tornam arte, seja parcial ou inteiramente. Embora não queira, aqui, atribuir ao fenômeno um processo de artificação completo, tal como o analisado por Roberta Shapiro, a tensão entre manifestações políticas e suas instituições museais, rompendo fronteiras antes claramente estabelecidas, parece apontar para movimentos de institucionalização parcial de ativismo pelo sistema de arte, servindo como metáfora para entender o presente momento. Dessa maneira, 2013 foi escolhido para marcar o início da coleta de dados da arte colaborativa nas instituições MAR e CMAHO do Rio de Janeiro. E, assim, o ano de 2019 (até setembro) fechou o ciclo delimitado para análise dos estudos de caso.

É interessante lembrar ainda que em 2013, a internet chega a um nível de participação maior na vida cotidiana dos brasileiros. Foi naquele ano que a venda de *smartphones* ultrapassou os celulares comuns no Brasil¹¹: o dado foi aferido pela consultoria especializada IDC e amplamente divulgado pela imprensa brasileira. 2013 foi, também, o ano em que a Lei do Marco Civil da internet - pacote de leis que buscaram regular a segurança e a privacidade dos usuários da rede - finalmente ganhou maior visibilidade. Segundo Eduardo Tomasevicius Filho (2016), a regulação da internet foi precipitada pelo escândalo em que Edward Snowden revelava o esquema de espionagem americano que invadiria a privacidade até da então Presidente Dilma Rousseff por meio da internet. Naquele ano, o Marco Civil da internet

¹¹Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Revista/noticia/2013/12/o-estado-da-internet-2013.html> <https://exame.abril.com.br/tecnologia/vendas-de-smartphones-no-brasil-mais-que-dobram-em-2013/> <https://link.estadao.com.br/noticias/geral,venda-de-smartphones-supera-celulares-comuns-em-2013-no-pais,10000031658>. Acedido em: 10 de outubro de 2020.

foi votado com urgência, a pedido da presidência, e, assim, privacidade e segurança na rede são colocadas como questões da esfera pública. É interessante notar que as leis do Marco Civil foram pensadas coletivamente através de diversos fóruns de discussão, até em blogs, desde 2009, mas até então não havia sido aprovada.

Não por acaso, também em 2013, o ativismo parece ter alcançado outra dimensão e um novo significado simbólico na esfera pública. Os movimentos de ocupação, que ganham projeção global a partir de Wall Street, da mesma maneira ganham força como umas das principais táticas de se protestar politicamente, juntamente com práticas estéticas. No Brasil, um dos primeiros nesse modelo foi o movimento Ocupa Rio, em 2011, e o Ocupa Cabral, em frente à casa do então governador Sérgio Cabral (2012-2013), nos moldes dos movimentos *Occupy Wall Street* (2011) e das primaveras árabes, do início dos anos 2010, que utilizavam uma forma de protesto em que os manifestantes acampavam em um determinado território construindo uma agenda de lutas e diálogos. Ao longo dos anos seguintes, o termo “ocupa” seria apropriado tanto por iniciativas artísticas, quanto culturais e políticas. E situações híbridas seriam cada vez mais notadas e artificadas por instituições.

4. Alargamento colaborativo no CMAHO

O sentido expandido de colaboração será delineado no estudo de caso da curadoria e gestão do CMAHO por meio de exposições que de alguma maneira foram marcantes na trajetória da instituição e ao mesmo tempo parecem ter contribuído significativamente para sua coletivização.

Fundado em 1996, o Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica foi criado dentro do *Corredor Cultural* das políticas municipais para preservação do patrimônio arquitetônico e fomento a equipamentos culturais para recuperação da vida urbana no centro da cidade do Rio de Janeiro. Em convênio com o Projeto HO, responsável pela guarda do acervo Hélio Oiticica, o CMAHO se comprometia à permanente disponibilização das obras para acesso do público. No entanto, o CMAHO viveu tempos de intensos conflitos com o Projeto HO. De 2001 a 2008, aos poucos, as obras foram sendo transferidas para o acervo do Projeto HO, no bairro do Jardim Botânico, zona sul da cidade, até culminar no rompimento, em 2009, quando a instituição perdeu o convênio da prefeitura com o Projeto. Naquele ano, o acervo foi totalmente transferido, pois a família alegava sua má condição de conservação, mas, pouco tempo depois, um incêndio na casa do Projeto HO destruiu quase 90% das obras. No entanto, um minucioso trabalho de restauração conseguiu recuperar 75% das obras que resistiram às chamas¹².

¹² Segundo o site do CMAHO: “Nasce o Centro de Arte Hélio Oiticica. A importância do acervo do artista Hélio Oiticica, a demanda do Projeto HO por uma sede e a vocação ainda desconhecida pela Prefeitura sobre o prédio que passava por reforma proporcionam o convênio entre a Prefeitura e o Projeto HO em que o acervo seria abrigado no prédio mediante a sua permanente disponibilização

A narrativa dos projetos curatoriais do CMAHO mais recentes descreve um período de declínio a partir da perda do convênio em 2009. Em reportagem publicada por *O Globo*, em 2016, na ocasião da comemoração dos 20 anos de fundação do centro, Izabela Pucu descrevia o momento vivido pelo centro como período de superação da decadência.

De facto, em 2013, a diretora Luciana Adão esboçava uma importante reestruturação do Centro que, de facto, aconteceu em 2014, início da gestão de Izabela Pucu. Adão, teve que assumir um outro cargo público e acabou repassando para Izabela Pucu sua posição nos primeiros meses daquele ano de 2014. Segundo Pucu, o convite de Luciana Adão para que ocupasse o seu posto de direção teria sido feito com importante apoio durante a transição. O objetivo compartilhado pelas duas curadoras em suas falas era tornar a gestão mais frutífera e desenvolver, de facto, uma reestruturação do centro que era diagnosticado como carente de eventos e enfraquecido de público, nos anos anteriores. Com efeito, as parcerias que depois iriam crescer em volume, a partir de 2014, com a nova política de Izabela Pucu, começaram a surgir em 2013.

