



O MAM-RIO E A ESFERA PÚBLICA

Thiago Ferreira

MAM-Rio esfera pública sociedade civil discursos crítico

Fundado em 1948, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro constituiu seus estatutos de modo a favorecer procedimentos administrativos pouco especializados e marcados por reconhecida indiligência. A partir de três períodos na história do MAM nos quais manobras discursivas e jurídicas são aplicadas – sua fundação, o processo pós-incêndio de 1978 e a consolidação do comodato da coleção Gilberto Chateaubriand em 1994 –, este artigo trata da posição privilegiada que a instituição sempre ocupou como sociedade civil, na indistinção entre as esferas pública e privada, apontando ações pautadas em excepcionalidades, como um atravessamento da esfera pública nesse contexto.

THE MAM-RIO AND THE PUBLIC SPHERE | Founded in 1948, the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro composed its statutes in order to favor non-specialized administrative procedures and characterized by a noted lack of diligence. From three periods in MAM's history in which discursive and juridical maneuvers are enforced – the foundation, the post-fire process in 1978, and the consolidation of the lending contract with Gilberto Chateaubriand collection in 1994 –, this paper addresses the privileged position this institution has always held as a civil society. Standing in between the indistinction of public and private spheres, it points to actions ruled by exceptionalities as a feature of the public sphere in this context. | MAM-Rio, public sphere, civil society, critical discourses.

Em 8 de julho de 1978, um incêndio no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro atingiu grande parte do bloco de exposições da instituição, provocando a perda de aproximadamente 90 por cento de sua coleção, grande parte da biblioteca e cerca de 200 obras que formavam a exposição Arte Agora III – América Latina: Geometria Sensível, organizada pelo crítico de arte Roberto Pontual. O fogo percorreu também a sala Corpo/Som, no último andar do prédio principal, e o Bloco Escola, comprometendo seriamente a estrutura do prédio no qual o museu funcionava.

MAM-Rio e Centro com tempestade, anos 1950, autor desconhecido Fonte: O Globo

Nesta análise, o incêndio é a culminância de um longo processo de gestões conflituosas. Fundado em 1948, o MAM se constituiu desde seus anos de formação de modo a privilegiar procedimentos administrativos pouco especializados e marcados por patente indiligência.

“O MAM morreu de doença, não de incêndio”,¹ disse Roberto Pontual, aderindo àqueles que colocavam o incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no campo do inevitável; isto é, a instituição foi destruída por sua precariedade estrutural. Para o crítico, essa doença acompanhava o museu desde sua fundação, em 1948: enquanto outros equipamentos culturais eram dirigidos por técnicos e especialistas, o MAM sempre teve amadores e no máximo alguns mecenas em sua direção, com exceção do período administrativo de Carmem Portinho, urbanista e crítica de arte que esteve no cargo nos anos 60.

A presença massiva de amadores na direção do museu se deve a seus estatutos, redigidos pelo advogado e professor Francisco San Tiago Dantas, que vedam especialistas, artistas e críticos nos cargos de direção. Os postos da assembleia geral, do conselho deliberativo e da comissão executiva, da qual fazem parte o presidente, dois vice-presidentes, o diretor executivo, o diretor executivo adjunto, o diretor-secretário e o diretor-tesoureiro – todos não remunerados –, tinham “de ser exercidos por pessoas de boa vontade (e desocupadas)”.²

As sugestões de mudanças nos estatutos, com exigências de maior especialização dos cargos do museu e principalmente maior participação de diversas classes sociais, ficaram mais frequentes nos meses seguintes ao incêndio, de modo que a resistência da diretoria vigente foi ainda mais agravada. Nesse período, o museu passou por várias mudanças do corpo administrativo entre brigas,

renúncias e críticas constantes sobre a persistência desses personagens “em manipular o museu como propriedade particular”.³

Segundo matéria do *Jornal do Brasil* de um ano após o incêndio, a nomeação de Hugo Gouthier para coordenador-geral feita pela diretoria do museu aconteceu por “métodos irregulares e ditatoriais”, visto que havia muitos agentes envolvidos nas comissões de reconstrução, de diversas classes sociais, e a decisão foi feita apenas pela diretoria executiva com o aconselhamento de Niomar Moniz Sodré.⁴ Francisco Bittencourt chamou tal movimento de um golpe contra Heloisa Lustosa, que foi exonerada do cargo de coordenadora sob acusações “maldosas” que a apresentavam como ambiciosa. O autor acrescenta que essa estratégia já foi utilizada em pelo menos uma ocasião para se livrar de desafetos, citando o crítico de arte Jayme Maurício, que anos antes fora despojado de seu lugar no conselho do museu.⁵

Para Walter Fontoura, que na época era editor do *Jornal do Brasil*, mesmo que as discussões pós-incêndio parecessem tratar de uma renovação substancial, “o espírito vigente [era] o mesmo que arrastou o MAM de improvisação em improvisação, de dívida em dívida, [que] retarda[vam] sua transformação numa instituição viável”. Para ele, o caso da instituição salienta que “a promoção da cultura não é incompatível com uma certa dose de promoção pessoal (...) atrelada às vaidades individuais”.⁶

Como já indicado, o estatuto do museu, aprovado em setembro de 1953, uma revisão do primeiro estatuto de 1951, concedia grandes poderes à diretoria executiva. O arranjo previa que “o exercício de qualquer cargo nos órgãos diretores do Museu não [daria] direito de remuneração ou vantagem alguma”,⁷ o que instituiu, desse modo, uma espé-



Movimento popular e artístico para a reconstrução do MAM-Rio após o incêndio em 1978, 16 jul. 1978, autor desconhecido Fonte: Acervo MAM-Rio

cie de “participação voluntária”, justificativa para a ausência de especialistas na diretoria, dando lugar a amadores e supostamente interessados em arte e no museu.

Na leitura de Hannah Arendt, a emergência dessa espécie de arranjo social apresenta um sintoma de como a sociedade “assumiu o disfarce de uma organização de proprietários que, ao invés de se arrogarem acesso à esfera pública em virtude de sua riqueza, exigiram dela proteção para o acúmulo de mais riqueza”.⁸

A instância privada, que por muito tempo foi percebida como uma ameaça ao público, é assimilada, a partir de demandas iluministas, como local por excelência do indivíduo, de modo que a garantia ao segredo pode ser vista como uma característica ambígua da modernidade, pois a garantia ao privado não se dá sem certa perda do senso republicano. É nesse sentido que Arendt analisa a transformação do privado em espaço íntimo, como história da perda da *res publica*.⁹

Segundo Karlfriedrich Herb, esse processo se reflete na emergência das sociedades civis, tais como o MAM, em que o privado se torna intimidade, sendo seu oposto não mais o político, mas o social. Esse processo só pode ser lido como uma ameaça à vida política, uma vez que o público continuamente se reduz ao governamental, ao administrativo: “[a] sociedade civil apresenta-se, afinal, como aquele proibido *mixtum* no qual o público torna-se coisa privada e o privado invade o espaço público”.¹⁰

Desse modo, a sociedade civil, o local do segredo, trabalha excluindo assuntos e questões do debate público a partir de uma economia própria: os interesses em questão são engendrados como pessoais demais ou mesmo técnicos demais para a esfera pública, como se pode observar tomando alguns exemplos dos imperativos usados nos discursos da diretoria do MAM. Em última instância, o resultado é criar uma esfera de discursos apartada da discussão comum, que claramente tende a manter a soberania de determinados grupos sobre assuntos de importância geral.