De uma maneira geral, viu-se que os temas caros às artes colaborativas, tais como cidade e política, se mantiveram ao longo dos anos, mas que, com o passar dos anos, o sentido político se tornou mais extenso, englobando vários tipos de resistência civil: feminismo, resistência indígena, resistências culturais como o carnaval e o samba, resistência negra. A poética utópica das vivências coletivas das residências artísticas, onde encontros são vistos como uma oportunidade de transformação social, parecem ser uma forte recorrência ao longo dos últimos anos dessas instituições. Viu-se que, nos primeiros anos da pesquisa, a colaboração era vista em encontros de coletivos e nas obras coletivas e, depois, parece que o número de residências artísticas aumenta, e as curadorias também se tornaram mais colaborativas no sentido de promover produção de exposições em parcerias não hierárquicas. Ou seja, a colaboração não hierarquizada, premissa cara aos coletivos - em seus discursos ao menos - parece ter se ressignificado e contaminado os demais campos do mundo da arte, como gestão e curadoria, de uma forma híbrida e artista. Dessa maneira, tentou-se delimitar, aqui, como a contaminação colaborativa, que vê o cotidiano

para acesso do público. O CMAHO passou a realizar exposições não apenas do artista, mas de outros importantes nomes da arte contemporânea brasileira e internacional. Sua atuação com o passar do tempo foi sendo deslocada para a atuação de jovens artistas, além do permanente envolvimento com a universidade disponibilizando cursos, palestras e seminários em torno da contemporaneidade. Em 2009, o convênio da Prefeitura com o Projeto HO é encerrado e o acervo do artista, que vinha sendo retirado desde 2001, é deslocado por completo para a nova sede no Jardim Botânico, bairro da zona sul da cidade do Rio de Janeiro. Em outubro deste mesmo ano na nova sede, o acervo sofre um incêndio que atinge não apenas obras de Hélio Oiticica, mas também de seu pai José Oiticica Filho, seu irmão Cesar Oiticica e de Andreas Valentim. O projeto de restauro já alcançou 75% das obras que sobreviveram às chamas e pode ser conferido através do livro *Hélio Oiticica: o restauro da obra de Cesar Oiticica Filho* (Azougue Editorial, 2015).” Acedido em: <https://www.cmaho.com/historia>. Acedido em: 10 de outubro de 2020.

como utopia, se destrinchou e teve seus significados diversificados ao longo dos últimos anos.

O alargamento colaborativo no CMAHO se deu por meio da aproximação de temáticas sociais e o repensar estrutural da gestão da instituição. Destaca-se aqui a entrada de um coletivismo ativista gradualmente e que foi tomando diferentes roupagens com os anos. E assim, neste esboço que se segue destaco três momentos chaves¹³, o primeiro voltado para questões urbanas e da cidade em 2016, a forte presença da pauta feminista em 2017/2018 e em seguida em 2019, a grande disseminação de curadorias que buscavam rever e lutar contra o racismo estrutural.

Destacam-se, dentro do panorama 2013-2019, a programação de 2014 pois as relações de colaboração se acentuam neste momento. Estas estavam presentes na exposição *Bandeiras na Praça Tiradentes* e na criação do Coletivo Agaó, composto pelo corpo de funcionárias da instituição, expressando, mais claramente, a noção de colaboração alargada aqui conceituada. Viu-se que 2014 marcou o início de uma retomada do centro que, entre 2009 e 2013, passou por momentos pouco movimentados. Essa espécie de retomada contou com um aumento de funcionários que, mesmo voluntários, entraram para colaborar no projeto educativo *Escola e Museu*, em 2013, e que depois foram contratados, em 2014. Esses atores sociais estavam interessados em repensar o espaço de arte público da cidade. E, ao que tudo indica, essa redireção foi muito embebida por criações coletivas, segundo relatos, em entrevista, de Izabela Pucu e Daniele Machado.

2014 foi também o ano da importante exposição *Bandeiras na praça Tiradentes*, marcando o início da chamada retomada do CMAHO. Essa exposição teve a curadoria da diretora Izabela Pucu e contou com forte participação do coletivo Norte Comum em residência artística chamada *Remixofagia*, que durou três meses no centro. Esse período foi tido como um repensar colaborativo sobre os rumos da instituição, seja no educativo, com o coletivo Agaó, seja na curadoria em parceria, com a colaboração de Izabela Pucu e o Norte Comum.

Bandeiras na Praça Tiradentes lidou com resgate da memória por ter trazido bandeiras originais da exposição *Bandeiras na praça General Osório* de 1968 - incluindo a famosa bandeira *Seja marginal, seja herói* do artista Hélio Oiticica - e, ao mesmo tempo, com a política do presente, no espaço público cotidiano contemporâneo. Além disso, ainda atendeu à temática da autoria colaborativa *strictu*

¹³ Para uma análise mais detalhada do crescimento do alargamento colaborativo e das pautas sociais ao longo de 2013 a 2019 ver capítulo 4 da tese *O cotidiano como utopia: memória, política e autoria na arte colaborativa contemporânea*. Rio de Janeiro, 2020. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

senso, e também no sentido alargado, devido à participação ativa do coletivo Norte Comum na curadoria e dos demais artistas neste projeto de pesquisa.

Dentre as mostras de 2014 destacam-se também *Delírios Coletivos*, *Balancete* e *ComPosições políticas* por evidenciarem a cada vez mais crescente institucionalização de iniciativas colaborativas de produção artística. A primeira exposição é composta por uma lista de participantes 100% coletiva: Norte Comum, Coletivo Gráfico e Pandilha. Nessa mostra, totalmente fotográfica, o viés do delírio ambulatório, conceito de Hélio Oiticica, é evocado e a temática do olhar para o espaço público da cidade é o que aproxima todas as obras. Em seguida a exposição do Filé de Peixe, chamada *Balancete*, celebrou a trajetória desse coletivo pioneiro da arte coletiva carioca desde 2006, realizando intervenções urbanas nas ruas da cidade e também no circuito institucional.