A respeito da conformação jurídica do MAM-Rio, Walter Moreira Salles, presidente do museu em 1974, argumentava que não havia sentido que a estrutura se mantivesse como sociedade civil que não presta contas a ninguém, uma vez que 90 por cento de todo o dinheiro investido na instituição em toda a sua trajetória provinha de cofres públicos. Sugeriu, desse modo, “que os poderes da diretoria fossem reduzidos, contratando profissionais de alto nível administrativo, cultural e financeiro”. Para ele, o estatuto que concedia poderes extremos à direção tinha sido assim produzido a fim de facilitar a construção da sede, mas já não poderia mais ser considerado normal uma diretoria não remunerada gerenciar uma das mais importantes instituições de arte do país.¹¹

Um importante aspecto dos estatutos foi possibilitar o recebimento de investimentos governamentais ainda que protegendo a instituição de uma intervenção massiva do Estado. Dado o contexto militar, essa característica legal garantiu a liberdade de criação pela qual o MAM ficou conhecido, mesmo que também relegasse ao museu os problemas relacionados ao amadorismo em suas gestões.

Para Pontual,

*[n]ão é segredo nenhum que esta mão [a do Estado] sempre andou se apresentando por ali, na medida em que o Museu sobreviveu todos os tempos graças aos parques, mas salvadores, dinheiros oficiais. No entanto, como entidade declaradamente privada, e cioso disto, ele conseguiu preservar um grau saudável de autonomia em relação a possíveis vontades rolo-compressoras de origem governamental. Ainda que se alimentando de recursos públicos, o MAM pôde até hoje decidir elitesca [sic] e amadoristicamente, dada a moléstia estatutária de que padece desde a infância. Mas pelo menos decidiu dentro de um mínimo de independência frente ao Estado. Agora, se se chama o Estado a ter presença e ingerência imediatas nele, convém tomarem-se todas as cautelas imagináveis na criação de mecanismos administrativos capazes de impedir o fechamento daquelas antigas válvulas de liberdade, sem as quais não vive um corpo de cultura.*¹²

Ainda na esteira das manobras estatutárias, um dado importante, ainda que pouco mencionado, é o decreto federal que em 14 de janeiro de 1954, expedido por Getúlio Vargas, declara o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro instituição de “utilidade pública”.¹³ Tal decreto sustenta que há um interesse público a ser cuidado pela instituição, mas nunca garantiu métodos, objetivos e uma postura frente à comunidade por parte do museu.¹⁴

Visto que em 9 de dezembro do mesmo ano aconteceu a cerimônia que marcou a instalação do museu no terreno que até hoje ocupa no Aterro do Flamengo, pode-se inferir que o decreto tornou possíveis trâmites facilitados no que diz respeito à cessão do terreno público para a instituição privada, assim como todo o processo de construção de sua nova sede.¹⁵ Na cerimônia presidida pelo presidente da República Café Filho, que plantou a estaca fundamental da instituição, Moniz Sodré faz um pronunciamento que afirma seus votos de que “o Museu atinja à perfeição sua finalidade de ser útil ao Brasil”.¹⁶

Em parecer da Secretaria Administrativa do Governo Federal, direcionada à diretoria do MAM, comenta-se a discordância entre o decreto do governo federal e os estatutos da instituição, que ainda mantinham o museu como pertencente a uma sociedade civil:

Nos termos de seus Estatutos Sociais, originários e ainda vigentes, publicados no “Diário Oficial” de 5 de novembro de 1953 e registrados no Cartório Castro Menezes, em 11 de Novembro do mesmo ano citado, depois de aprovados em reunião de Assembleia Geral do dia 10 de Setembro de 1953, o MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO é uma “sociedade civil sem fins lucrativos” (art. 1º).

Embora os referidos Estatutos não mencionem a circunstância, mesmo porque a declaração seria posterior, estamos informados de que o [museu] teria sido declarado de utilidade pública pelo Governo Federal – o que, evidentemente, a ser verdade, implicaria em ter o Estado reconhecido tratar-se de uma sociedade civil, ou associação, com o fim exclusivo de servir desinteressadamente à coletividade, tendo provado que adquiriu personalidade

*jurídica, estar em efetivo funcionamento, não sendo remunerados seus cargos de diretoria, ex-vi do art. 1º da Lei nº 92, de 28 de Agosto de 1935, que determina regras pelas quais são as sociedades declaradas de utilidade pública.*¹⁷

Mais adiante no documento, os questionamentos colocados pelo parecer vão de encontro a alguns problemas na administração do ainda recente museu, que aumentava seu Conselho Deliberativo acima do previsto pelo artigo 11 de seu estatuto, sem decisão comum tomada em assembleia. Nota também que algumas mudanças no estatuto de 1948, praticadas também sem referendo comum, vão contra o artigo 24 do referido estatuto. Frente a isso, aconselha que diante da recém-promovida “publicidade de lei”, que o MAM reveja as posturas administrativas e convoque uma nova assembleia geral para que possa ser redigida uma revisão do estatuto que o coloque em conformidade ao novo decreto federal.¹⁸

Tais recomendações não têm efeito, o estatuto se mantém como revisado em 1953, e o decreto continua em vigência, porém sem “força de lei”, ou seja, sem garantir qualquer efetividade pública de fato. A decisão de Getúlio Vargas é revogada em 1992, no governo de Fernando Collor,¹⁹ e posteriormente cassada, em maio de 1994, por Itamar Franco.²⁰ Ou seja, o compromisso de um “interesse público” por parte da instituição deixa de existir em lei, naquele momento.

De modo curioso, 1994 é também o ano no qual é selado o acordo de comodato da coleção Gilberto Chateaubriand com o MAM, ponto em que a instituição firma uma posição diametralmente oposta àquela de “utilidade pública” em que o museu é supostamente fundado. Sem a possibilidade ou mesmo a intenção de estabelecer um vínculo causal entre um fato e outro, ressaltamos



*Cursos de artes do MAM-Rio em funcionamento durante os anos 70 Foto: Hélio Passos
Fonte: O Cruzeiro, 25 fev. 1978*

essa sequência de movimentos, que pode ou não denotar uma manobra do museu, mas, quando tomada em grande escala, tem bastante a dizer sobre como os personagens envolvidos em definições de efeitos públicos entendem tais espaços de decisão.

Ou seja, mais que a ideia de tais acontecimentos terem determinância um sobre o outro, acredita-se que a simples aproximação desses dois episódios propõe uma relação de intensidades, em que a queda de um interesse público ganha dimensão de sintoma. Tal desinteresse é notável, por exemplo, a partir de uma análise mais ampla da crescente vertente neoliberal que marca os anos 1990 e seguintes.²¹

Indo mais adiante, é possível pensar que essa ideia de público com relação ao MAM foi sempre mera abstração, visto que a instituição nunca deixou

de ser uma sociedade civil que operou de modo bastante doméstico, e, mesmo que tivesse seus impactos públicos, o decreto do governo federal, que poderia ser entendido como uma intenção maior de publicidade, foi mesmo, como apontado por Moreira Salles, apenas parte de uma manobra legal que tinha por objetivo único facilitar a construção do museu nos anos 1950.

Esse não lugar – nem público, nem privado –, engendrado de maneira consciente pelo estatuto, dava bastantes privilégios à diretoria. Possibilitava trânsitos entre as garantias de ser pública por decreto, mas, ao mesmo tempo, como permanecia privada, a instituição sempre pôde ser gerenciada sem riscos de intervenção estatal, o que em meio aos governos militares garantiu liberdade de ação, mas também possibilitou que a administração operasse sem necessidade de prestação de contas.

Retomando a metáfora de doença lançada por Pontual, talvez seja nesse território de domicílio confuso e comandos ambíguos que posamos reconhecer um mal, uma zona de forças que levou o museu à culminância do incêndio. Talvez seja essa a doença do MAM: esse seu corpo indistinto, secreto. Em outras palavras, a crise do MAM parece ter uma relação indissociável ao projeto de segredo que sempre operou, seja nas administrações conflituosas, seja na pouca comunicação com os demais agentes da sociedade, tais como os artistas e o público visitante, ou mesmo no que diz respeito a suas políticas colecionistas.