Já na exposição *ComPosições Políticas*, há a presença colaborativa no sentido da vivência na residência artística no complexo da Maré e a tônica artista que os artistas evocaram para realizar as obras que deram origem à exposição. E ainda pode-se dizer que o acontecimento que foi essa exposição entra na discussão do alargamento colaborativo literalmente “pela porta dos fundos”. É possível afirmar que é pela resposta dos coletivos antirracistas que se dá o maior teor crítico da mostra. Da grande discussão ocorrida nas redes sociais e, depois, no debate dentro do CMAHO, talvez tenha desencadeado um potente processo de revisão do racismo institucional que parece começar a pairar nas instituições de arte. Há uma importância dessa exposição sem coletivos para o sentido do alargamento colaborativo que venho conceituando. O interessante é que há uma influência no processo que parece ter vindo muito mais da repercussão da exposição. A participação ativa do público nessa mostra revela como as mudanças no mundo da arte se dão, grosso modo, de ambas as maneiras: “de cima para baixo” e “de baixo para cima”.

Logo, vê-se que a mesma preocupação que ocorreu em relação à defasagem da arte feminina nos acervos e exposições no MAR acontece no CMAHO, aproximadamente na mesma época, entre 2017 e 2018. Em entrevista, Daniele Machado ex-funcionária e curadora do centro afirma:

Então, eu fiz um projeto curatorial consciente de que não tinha apoio da gestão, mas com a expectativa de que isso se revertesse. O edital aconteceu e é a programação que pode ser encontrada hoje lá, já que não há mais curadoria. Então, saí e meu projeto curatorial continuou parcialmente. (...) E uma coisa muito importante também foi a inclusão de mulheres na programação de forma paritária, o que nunca ocorreu anteriormente. Suspeito que topei essa insanidade pela idade também. Não sei se uma pessoa mais velha tem energia para tentar fazer um projeto curatorial sem estrutura. Isso cansa e desperta cobrança da sociedade, mas um projeto bem formulado te blinda. Fico feliz porque fora do “micro-

de-janeiro”, com pessoas que vieram de fora do estado ou do país, veio reconhecimento dessa iniciativa (Machado,2019).

De facto, existem temáticas em comum que perpassaram tanto o MAR quanto o CMAHO em períodos próximos. O despertar para exposições que buscam mostrar a arte realizada por mulheres resultou em duas no CMAHO em 2018: a coletiva # *BXD filma por elas* e a individual de Catu Rizo *Uma câmera na mão e ser-tão mulher da baixada na cabeça*.

Já em 2019 percebeu-se que, da mesma maneira que no MAR, a política identitária da instituição sobressai, com foco na temática da consciência racial, pois essa parece ter sido a mais presente dentre o foco das exposições ao longo daquele ano. Foram cinco exposições, no total, que tocaram na questão da descolonização de um pensamento racista, tanto na sociedade, quanto na arte, utilizando ferramentas do coletivismo expandido. Assim como o MAR teve a mostra de Rosana Paulino, refletindo o feminismo negro que crescia nas ruas e nas redes, destacou-se, no CMAHO, o coletivo feminista Trovoa que realizou uma exposição chamada *Noite*, juntamente com uma residência artística. Vê-se a potência do feminismo negro se juntando a ações colaborativas no coletivo Trovoa. O grupo apresentou a mostra em que convidou as participantes dos *Chás de Verão Trovoa*, encontros promovidos pelo grupo durante a residência, para mostrar a pluralidade da produção feminina de corpos racializados. A partir dessas reuniões abertas ao público, de mulheres não-brancas interessadas em arte, as integrantes do coletivo deram início a um programa nacional em busca de articular artistas negras contemporâneas. O projeto Nacional Trovoa começou a dar o suporte para que mais artistas mulheres negras se articulassem, formando um núcleo em suas cidades, para debater e lutar por seus espaços, procurando também instituições para que esses núcleos abrissem discussões e exposições pelo Brasil. O coletivo saiu do CMAHO e começou a rodar o país para realizar o projeto: Pernambuco, Pará, Maranhão, Espírito Santo e São Paulo foram as primeiras cidades a receber o projeto, que continua se expandindo. Em sua carta-manifesto, as integrantes se definem: “Somos um grupo de artistas e curadoras que se reuniu com a intenção de fazer uma mostra nacional de artes visuais produzidas por mulheres negras e não-brancas. Percebemos a necessidade de falar e mostrar nossa pluralidade de linguagens, discursos, pesquisas e mídias produzidas por nós enquanto mulheres racializadas”¹⁴.

As outras quatro exposições no CAMHO, em 2019, que tomaram o tema da identidade negra pelo viés decolonial foram: 1) a do grupo ÌTÀN- *Narrativas do Corpo Negro*, que remontou as histórias ancestrais dos orixás de candomblé de Ketu através de relações corporais entre 30 artistas negros; 2) a exposição *Ruptura do Invisível- O encanecer*, de Sergio Adriano H, que foi um projeto nascido a partir do objetivo de

¹⁴ Disponível em: <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/projeto-trovoa/>. Acedido em: 2 de outubro de 2020

plantar algumas interrogações no pensamento dos indivíduos e da sociedade, tais como: porque não falamos francamente de racismo no Brasil; 3) *PRETOFAGIA*, a primeira exposição individual de Yhuri Cruz, que, na realidade, foi uma exposição-cena que aconteceu juntamente com os trabalhos de arte fixos nas salas, com apresentações de cenas teatrais. Os artistas-criadores da cena *PRETOFAGIA*, juntamente com Yhuri Cruz, foram: Caju Bezerra, Dani Câmara, Ellen Corrêa, Mayara Veloza, Nelson da Silva e Pedro Bento. Assim, pode-se perceber traços de uma arte coletiva, realizada em colaboração nessa exposição; 4) *Nome Próprio de Sasha Huber*, que buscou responder a perguntas tais como: Como os lugares ganham seus nomes? O que significa perpetuar um personagem, associando seu nome a um espaço público? E assim denuncia um famoso cientista suíço que deu nome a vários espaços públicos, mas que, no entanto, foi autor de teorias que pautaram a segregação racial na segunda metade do século XIX.

5. Mudanças simbólicas no MAR: De “museu intruso” a lugar de “gente preta e bonita”

O percurso que tangenciou a coletivização dentro dos estudos das curadorias do MAR será delineado neste artigo por meio da interessante mudança simbólica conflituosa e permeada por negociações de poder que ocorreu na relação do museu com os artistas locais.

“O MAR é o museu dos processos”. Clarissa Diniz, ex-diretora de conteúdo da instituição, citou essa afirmação de Paulo Herkenhoff, em 2014¹⁵, ano seguinte à inauguração do museu, em aula aberta no MAR. Na ocasião, Diniz dissertava sobre sua curadoria e como seguiu a mesma perspectiva transversal do museu. Uma curadoria que pretendeu ser, como os demais braços dessa instituição: embasada no simbolismo de uma contínua prática do processo.

Já em 2019, a fala sobre o MAR da professora e crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda, em meio à grave crise atravessada pela instituição neste ano, parece escancarar que a ideia de fidelização dos públicos dos centros culturais, que emergiu na metade do século XX, se alarga e se intensifica de uma maneira peculiar nesse museu: “O MAR, para mim, é a coisa mais importante do Rio de Janeiro, porque é o único aparelho cultural que dá prioridade total à Educação. No mundo, eu não conheço igual. O *blockbuster* do MAR é a Escola do Olhar, que atende à periferia, a professores do ensino fundamental, a curadores, a universidades... Atua em todas as escalas.” Heloísa Buarque de Hollanda, pesquisadora e professora da UFRJ, teve intensa atuação na instituição, organizando ali a Universidade das Quebradas e,

¹⁵Aula para alunos da PUC/SP (aula devidamente documentada e postada no canal do MAR no Youtube). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KPWOIN5rDcw>. Acedido em: 20 de outubro de 2020.

portanto, completa suas considerações sobre o MAR afirmando que: “não é museu para turistas”.¹⁶

Já em entrevista para esta pesquisa, também em 2019, o que vem à tona nas primeiras palavras de Clarissa Diniz para descrever o MAR é a ênfase que o museu, desde seu início, tem, de facto, dado à construção de seu acervo. O acervo era tido, por Paulo Herkenhoff, como “pedra estrutural do MAR”. Clarissa participou do projeto embrionário para a construção do MAR, desde 2011, contratada pela Fundação Roberto Marinho, e lembra como a instituição traduz o sonho e o projeto de vida de Paulo Herkenhoff, desde 1980, quando ele já sonhava com o nome Museu de Arte do Rio. Segundo ela, o curador, que passou por outros museus da cidade, inclusive o Museu Nacional de Belas Artes, parece não ter ficado satisfeito com o legado que deixou e ainda estaria na busca por deixar, de facto, sua “marca” na história dos museus cariocas.

Construindo esse acervo no MAR, Paulo Herkenhoff estaria, finalmente, legando um acervo com as características que são caras aos seus projetos curatoriais. Características, aliás, que, em muitos aspetos, iam ao encontro das curadorias que Clarissa Diniz vinha desenvolvendo nos anos anteriores à sua entrada no MAR.

A construção do acervo pretendia fugir do óbvio e trazer obras de arte de fora do eixo Rio-São Paulo e que permeiam políticas identitárias, principalmente com produções de jovens artistas. As exposições seguiram um modelo em que, ao mesmo tempo que abarcavam documentos históricos, trabalhavam com objetos que, de facto, parecem ser transversais à arte, à história e à sociedade. Clarissa Diniz enfatizou, ainda, na aula aberta de 2014 mencionada acima, que a intenção, no projeto inicial do MAR, era construir um museu que iria retirar a arte de sua autonomia, não precisando ser apresentada de modo isolado e sim em maior consonância com as práticas da realidade de seu entorno.

Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz já haviam trabalhado juntos diversas vezes antes do projeto MAR, inclusive na turbulenta exposição *Contra Pensamento Selvagem*, no Itaú Cultural, em 2011, onde discordâncias já haviam sido notadas entre os dois, segundo a própria curadora, em entrevista para esta pesquisa em 25 de novembro de 2019. Ao relatar sobre as reuniões de elaboração da gestão e curadoria do futuro museu antes de 2013 nesta mesma entrevista, Diniz destaca a participação de Vilma Guimarães da Fundação Roberto Marinho, do Grupo Globo. A fundação tem trajetória ligada ao apoio a instituições educacionais; portanto, tem muito mais experiência histórica em educação do que em arte. Então, a *Escola do Olhar*, segundo Clarissa Diniz, foi uma espécie de prerrogativa da fundação. É importante destacar o papel de

¹⁶ Relato de Heloísa Buarque de Hollanda dado à Revista *Select*, especializada em arte, no dia da manifestação em defesa do MAR, em novembro de 2019. Disponível em: <https://www.select.art.br/o-mar-amanha/>. Acedido em: 02 de outubro de 2020.

Vilma Guimarães, por ela ter sido grande entusiasta da ênfase do museu no seu setor educacional, que culminou até mesmo com a criação da Escola do Olhar, que toma uma parte significativa do prédio administrativo do museu. Guimarães foi uma grande articuladora do setor educativo do museu, nas reuniões de planejamento do MAR, segundo a entrevista de Clarissa Diniz. Naquele momento, a presença da Fundação Roberto Marinho era forte. No entanto, depois da construção do museu, foi cada vez mais se enfraquecendo: a doação de recursos só veio no projeto e na construção dos prédios e não perdurou de forma continuada.

Vilma Guimarães e Paulo Herkenhoff seriam pessoas que circulam e negociam com diferentes frentes e atores influentes de setores da sociedade de elite carioca, segundo Diniz. Ela ainda afirma que, após os anos trabalhados no MOMA, em Nova York, Paulo Herkenhoff trouxe influências do modelo norte-americano de formar coleções. O processo de doações, pela iniciativa privada, a um acervo de museu público foi o modelo importado. De maneira personalista, Paulo Herkenhoff foi e continua sendo o interlocutor dessas doações; não há uma institucionalização desse processo através de um programa.

Isso talvez tenha possibilitado um projeto de museu transversal, com olhar atento para a diversidade e com apoio financeiro privado. Mas, obviamente, como descreve esse time de curadores com o qual foi possível ter contato, essa não foi tarefa fácil. Rafael Cardoso, curador que já curou exposições duas vezes no MAR, relatou, em texto para a Revista Pessoa:

Desde seus primórdios, antes mesmo de sua inauguração, o projeto MAR é regido pelo princípio de incluir e envolver o maior número possível de partícipes – artistas, colecionadores, comunidades, agentes públicos, empresas – aqueles e aquelas que são chamados, em inglês, de *stakeholders*, um dos raros termos em que confluem o jargão empresarial e os princípios dos movimentos sociais. *Stakeholders* são todos os detentores (*holders*) de uma parte (*stake*) em um processo ou uma entidade. Ou seja, todos que têm algo a perder (Cardoso, 2019).

Essa negociação entre diversos setores do sistema de arte e da sociedade civil se deu também incluindo o que eles chamaram de lugar de escuta do museu. Na Revista de arte *Select*, sobre a exposição *Do Valongo à favela: imaginário e periferia*, Clarissa Diniz disserta sobre esse lugar de escuta do MAR:

Essas e outras ações [vizinhos do MAR] têm conformado um MAR atento ao seu lugar na Pequena África e têm afiado os ouvidos da instituição, cujas interfaces de escuta se dão em níveis formais e em qualquer esquina da cidade.

Ao abrir os ouvidos, o MAR compreendeu a abrangência de sua inserção social ao perceber-se estreitamente observado. A presença de práticas, obras, artistas ou abordagens que, para alguns, eventualmente suscitem ambiguidades quanto às questões da igualdade racial ou social, tem sido motivo de atenção e posicionamentos críticos de cidadãos e do

movimento negro, que acionam o MAR quando necessário por meio de mídias sociais, através da Escuta MAR ou diretamente à equipe da instituição. Essas trocas ajustam a política cultural do Museu de Arte do Rio a partir de perspectivas cruzadas: aquela dos movimentos sociais e a perspectiva da arte, nem sempre consensuais em suas escolhas e estratégias. Por sua vez, em acordo com o crítico Mário Pedrosa, para o qual “em tempo de crise, é preciso estar com os artistas”, o MAR finca sua posição junto à inventividade, à liberdade e à ambiguidade crítica da arte, enquanto compromete-se com a capacidade de endereçamento e transformação dos movimentos sociais. As equivalências entre as importâncias e ambições do programa curatorial e educacional do MAR são, para tanto, fundamentais. Pluralizando os ouvidos, amplia-se a escuta e diversifica-se aquilo que se ouve (Diniz, 2020).

O que chama a atenção no relato de Clarissa Diniz, jovem curadora e crítica de arte que entra no museu com menos de 30 anos e ocupa um cargo importante, é o fato de que ela própria seria uma peça-chave para a articulação da política identitária coletivista implementada pelo museu e que Paulo Herkenhoff estava buscando adicionar ao seu projeto de acervo. Mulher e nordestina, acostumada a trabalhar em projetos e editais alternativos que circulam entre jovens artistas, ela editou a revista Tatuí, de crítica de arte, e curou diversas exposições, principalmente sobre artistas de Pernambuco e do Nordeste em geral. Sua trajetória passou por esses lugares os quais Paulo Herkenhoff buscava investigar e mostrar no MAR.

Essa questão de articulações das políticas identitárias em museus é uma problemática que se observou tanto no MAR quanto no CMHO e que foi amplamente criticada por movimentos sociais ao longo de 2013 a 2019. No discurso dos atores sociais envolvidos, se, para os curadores e gestores, pautar essa temática a seu modo já é suficiente, para os movimentos sociais, pode se tratar de oportunismos e violências simbólicas e epistêmicas. Na exposição *Arte democracia utopia: Quem não luta está morto!*, em 2018 no MAR, a artista do coletivo Amó chamou a atenção para a pequena representatividade da mostra, uma vez que o coletivo era o único grupo da zona portuária (território onde o museu se localiza) a ser chamado para expor numa exposição tão emblemática sobre política nesse território social também cheio de questões problemáticas urgentes¹⁷.

Em outras palavras, há uma abertura possível para questões sociais urgentes na arte. Observa-se uma preocupação em estabelecer colaboração entre público e instituições e também entre aqueles que se identificam como vítimas das violências sociais, que vêm sendo chamados para expor. Mas há ainda a percepção de que muitas dessas exposições são elaboradas por artistas de uma elite da arte contemporânea que tratam de assuntos que não são necessariamente vividos por eles em suas trajetórias pessoais. E isso pode ser criticado por não estar sendo

¹⁷ Essa foi uma situação observada em campo de pesquisa, como participante nas atividades da exposição com esse coletivo.

democrático e, como enfatizou Clarissa Diniz, por esses museus estarem praticando uma violência epistêmica. Quando Clarissa disserta sobre sua saída do MAR em sua entrevista para esta pesquisa em 25 de novembro de 2019 e sobre seus próximos estudos em seu doutorado, acaba por descrever, de facto, processos e questões importantes para se pensar o papel dos museus e principalmente a trajetória do MAR:

E eu acho que essa pesquisa sobre violência epistêmica vem muito da minha experiência do MAR. Eu aprendi, eu vivi muito a violência epistêmica. E produzi muita violência epistêmica. Então, depois de tudo, eu falei “não, preciso pensar um pouco sobre tudo isso”. Porque, quando você está dentro, você realmente se vê agente, cúmplice de processos extremamente violentos. E eu acho que criar vocabulário, criar repertório político e estético para falar de arte sem ser replicando esse vocabulário messiânico de que arte salva, arte transforma, a gente precisa fazer isso. Precisa criar outros vocabulários para falar de arte. Precisa criar outras lentes. Não dá para ficar replicando esse discurso. Ao mesmo tempo, falta repertório para dar conta, porque o que a gente entende de debate sobre arte é essa coisa colonialista que nos foi legada. Então é uma construção, mesmo. Do tempo presente, de um monte de gente aí, tentando fazer isso de mil maneiras. E como eu vivi o processo de violência muito de dentro, eu acho que eu consigo reconhecer processos de violência que às vezes não estão visíveis para quem não viveu, não sabe como eles operam. Então, por isso o desejo de estudar, de pensar sobre violência epistêmica. Mais nesse sentido. E aí não dá para fazer isso em um museu. Ou, pelo menos, não no MAR de agora. Talvez no MAR de 2013 um pouco, mas mesmo assim não seria tão viável de fazer como eu gostaria de fazer agora. Ia ser isso: ia ter mil negociações, ia estar pensando sobre violência produzindo mais violência, alimentando esse ciclo *mucho loco*. Aí eu falei “ah não, vou dar um *break*. Eu mereço” (Diniz, 2019).

Não se defende, neste artigo, que arte não possa falar de assuntos alheios aos vividos pelos artistas que a produzem, mas vem sendo uma demanda do movimento antirracista, das mulheres e dos indígenas, dar voz aos silenciados, primeiramente, e, com isso, somar artes de pessoas estrangeiras a essas vivências nas exposições, ou seja, trabalhar de fato colaborativamente.

Essa é uma escuta que vem ecoando no campo das artes cariocas e que foi encontrada nas pesquisas das curadorias e dos discursos das gestões dessas instituições. Uma legião de minorias vem sendo oprimida durante séculos, e, assim, promover uma igualdade e paridade gradual dentro dos museus de arte parece ser, mesmo, uma questão urgente.

Na construção do projeto do MAR, que Clarissa Diniz fez questão de detalhar muito bem em entrevista realizada para esta pesquisa, em novembro de 2019, de facto, parece que esse museu nasceu dessa conjunção de pessoas de trajetórias bem distintas. Com funcionários de outros estados, principalmente. Para ela, esse fato foi imprescindível. Possibilitou o MAR se transformar no que se transformou, já que muitos cariocas se recusariam a trabalhar no museu em seu início, devido a uma

espécie de “desconfiança” que a obra parecia estar causando no sistema de arte da cidade. Visto como partícipe de uma reforma urbana arbitrária, e ainda com patrocínio do Grupo Globo que, em 2013, estava com a popularidade em baixa entre a classe artística e os ativistas que deram origem a junho de 2013. Diniz afirmou, ainda, que seus pares e colegas jovens artistas a criticaram ferozmente por sua decisão de estar nesse ambiente, trabalhando para os “donos do capital”.

Mas, uma vez fundado, o MAR passou por uma significativa transformação. Houve uma nítida mudança no imaginário simbólico do museu para a cidade. Para Clarissa Diniz, quando foi concebido, o Rio de Janeiro, para o MAR, não era o Rio de Janeiro com carne e cara; mas, “depois que a gente se instala e abre, não tem como o corpo do museu não responder ao que é estar aqui, às demandas externas”.

Exemplo claro dessa reação às demandas externas ocorreu na primeira troca de exposições no terceiro andar, que é dedicado a mostras com a temática do Rio de Janeiro. A exposição inaugural, nesse espaço, em 2013, foi *Rio de Imagens*, na qual não havia nenhum artista negro expondo. No ano seguinte, ela foi substituída pela mostra *Do Valongo à favela: imaginário e periferia*. Nessa ocasião, numa aula pública no museu, um ouvinte perguntou à curadora Diniz se isso era uma resposta às críticas à falta da produção negra na inauguração, e ela confirmou que aquelas críticas, de facto, repercutiram dentro da instituição.

Nota-se, então, que, como explicitado ao longo deste artigo, parece haver uma mudança em curso sobre as temáticas dos museus, em que as curadorias podem até não efetivamente se dar de maneira colaborativa e não hierárquica, mas há uma significativa abertura e escuta aos impasses e polêmicas que se instalam a cada exposição e, que, assim, vão moldando sua agenda. Um modelo que, claramente, é desenvolvido em meio a muitos conflitos e negociações com gestores, patrocinadores e conselheiros. Para Clarissa Diniz, o saldo ainda seria pequeno: “é um passo à frente e quarenta para trás”, como a mesma afirmou.

O MAR parece se encontrar entre os casos mais representativos dessa mudança. É, de facto, sintomática a mudança radical na aceitação da instituição. Se, no ano de sua fundação, um protesto de rejeição marcou sua inauguração, em 2013; em 2019, um 'abraço' ao prédio do MAR, contra o seu sucateamento e o atraso do repasse de verbas, mostrou o apoio de artistas ao museu. Num intervalo de seis anos, como foi possível alterar dessa maneira a imagem da instituição? O que aconteceu, nesse período, que fez com que um museu que surgiu em meio a um imbróglio de lutas sociais sobre reformas urbanas se tornasse um parceiro para diversos artistas da cidade? Notou-se que, aquele que, antes, recebia diversas críticas se tornou o segundo museu mais visitado do Brasil e um dos “queridinhos” da cidade e dos cariocas. Como aponta a fala de Diniz, parece que passa de “intruso” a legítimo “habitante” da região chamada Pequena África:

Decerto, o MAR amplificou sua escuta nesses três anos e, como consequência, tem expandido o alcance de sua voz. Aos poucos, desconstrói a prévia imagem de “intruso” para consolidar-se como mais um habitante dessa região, cujas singularidades não permitem que ocupe espaços já existentes, mas que forje novas espacialidades dentro e para além da Pequena África (Diniz,2016).

O curador Rafael Cardoso, que trabalhou no MAR em duas exposições, também relatou, em texto de 2019, a mudança na imagem do museu:

A ideia do MAR surgiu em meio à onda de entusiasmo que cercou a revitalização da Zona Portuária do Rio de Janeiro e os preparativos para os megaeventos sediados pela cidade em 2014 e 2016. Como parte integrante de um projeto político – fortemente identificado com o governo do ex-prefeito Eduardo Paes – enfrentou, desde o começo, uma resistência também política. Houve quem objetasse que o novo museu concentraria verbas, públicas e privadas, as quais poderiam muito bem ser gastas com instituições já existentes. Outras vozes protestaram que o modelo administrativo do MAR – o primeiro museu carioca a ser constituído como Organização Social – representava uma parceria desigual em que a pujança da iniciativa privada logo daria lugar ao saqueio de verbas municipais. As delirantes más línguas de plantão sopraram que tudo não passava de uma conspiração para a Rede Globo e seus donos se apropriarem do patrimônio público por meio de manobras escusas da Fundação Roberto Marinho. Cheguei a ouvir críticas de amigos e conhecidos pela ingenuidade de me deixar usar para finalidades tão nefastas. Quase uma década depois, constato, tranquilo, que esses reparos se dissipam nas névoas do tempo. Mesmo com a queda estrondosa dos políticos que o apadrinharam, o MAR possui um histórico enfadonhamente livre de escândalos e falcatruas. Na contramão do caminho usual de verbas coletivas que vão ferrar bolsos particulares, o MAR representa uma rara instância, na memória brasileira recente, em que apoiadores privados foram convencidos a despende milhões em dinheiro próprio para fortalecer uma instituição pública. A Coleção MAR – que contém, hoje, cerca de 9 mil peças – foi quase toda constituída por doações e compras por particulares. Essa singularidade deve-se à habilidade de Paulo Herkenhoff, o diretor que deu forma ao museu e cujo gênio criador continua a moldar as ações que se dão por lá (Cardoso, 2019).

Na fala de Maxwell Andrade – artista que fez sua primeira individual no MAR, em 2019 –, publicada na Revista Select, essa mudança é descrita de mais uma maneira:

Eu tinha uma visão leviana sobre o MAR, ligada a questões que ligam esse lugar a um processo de gentrificação. Mas, há algum tempo, andando de skate da Praça XV até a rodoviária, comecei a perceber que este, de fato, era um lugar que estava funcionando. Eu via pessoas na rua, uma atmosfera gostosa. E agora, ao ocupar o museu, comecei a me deparar com uma rapaziada preta, bonita, indo no museu... me deu uma sensação meio de Madureira [bairro da Zona Norte carioca] (Andrade, 2019).

Como afirmava um militante na porta do 'abraço' que se manifestava contra a crise no MAR, em 2019: “Nem um aparelho a menos!”. Mesmo com críticas, o que

transparece é a percepção de que é preciso ocupar os espaços institucionais para haver abertura democrática. É importante destacar ainda que a manifestação se deu do lado de fora do MAR. Os cartazes que estavam no protesto foram pintados num ateliê na Gamboa, bairro vizinho ao MAR – o Ateliê Sanitário –, e não nas imediações do próprio museu. No entanto, na hora da leitura da carta aberta ao prefeito do Rio de Janeiro e do 'abraço' à instituição, figuras importantes, como Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Evandro Salles, ex-diretores, estavam do lado de fora, fazendo seu protesto pacífico, marcando presença e dando entrevistas aos jornais.

Juntamente com a interessante mudança que se desenvolveu nesse curto período de tempo no MAR, houve um jogo de reverberações e trocas que ocorreram na política do museu e que, segundo Clarissa Diniz, se baseou no embate entre relações extremamente pessoais dentro do campo da arte e uma política identitária orientada para movimentos organizados e jovens artistas. Percebeu-se que existem diversas nuances e características no processo de politização da arte e artificação da política por meio de uma expansão colaborativa que invadiu o MAR.

É interessante destacar, também, que, por mais articulada que seja sua equipe, há uma nítida diferença de expografia que pode ser notada a cada exposição no MAR. Isso revela aspectos que parecem, muitas vezes, tender para características descolonizadoras e progressistas e outras que praticam, ainda, discursos que podem ser atribuídos à violência epistêmica, reproduzindo discriminações e não promovendo a diversidade de pensamento. Pois, a cada exposição é contratado um time de pessoas e de arquitetos que pode variar muito. Não havia ao longo do período estudado uma equipe de arquitetura fixa. Isso talvez dê indícios de que há uma precariedade institucional, mas pode trazer, também, uma autonomia para a diversidade respondendo à luta dos movimentos sociais. Uma brecha, se bem estruturada, pode se transformar em uma oportunidade de se fazer crítica dentro do museu, como foi visto também no CMAHO e nos discursos de Izabela Pucu.

2014 foi também o ano da importante exposição *Bandeiras na praça Tiradentes*, marcando o início da chamada retomada do CMAHO. Essa exposição teve a curadoria da diretora Izabela Pucu e contou com forte participação do coletivo Norte Comum em residência artística chamada *Remixofagia*, que durou três meses no centro. Esse período foi tido como um repensar colaborativo sobre os rumos da instituição, seja no educativo, com o coletivo Agaó, seja na curadoria em parceria, com a colaboração de Izabela Pucu e o Norte Comum.

Bandeiras na Praça Tiradentes lidou com resgate da memória por ter trazido bandeiras originais da exposição *Bandeiras na praça General Osório* de 1968 - incluindo a famosa bandeira "Seja marginal, seja herói" do artista Hélio Oiticica - e, ao mesmo tempo, com a política do presente, no espaço público cotidiano contemporâneo. Além disso, ainda atendeu à temática da autoria colaborativa *strictu*

senso, e no sentido alargado, devido à participação ativa do coletivo Norte Comum na curadoria e dos demais artistas neste projeto de pesquisa.

Dentre as mostras de 2014 destacam-se também *Delírios Coletivos*, *Balancete* e *ComPosições políticas* por evidenciarem a cada vez mais crescente institucionalização de iniciativas colaborativas de produção artística. A primeira exposição é composta por uma lista de participantes 100% coletiva: Norte Comum, Coletivo Gráfico e Pandilha. Nessa mostra, totalmente fotográfica, o viés do delírio ambulatório, conceito de Hélio Oiticica, é evocado e a temática do olhar para o espaço público da cidade é o que aproxima todas as obras. Em seguida a exposição do Filé de Peixe, chamada *Balancete*, celebrou a trajetória desse coletivo pioneiro da arte coletiva carioca desde 2006, realizando intervenções urbanas nas ruas da cidade e também no circuito institucional.

Já na exposição *ComPosições Políticas*, há a presença colaborativa no sentido da vivência na residência artística no complexo da Maré e a tônica artista que os artistas evocaram para realizar as obras que deram origem à exposição. E ainda pode-se dizer que o acontecimento que foi essa exposição entra na discussão do alargamento colaborativo literalmente “pela porta dos fundos”. É possível afirmar que é pela resposta dos coletivos antirracistas que se dá o maior teor crítico da mostra. Da grande discussão ocorrida nas redes sociais e, depois, no debate dentro do CMAHO, talvez tenha desencadeado um potente processo de revisão do racismo institucional que parece começar a pairar nas instituições de arte. Há uma importância dessa exposição sem coletivos para o sentido do alargamento colaborativo que venho conceituando. O interessante é que há uma influência no processo que parece ter vindo muito mais da repercussão da exposição. A participação ativa do público nessa mostra revela como as mudanças no mundo da arte se dão, grosso modo de ambas as maneiras: “de cima para baixo” e “de baixo para cima”.

6. Considerações finais

Para concluir, o que, de facto, chama atenção é a sincronicidade com que as questões da esfera pública invadem os museus, tanto no MAR quanto no CMAHO: as instituições parecem, de alguma maneira, ecoar as polêmicas que circulam nas ruas. A noção da valorização da *outsider art*, que Vera Zolberg aponta, parece, ainda, tomar outros contornos, numa extensão política identitária de representatividade que pode estar embarcando a tendência da desconstrução de questões sociais. Viu-se que a politização da arte e a *artificação* da esfera pública mostram-se visíveis através de movimentos colaborativos constituídos nas cidades contemporâneas, tanto em seus espaços públicos quanto em suas instituições de arte. A análise deste artigo pretendeu contribuir para os estudos de Sociologia da Arte que indicam que arte de centro e arte de periferia, de alta e baixa cultura, arte estabelecida e arte *outsider* são

categorias que podem estar sendo repensadas e flexionadas nos tempos atuais por meio dessa possível diluição da autoria individual e valorização de iniciativas de cunho colaborativo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, Maxwell (2019). O MAR amanhã. *Revista Select*. Disponível em: <https://www.select.art.br/o-mar-amanha/>. Acedido em: 10 de outubro de 2020.
- Bueno, Maria Lúcia (2010). Do Moderno ao Contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas. *Revista de Ciências Sociais*, 41 (1), 27-47. Acedido em: <http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/473>
- Cardoso, Rafael (2019). O MAR não vai virar sertão. *Revista Pessoa*. Disponível em: <https://www.revistapessoa.com/artigo/2870/o-mar-nao-vai- virar-deserto>. Acedido em: 15 de novembro de 2019.
- Cocco, Giuseppe (2016) *Hélio Oiticica depois de junho de 2013: a trama da terra que tremeu*. In: Seminário internacional Hélio Oiticica para além dos mitos. Anais CMAHO/R&L produtores associados. Rio de Janeiro: CMAHO. Acedido em: https://issuu.com/rlprod/docs/ebook_ho_simples
- Diniz, Clarissa (2019). *Entrevista concedida a Sabrina Sant'Anna, Ana Carolina F. A. Miranda e Vitória Barenco*. Rio de Janeiro, 25 de novembro de 2019.
- Diniz, Clarissa (2020). Pequena África Carioca Nos arredores dos antigos mercados de escravos, cais do Valongo e Cemitério dos Pretos Novos nasceu a primeira periferia urbana brasileira. *Revista Select*. Disponível em: <https://www.select.art.br/valongo/>. Acedido em: 10 de outubro de 2020.
- Heinich, Natalie. (2014). Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Sociologia & Antropologia*, 4 (2), 373-390. Acedido em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2238-38752014000200373&script=sci_abstract&tlng=pt
- Miranda, Ana Carolina Freire Accorsi (2014). *Discursos e Práticas: A institucionalização dos coletivos de artistas*. Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGCS/UFRRJ. Seropédica-RJ.
- Machado, Daniele (2019). *Entrevista concedida por e-mail a Ana Carolina Freire Accorsi Miranda*. 24 de junho de 2019.
- Sant'anna, Sabrina; Marcondes, Guilherme & Miranda, Ana Carolina Freire Accorsi (2017) Arte e política: a consolidação da arte como agente na esfera pública. *Sociologia & Antropologia*. Rio de Janeiro, 7 (3), 825-849. Acedido em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752017000300825
- Shapiro, Roberta & Heinich, Natalie (2013). Quando há artificação? *Revista Sociedade e Estado*, 28 (1): 14-28. Acedido em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922013000100002
- Singer, André (2015). Quatro notas sobre as classes sociais nos dez anos do lulismo. *Psicol. USP*, 26 (1): 7-14. Acedido em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642015000100007&lng=pt&tlng=pt
- Süssekind, Flora & Maciel, Paulo (2017). AÇÕES ARTÍSTICAS/AÇÕES POLÍTICAS: Cultura e política no Brasil pré/pós-impeachment. In: Botelho, André.; Starling, Heloisa. (Org.). *República e democracia: impasses do Brasil contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora das UFMG.
- Tomasevicius Filho, Eduardo (2016). Marco Civil da Internet: uma lei sem conteúdo normativo. *Estudos Avançados*, 30 (86), 269-285. Acedido em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142016000100269&lang=pt.

Ana Carolina Freire Accorsi Miranda. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de

Janeiro. Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: anacfamiranda@gmail.com. ORCID: 0000-0002-0577-860X

Receção: 12/08/2020

Aprovação: 14/07/2021

Citação:

Miranda, Ana Carolina Freire Accorsi (2021). A 'coletivização' das instituições de arte contemporânea. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 4(2), pp. 63-85. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav4n2a4