Outro exemplo de como o museu se situava em uma confortável indecisão entre o público e o privado está na chamada do dossiê pós-incêndio publicado pela revista *Arte Hoje*, com o título *Renascimento*, agora, no calor do debate. O texto diz que iniciado imediatamente após a tragédia, o movimento de reconstrução do MAM é uma proposta vitoriosa em si, pois independente das “divergências de procedimento, [todas elas seriam] solucionáveis a partir de um objetivo comum”.²² O objetivo comum que aparentemente concatena os esforços de todos os setores da cultura, entretanto, não é bem delineado. Ao contrário, se mantém na conveniente abstração dos jargões “reconstrução do MAM”, “o MAM renascerá”, “retomada popular do MAM”, entre tantos outros. Longe de criar um laço político efetivamente duradouro entre os membros envolvidos nas manifestações posteriores à tragédia, esses adágios não foram suficientes para organizar um objetivo comum de fato e, mais gravemente, criaram um território incerto e permeável a apropriações diversas.

Para Rosalyn Deutsche, tal homogeneidade de interesses criada por uma retórica do bem comum, esse espaço de aparente concordância, marca um ferramental reiteradamente utilizado para opera-

ções forçadas de grande escala, como grandes intervenções urbanas, projetos de arte pública, etc. Discursos de publicidade apoiados em categorias tais como acessibilidade, racionalização e suspensão de hierarquias são geralmente empregados com estratégias de distinção para elites, o que pode ser visto como uma ironia, mas não compromete sua aplicação.²³

A partir de tópicos de publicidade similares, o MAM pôde ser fundado, construído e existir nesse espaço que é o Aterro do Flamengo, uma esplanada construída a partir do desmonte de uma parcela da cidade, a fim de dar lugar à própria utopia pública burguesa.

Foi também a partir de mobilização de postulados como a retomada da credibilidade da instituição, a fim de reaver sua relevância nas representações sociais, que o comodato da coleção Gilberto Chateaubriand foi apresentado como solução única para o longo processo de estagnação que o museu viveu entre 1978 e o início dos anos 90. Muito foi dito que trazer tamanha coleção para a instituição seria a grande oportunidade de preencher os grandes salões do museu, agora vazios, como um “tratamento de choque”, frase marcante de Frederico Morais,²⁴ que confirmava mais uma vez o estado de doença do MAM.

Desde sua primeira exibição no museu, em 1981, na mostra *Do moderno ao contemporâneo*, a Coleção Gilberto Chateaubriand significou essa tentativa da instituição de recuperar seu lugar com o público e a representatividade cultural, absorvidos pelo incêndio. Como a primeira grande exposição que o museu preparou após o trágico episódio, a coleção com mais de mil peças até aquele momento insuflou os salões do museu com obras que abarcavam décadas de colecionismo. Como resultado imediato, trouxe ao museu um núme-



Público na abertura da exposição O Rio de Janeiro na Coleção Chateaubriand, 1993 Foto Adriana Calda. Fonte: Jornal do Brasil, 25 jan. 1993

ro de visitantes inédito de 20.865 pagantes, com 2.530 catálogos vendidos.

A decisão do comodato, firmada em 1994, foi defendida amplamente como provisória, mas marca a escolha do museu por uma postura estática, “um lugar para pendurar quadros”,²⁵ indo diametralmente contra o projeto no qual o museu fora fundado, que incluía, além do bloco de exposições, um Bloco Escola e um teatro. Esse triplo compromisso no qual o museu fora construído, de formação de um público crítico à arte contemporânea, de responsabilidade educacional e de incentivo à pesquisa, é negligenciado quando a instituição opta por concentrar a maior parte de seus esforços na exibição e conservação de uma coleção privada.

Seguido ao acordo, em março de 1994 o MAM apresenta A aventura modernista, uma genealogia do modernismo no Brasil a partir da coleção Chateaubriand, que recebeu mais de 75 mil visitantes. Nesse momento o museu inaugurou também a primeira mostra Novas Aquisições, que se tornaria evento periódico nos programas da instituição, tendo como mote principal tornar públicas as mais recentes compras do colecionador.

Além do projeto de domiciliação da coleção privada, nota-se o investimento massivo da instituição ao trabalhar tal acervo e fazer dele seu local de atenção, como é possível observar nas séries de exposições concebidas a partir das “novas aquisições” do colecionador, nas pesquisas e publicações elaboradas pela equipe do museu e, mais gravemente, no investimento inexpressivo em uma política colecionista própria.

Na relação estabelecida com o acontecimento do incêndio e com a própria história do museu, com os compromissos que fundaram a instituição, a postura da administração atesta não somente essa decisão por um viés único de atuação, mas denota também desinteresse a outras possibilidades e dinâmicas institucionais.

Ao constatar, em quase 25 anos de comodato da coleção de Gilberto Chateaubriand, sua afirmação enquanto “bem comum”, como parte de uma história com efetividades públicas, evidencia-se um campo de disputa, de modo que as manobras e discursos analisados expõem a maleabilidade do conceito de bem público e seu funcionamento como categoria discursiva suscetível à apropriação para os mais diversos interesses, ainda que opostos.

Nos três momentos analisados neste trabalho – a fundação do museu, o pós-incêndio e a consolidação do comodato da coleção Chateaubriand – é possível observar a recorrência a um ponto comum para justificar o caráter público dessa sociedade civil: a importância fundamental que esse local desempenha para a cidade, para o povo, histórica, política e culturalmente. Em meio a expressivas incongruências entre posicionamentos e atuações, nota-se um atravessamento da esfera pública: a possibilidade de que ausências estruturais sejam dissimuladas por aparentes certezas.

NOTAS

1 Pontual, Roberto. MAM: Reconstrução. *Arte Hoje*, n. 17, Rio de Janeiro, nov. 1978.

2 Lopes, Fernanda. *Área experimental: lugar, espaço e dimensão experimental na arte brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013: 77.

3 Diretores demitidos acusam fundadora do MAM de tratar museu como sua propriedade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 set. 1978.

4 Há um ano incêndio de trinta minutos destruiu o MAM. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 jul. 1979.

5 Bittencourt, Francisco. Deu a louca no MAM. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 14 set. 1978.

6 Fontoura, Walter. Cinzas no Museu. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 jul. 1979.

7 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Estatuto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Aprovado em Assembleia Geral no dia 10 set. 1953, publicado no *Diário Oficial da União* de 5 nov. 1953 e registrado no Cartório Castro Menezes em 11 nov. 1953.

8 Arendt, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007: 78.

9 Herb, Karlfriedrich. Luz e sombra: o público e o privado em Jean-Jacques Rousseau e Hannah Arendt. *Philosophos*, v. 7, n. 1, 2002.

10 Id., *ibid.*: 85.

11 Pontual, op. cit.

12 Id., *ibid.*

13 Decreto federal n. 34.941, de 14 jan. 1954, publicado no *Diário Oficial da União* de 6 fev. 1954.

14 Pontual, op. cit.

15 Mauro, José. O Museu de Arte Moderna terá sua própria sede. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1954.

16 Id., *ibid.*

17 Secretaria de Finanças do Distrito Federal. Atos, publicidade e registro. Parecer assinado por W. Júlio de Miranda para a diretoria do MAM, sem data (provavelmente em 1954). Acervo do MAM.

18 Idem.

19 Decreto de 27 maio 1992 publicado no *Diário Oficial* da União de 28 maio 1992.

20 Decreto de 5 maio 1994 publicado no *Diário Oficial da União* de 6 maio 1994.

21 Acerca de uma genealogia do neoliberalismo, ver: Harvey, David. *O neoliberalismo: história e implicações*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

22 Neiva, Graça; Filho, Mario P.; Cardoso, Mariza; Martins, Paulo Cesar. O renascimento, agora, no calor do debate. *Arte Hoje*, n. 14, Rio de Janeiro, ago. 1978.

23 Deutsche, Rosalyn. *Evictions: art and spatial politics*. Cambridge: The MIT Press, 1996. Ver também: Deutsche, Rosalyn. Art and public space: questions of democracy. *Social Text*, n. 33, 1992.

24 Coutinho, Wilson. Coleção Gilberto Chateaubriand: tratamento de choque para o MAM. *Jornal do Brasil*, 16 mai. 1981.

25 Há um ano incêndio de trinta minutos..., op. cit.

Thiago Ferreira é doutorando no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro e mestre em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ.