

Cultura e cidade: Rio de Janeiro, Nova York e os Museus de Arte Moderna

Sabrina Marque Parracho Sant'Annaⁱ

Resumo:

Em 1929, era fundado o Museu de Arte Moderna de Nova York. Construída para abrigar a forma artística contemporânea, a instituição buscava forjar um novo universo museico, ordenando o espaço a partir de suas concepções de passado e da experiência cotidiana. A arte moderna, entendida como predominantemente urbana, parecia demandar tomadas de posição na cidade e várias foram as intervenções que o museu promoveu no mundo envolvente. Em 1948, quando o modelo do MoMA chegou ao Rio de Janeiro, começaria aqui também uma corrida para fundar um museu à altura da arte dita moderna. Depois de passar pelo prédio do Banco Boavista e pelo Ministério da Educação, o museu encontraria sede definitiva no prédio de Afonso Eduardo Reidy. Recortando a paisagem, os dois museus apresentaram projetos de cidade. Este trabalho analisa suas trajetórias, a partir do percurso que percorreram na busca de suas sedes permanentes.

Palavras-chave: Museu de Arte Moderna, museu, cidade, modernidade

Pensar um Museu de Arte Moderna é pensar a produção de uma coleção inscrita no presente como sistema de objetos produzidos pela vanguarda dos homens de seu tempo, contemporâneos do futuro. Produzir uma coleção de arte moderna é cristalizar um presente que ainda não foi, eleger clássicos que ainda serão. Um museu de arte moderna estabelece a mediação entre o futuro desejado e aquele que está de fato por vir. Mais que retorno à memória total, é a constituição de um devir. Com efeito, um Museu de Arte Moderna supõe a construção de uma memória do futuro, passado do que ainda não foi. Patrimônio duplamente moderno: por um lado, porque é a construção de uma idéia que só se estabelece na experiência como formação político-ideológica de grupos com identidade partilhada; de outro, porque a idéia de uma coleção de arte moderna supõe um esforço deliberado de adivinhar e construir um futuro que está em aberto.

Diante do processo de musealização tão diagnosticado em tempos de globalização e pós-modernidade, cabe perguntar se não seriam os museus de arte moderna uma etapa universal e necessária na História da Arte, correspondendo a determinado passo no processo de crítica ao universo museico pelas vanguardas e que resultaria na atual musealização diagnosticada em tempos de pós-modernismo. A comparação entre os museus de arte moderna do Rio de Janeiro e de Nova York surgiu, então, como possibilidade de pensar longos processos dados no tempo.

Para resolver esse problema, me debrucei sobre os anos de fundação do MAM, considerando como tal o período que vai de 1945, ano em que encontro a primeira referência à instituição, até 1958, data de conclusão da primeira etapa da atual sede do museu no Aterro do Flamengo, quando os processos de institucionalização pareciam receber um fim simbólico na materialidade da “casa própria”. Tomei como contraponto as narrativas de fundação do museu de arte moderna de Nova York para justificar sua criação, mais notadamente, no período em que o museu chegava como matriz a outros países do mundo e criava um mito de origem que o distinguia dos demais.

1 O MoMA:

O Museu de Arte Moderna de Nova York foi fundado em 1929 por um grupo de mulheres que pertenciam a algumas das mais abastadas famílias americanas. Embora múltiplas versões sejam apresentadas para a origem da idéia do museu, Mrs. John Rockefeller, Jr., Miss Lizzie P. Bliss, e Mrs Cornelius J. Sullivan são recorrentemente citadas como fundadoras do grupo que se reuniu para criar a nova instituição. Associado a algumas das maiores fortunas de Nova York e às donas de algumas das mais importantes coleções de arte moderna da cidade, o mito de origem do museu

remete de um lado a uma longa tradição de filantropia nos Estados Unidos e de outro ao momento turbulento em que foi criado.

Instituído com o “propósito de encorajar e desenvolver o estudo das artes modernas e a aplicação de tais artes na manufatura e na vida prática, e [com o propósito] de fornecer instrução pública sob o nome corporativo de Museu de Arte Moderna”¹, o MoMA se criou como instituição educacional voltada para a exibição de um tipo de arte que, até então, não havia sido considerada digna de ser conservada em casa própria.

O MoMA dizia acompanhar o passo de seus contemporâneos e se punha no mundo para atender aos seus desejos. Nova York, situada neste discurso “entre as grandes capitais do mundo”, era a aposta de sua própria forma como modelo de cidade grande. A arte moderna, refletindo o “gosto, o sentimento e as tendências [que estavam na ordem] do dia”, atendia às demandas de uma cidade que era, em si mesma, símbolo de modernidade.

Com efeito, o MoMA parecia se instituir para suprir as necessidades de uma sociedade que, desde fins do século XIX, havia forjado um espaço que se exibia como “expressão material última da cidade capitalista” (Domosh, 1995). Nova York, espaço material do desenvolvimento desta vida moderna, era também mostrada como o lugar ideal para a arte do futuro. O museu deveria exibir esse modelo de modernidade tal como acontecia na vida cotidiana (Hunter, 1984) e Nova York, por sua vez, cidade construída para mostrar ao mundo como a vida poderia ser vivida, representava tudo aquilo que a civilização poderia alcançar. O museu reconhecia a modernidade como algo que acontecia aqui e agora (Berman, 1987), e inaugurava-se sublinhando a cidade em que emergia. Em detrimento do espaço da nação, evocava como origem de seu surgimento a adequação à História do cenário que o abrigava.

A década de 1880 aparecia na história de Nova York como momento fundador de uma enorme expansão urbana e de constituição da cidade como centro do capitalismo americano. “Seus distritos comercial e residencial experienciavam expansão ilimitada, tanto horizontal como vertical, e suas elites mercantis e financeiras continuavam uma interminável busca por fontes de consumo conspícuo, usando suas residências e prédios comerciais como suas mais evidentes formas de exibição” (Domosh, 1995). Na década de 20, quando o MoMA seria fundado, os arranha-céus já haviam se tornado a marca registrada da cidade e a paisagem de Nova York, com suas maravilhas e mazelas, havia se tornado referência de cidade moderna.

Não é, portanto, por acaso que a primeira sede do MoMA ocuparia o 12o andar do Heckscher Building, um prédio comercial de 24 andares, que havia sido construído em 1921 e que compunha a paisagem de frenética verticalização de Midtown, Manhattan, reforçando a imagem da metrópole como o mito de origem do museu. Situado na esquina da Rua 57 com a 5a Avenida, o museu se colocaria em um dos endereços nobres da cidade, sendo descrito por Alfred Barr, já então diretor da instituição, como estando “perfeitamente localizado numa região bem conhecida” (Lynes, 1973).

Escolhido de acordo com a rede de relações que permitiam aluguéis negociáveis, e com as disponibilidades existentes num universo de escolhas possíveis, o prédio era ainda assim um símbolo da relação do museu com a cidade. Estar “perfeitamente localizado” era, com efeito, estar próximo dos endereços comerciais em que a vida corria no ritmo do capitalismo urbano. Elegendo seu primeiro endereço, o museu tomava posição em face da cidade, definindo o moderno como o mundo que se dava em seu entorno, um mundo que era imagem do futuro concretizado e que demandava uma arte em que se pudesse espelhar.

Assim, não é tampouco por acaso que a mudança da sede inicial se dá em 1932, quando a fatia de andar do Heckscher Building parecia se tornar pequena demais para o tamanho do público que o freqüentava. O MoMA se mudava para uma sede permanente e, mais importante que isso,

¹ In: *Provisional charter of the Museum of Modern Art*. Setembro, 1929.

justificava sua mudança com base na demanda de uma cidade que se sentia moderna, e queria ostentar sua modernidade.

Assim, ao se mudar para o atual terreno da Rua 53, o MoMA permaneceria “perfeitamente localizado” e, embora saísse do âmbito do prédio comercial e da moderna construção neoclássica de 1921, para uma townhouse, é bem verdade que permanecia no mundo comercial de Manhattan e que em breve construiria a sede que seria efetivamente considerada estar à altura das dimensões do museu.

Com efeito, a compra da sede permanente do MoMA em 1932 aparece na história do museu como simples etapa para a construção do prédio de Philip Lippincott Goodwin e Edward Durell Stone, construção que seria erguida como manifesto de modernidade em 1939 e cuja fachada permanece até hoje como símbolo do museu.

Dez anos depois da escolha do Heckscher Building, depois da quebra da bolsa de Nova York e dos anos de depressão, o moderno havia adquirido novo sentido, “a era de competição desenfreada que era simbolizada pela linha de arranha-céus chegava vagarosamente ao fim, para ser eclipsada pelas caixas de vidro modernista do mundo corporativo” (Domosh, 1995). Em detrimento do luxo ostensivo dos prédios em art-déco, o estilo internacional, impessoal e voltado para uma estética de produção da Bauhaus, parecia agora dar o sentido do moderno. Se Nova York havia se constituído como modelo de cidade moderna, era preciso adequar-se ao ritmo do novo tempo e o MoMA, como um museu de arte moderna, não poderia ser deixado para trás. De fato, a árdua escolha dos arquitetos que precedeu a construção da nova sede dá a dimensão daquilo que o prédio deveria significar.

Ao propor a construção de uma nova sede para o museu, Alfred Barr imediatamente consultaria os grandes arquitetos estrangeiros que faziam a boa arquitetura internacional. Mies Van der Rohe e Walter Gropius são os primeiros nomes mencionados para confecção do projeto. Contudo, uma série de disputas internas no quadro dos membros do conselho acaba levando à escolha de Phillip Goodwin para o projeto do novo prédio (Messer, 1979). Embora não fosse considerado um arquiteto modernista e seu estilo nada tivesse a ver com o modelo internacional que havia sido inicialmente proposto, Phillip Goodwin havia sido eleito em 1934 para membro do conselho e era alguém que merecia consideração de seus pares como “amigo próximo do museu” (Lynes, 1973). Para a compensar as suspeitas sobre a escolha cuja competência residia nas relações de amizade – em princípio, insuficientes para garantir uma sede que fosse um monumento à modernidade nova-iorquina –, Nelson Rockefeller indicaria o nome de um jovem arquiteto que pudesse conferir à escolha ares de aposta no futuro. Ao lado de Goodwin, Edward Durell se tornaria, então, o segundo nome na construção do novo projeto.

Assim, ainda que os renomados arquitetos internacionais tenham sido postos de lado, os membros do conselho conseguiriam articular nomes que dariam forma a um prédio que seguiria os padrões da moderna arquitetura mundial e que seria consagrado como um manifesto do Museu de Arte Moderna à forma contemporânea. Sendo posteriormente descrito como tendo tomado “ares e graças de uma catedral da nova cultura” (Lynes, 1973), a construção do prédio Goodwin-Durell apareceria como clímax da institucionalização do Museu de Arte Moderna de Nova York, exibindo-se sempre como cartão postal da cidade. Embora tenha passado por inúmeras reformas e ampliações, o museu continua hoje apresentando a fachada como parte central de sua construção, preservando-a como capítulo de um momento chave da sua fundação.

É portanto nesta sede que, em meados do século XX, o MoMA resolve expandir suas fronteiras, mostrando-se ao mundo e, mais especificamente ao Brasil, como símbolo do moderno e modelo de modernização.

2 O MAM:

Os primeiros que sucederam a II Guerra Mundial assistiram à emergência de um chamado período de Guerra Fria. Países imersos nos turbulentos anos 40 experimentaram o desafio de viver um momento de fragilidade e instabilidade política. Tratava-se de uma paz prestes a ser quebrada. O mundo tornara-se a arena das decisões que definiriam o destino da vida individual. O escopo de ação política alargara-se e, em muitos sentidos, conquistas internacionais se tornariam a medida do sucesso local. Grandes instituições nos Estados Unidos passaram a encarar o risco de expandir suas fronteiras através de um discurso de segurança nacional. Esforços de expansão do país foram empreendidos e apoiados por todo bom cidadão americano. Governo e instituições privadas competiram para decidir qual seria o *american way of life* a ser mostrado no exterior. Intensos debates faziam parte da rotina pública e privada destas elites. No meio delas, diretores e financiadores do MoMA buscaram fazer da instituição aquela que seria capaz de dizer, através da arte, o que era a América. De fato, o discurso de liberdade de expressão e da arte como representação do *self* foram modos bem sucedidos de ser exportado como modelo do país (Cockroft, 1974).

Neste ínterim, a América Latina, incluída numa política de boa vizinhança, foi visada pelo Programa Internacional da instituição. Inserido na ordem de investimentos e nas relações pessoais dos financiadores do MoMA, o Brasil era, então, visto como um país promissor e passou a receber alguma atenção.

Em 1946, começaram as negociações para abrir “filiais” do MoMA no Rio de Janeiro e em São Paulo. Nelson Rockefeller empreendeu um esforço pessoal para criar, nestas cidades, museus baseados nos padrões de sua instituição.

Elites americanas e brasileiras se punham em relação para criar também aqui museus de Arte Moderna. No Rio de Janeiro, poetas, diplomatas, colecionadores, banqueiros, homens da sociedade, grandes homens públicos, ministros, homens e mulheres pertencentes ao mais alto escalão da sociedade carioca se empenhavam em fundar o novo museu.

No entanto, vale insistir que idéias similares de memória e modernidade não criam instituições idênticas. Na verdade, embora o MAM seja, no mais das vezes, apresentado como um aglomerado de idéias importadas, parece ingênuo acreditar que sistemas culturais possam ser simplesmente transpostos para sociedades periféricas, solapando culturas supostamente autênticas. De fato, ao olhar mais de perto o modelo de cidade implícito na escolha das sedes do museu carioca, algumas especificidades saltam aos olhos.

Contudo, num primeiro momento, as similaridades são o que a primeira vista fazem do MoMA o modelo de sede do museu carioca. Erguidas no centro financeiro da cidade, as primeiras salas de exibição do MAM se forjaram, num certo sentido, em condições similares à primeira sede do MoMA. Um ano após sua fundação, o museu do Rio de Janeiro passaria a dispor de algumas salas na sede do Banco Boavista, na novíssima Avenida Presidente Vargas. A arte moderna teria finalmente encontrado um lugar de culto e peregrinação, lugar que em muitos sentidos repetia o discurso da modernidade urbana nova-iorquina.

A Praça Pio XII na Avenida Presidente Vargas era o lugar escolhido para compor o quadro da modernidade carioca. Cortando o centro do Rio de Janeiro, a Avenida fora aberta no início da década de 40 e, em nome da modernidade, asfaltara quatro pistas para automóveis, demolindo parte de estreitas ruas centenárias e algumas das mais antigas igrejas da cidade. Ao longo de suas calçadas foram construídos novíssimos arranha-céus, prédios de escritórios e sedes de bancos. Um novo desenho foi traçado no horizonte da cidade. Do mesmo modo, o prédio Boavista, projetado por Oscar Niemeyer, com suas curvas em tijolos de vidro e murais de Portinari, parecia destinado a ser um ícone da moderna arquitetura nacional. O arquiteto, que já havia desenhado o conjunto da

Pampulha, vinha sendo consagrado, ao lado de Lúcio Costa e Affonso Eduardo Reidy, como portador da moderna forma arquitetônica brasileira.

Assim, se a modernidade se fazia representar pela urbanidade dos arranha-céus e pela a cidade que, cortada por veículos em alta velocidade e pelo constante trânsito de pedestres em movimento, se deixava contemplar do alto; o público deveria ser espontaneamente levado à “atração irresistível”, que o museu de arte moderna exerceria sobre si. O espaço havia sido pensado simplesmente como um símbolo da vida contemporânea. Representante da cidade, no que ela já tinha de seu. Em lugar de novas construções, uso do espaço existente, símbolo maior da vida como mais modernamente se dava no Rio de Janeiro. Com efeito, a matéria de divulgação publicada pelo Correio da Manhã em 3 de maio de 1949 dá o tom do que se deveria entender então como a missão disseminadora do museu:

Assim, a missão de disseminar a Arte Moderna residia num duplo diagnóstico: de um lado a certeza de que havia um público culto, naturalmente atraído pelos museus; de outro a impressão de que havia um público em geral, que desejava cultivar-se, tornar-se culto, entrar no mundo dos eleitos.

A escolha do último piso do prédio de dez andares devia, sem dúvida, chamar a atenção para a vista panorâmica de uma capital que se reconstruía. Contudo, o espaço cedido sem nenhuma remuneração pelo Barão de Saavedra, diretor do Banco Boavista, apesar de encarado como “valiosíssima contribuição”², implicava ainda alguns entraves ao museu: a escolha do andar mais alto do prédio parecia conferir à instituição uma idéia de superioridade que, para além de um espaço privilegiado de contemplação da cidade - ilha silenciosa de onde se poderia ver o mar de pessoas a se deslocar no centro financeiro -, nem sempre parecia acessível a qualquer um que quisesse penetrar em suas salas. Se num primeiro momento a escolha do espaço deve ter parecido a mais adequada possível, o fato é que, como reconheceria Castro Maya dois anos mais tarde, o “público não comparecia às exposições”.³ O espaço não fora pensado para criar demanda, mas para satisfazê-la. Supunha-se que haveria já um público sedento de arte moderna e parecia dado que a “organização de um museu nesse sentido se fazia absolutamente necessária entre nós”⁴.

Passada, contudo, a inauguração da primeira mostra do museu que permaneceria exposta em seus primeiros anos e uma pequena série de exposições que pouco registro deixou, discursos dissonantes pareciam começar a emergir e, de algum modo, acompanhar o ostensivo anúncio de uma nova fase para o Museu de Arte Moderna. Assim, se a escolha da primeira sede apresenta as similaridades entre “matriz” e “filial”, dois anos depois, o MAM faria sua primeira mudança em direção a uma sede própria, explicitando as especificidades de sua constituição e os conceitos de cidade e modernidade que o norteavam.

A idéia do museu como instituição ativa parece se opor justamente ao museu que havia sido proposto até então. A identificação do começo de um futuro e o deliberado esquecimento das atividades passadas aparecia como marco de identificação de um novo conceito da missão disseminadora e de sua relação com a cidade. De um lado, a arte moderna aparecia como sendo ela mesma capaz de instituir novas mentalidades, fazer compreender que “o ambiente influi sobre a vida”. De outro, o público aparecia como sujeito ativo que precisava conquistar o aprendizado da arte moderna. Finalmente, mediando a relação, os museus haviam de aparecer como instituições capazes de fazer acontecer o contato entre público e obra de arte, criando “uma série de

² Cf: Castro Maya em carta ao Barão de Saavedra à época da devolução das chaves da sala do Banco Boavista. ACM. MAM III. Pasta 69. DOC.31

³ Cf: Castro Maya em carta a Josias Leão, 28/02/1951.

⁴ “Iniciativa de alto sentido cultural: a criação do Museu de Arte Moderna do Rio” In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 03/05/1949.

manifestações em torno de seu acervo de base: conferências, exposições, cursos de diversas matérias”.

E, de fato, o museu passava, a partir de então, a tomar uma série de atitudes orientadas para o que chamava de “grande público”. Passando a se representar como “força propulsora de uma nova etapa do desenvolvimento social e cultural”⁵, o museu passava a publicar seus próprios boletins, a divulgar as exposições nos periódicos da cidade, a organizar conferências, a ter seus próprios cursos de formação artística e, sobretudo, a buscar uma sede que considerasse mais adequada a suas atividades.

A nova fase de que falava Yvonne Jean começava com a mudança do museu para uma nova sede provisória. O uso do adjetivo temporal indicava já desde o princípio a existência de ambições maiores e um destino concreto: a sede própria. No entanto, de todo modo, a saída do último andar do Edifício Boavista era vista como etapa necessária neste processo. A primeira sede era agora identificada por Castro Maya como a “grande dificuldade” que impedia o comparecimento do público e a distância justificada pela má localização. Tratava-se, pois, de uma primeira mudança no modo de entender a missão do museu. Em lugar de atender a uma demanda era preciso criá-la. O museu precisava aproximar-se do homem comum e, em aproximando-se, criar seu próprio público. Não bastava fazer acontecer o museu na cidade, era preciso levar o museu até ela.

Assim, se o décimo andar parecia excessivamente próximo do céu, o museu desceria dez andares para encontrar não muito longe dali, na Rua da Imprensa, a nova sede entre os pilotis do Palácio Capanema. O espaço, que já havia servido a exposições anteriores, estava identificado à instituição e, além de manter-se no centro do Rio de Janeiro, vinculando-se sempre à imagem da urbanidade financeira da cidade, era ademais o mais respeitado ícone da moderna arquitetura nacional. O prédio de Lúcio Costa e Le Corbusier, guardadas as polêmicas, havia já sido tombado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e apresentava-se como marco fundador da nova arquitetura brasileira.

Contudo, se num primeiro momento, para inaugurar a sede no Banco Boavista, bastara abrir uma exposição, era preciso agora intervir sobre o ambiente urbano, fazer na cidade uma marca do mundo moderno. Ao espaço cedido pelo Ministério da Educação no Palácio Capanema, deveria ser acrescentado um novo anexo, provisório – é verdade – mas fundador de uma nova instituição no mundo.

Assim, os pilotis do prédio do MEC foram fechados segundo projeto de Oscar Niemeyer e de acordo com as recomendações do SPHAN. Paredes curvas, foram erguidas consagrando a marca pessoal do arquiteto. Ar condicionado refrigerava o ambiente. O interior foi “forrado de cortinas claras, iluminado tecnicamente e decorado com plantas tropicais, o que lhe dava um aspecto de ar livre”⁶.

Não deixa de ser paradigmático o uso do ar condicionado e das plantas tropicais em meio ao projeto de alguns dos principais precursores da arquitetura modernista. Se “parece correto reconhecer que é a nossa percepção transformadora que estabelece a diferença entre matéria bruta e paisagem” (Schama: 1996), a apropriação da natureza e do clima como símbolo de modernidade também põe em movimento uma noção peculiar de cultura. A natureza tropical domada na baixa temperatura do ar condicionado, o ineditismo das construções em curva, as obras de arte européia criavam, de fato, um oásis de inovação, chamando atenção para uma modernidade que não era espelho da cidade, mas que, ao contrário, queria construir a cidade a sua imagem. O MAM carioca, com uma missão modernizadora, queria fazer das ilhas de modernidade o paradigma a ser seguido.

⁵ Discurso de Rui Gomes de Almeida. Publicado no Boletim do Museu de Arte Moderna (Jan. 1959).

⁶ Inaugurado ontem o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. In: Correio da Manhã. 16/01/1952.

Em reportagem publicada pelo Diário Carioca, em 18 de janeiro de 1953⁷, diria Oswald de Andrade:

O Museu de Arte Moderna do Rio veio a confirmar a afirmação de que somos uma civilização única nos trópicos. De fato, em meio do calor estuporante e das selváticas montanhas que cercam a baía, é um refrigério aquela sala da Rua da Imprensa, onde se pode tomar a bússola dos renovados tempos modernos.

A paisagem urbana estava para ser construída e o Museu de Arte Moderna deveria tomar posição. Com efeito, se a primeira mudança de sede no MoMA havia se dado por uma pressão de demanda de uma cidade que se achava moderna, o MAM, ao contrário, mudava para criar a demanda. Com o argumento de que último andar do prédio do Banco Boavista dificultava o acesso do público, o museu carioca buscava aproximar-se do homem comum, despertando nele o desejo do moderno. Ao criar seu público, o Museu de Arte Moderna desejava fazer a modernidade. A forma moderna, fosse ela pictórica ou arquitetônica, levaria a uma nova sensibilidade, conduzindo necessariamente ao desenvolvimento material. Assim, junto com a nova sede, uma série de símbolos foi acionada para apresentar ao Brasil as conquistas do novo tempo.

Com efeito, a escolha do Parque do Flamengo não acontecia por acaso, a sede do museu seria erguida sobre mais novo signo da moderna paisagem carioca, “o espelho carioca do plano para a nova capital” (Cavalcanti, 2001). Obra que deliberadamente denotava a intervenção do homem sobre a natureza, elegia os jardins de Burle Marx como modelo de controle da paisagem, e criava, no Rio, uma Arcádia tropical (Ades, 1999) cortada pelas vias expressas de automóveis, por passarelas de concreto e um traçado que denotava indiscutivelmente o planejamento urbanístico.

Do mesmo modo, o projeto de Affonso Eduardo Reidy coroava, com sua arquitetura construtiva, o modelo funcionalista da Bauhaus (Kamita, 1994) e do moderno urbanismo nacional. O concreto exposto, o vão livre sobre o qual se erguia o bloco de exposições, a abertura para a paisagem eram alguns dos signos de modernidade construída que plantavam no meio da Baía de Guanabara uma nova paisagem urbana. Com efeito, a moderna arquitetura brasileira, que desde 30 mudava a face da vida urbana nacional, parecia ser capaz de apresentar, à vida cotidiana do homem comum, uma estética renovadora de sensibilidades. A paisagem nacional poderia ser agora nova paisagem, marcada pelo concreto armado e pelos jardins de Burle Marx. Paisagens deliberadamente construídas, trabalho que forçava a natureza e criava um novo cânone, paisagem construtiva. Ao contrário do Banco Boavista, cuja sede, imersa na cidade, se confundia com a arquitetura do centro urbano, o MAM se punha num espaço deliberadamente criado para fazer o fluxo da vida moderna. Em lugar de ver-se como moderno cotidiano, estabelecendo-se como continuidade do urbano, o MAM parecia se ver como moderno que estava para ser feito e que se fazia aqui e agora. A construção da paisagem urbana, recortando a Baía de Guanabara e o Pão de Açúcar, sublinhava a cidade como processo. Sem apagá-la, domava a natureza, enfatizando um moderno que se fazia em movimento (Sant’Anna, 2005).

Ao contrário do MoMA, cuja sede, imersa na cidade, se confundia com a arquitetura nova-iorquina, o MAM se punha num espaço deliberadamente criado para fazer o fluxo da vida moderna. O museu carioca foi criado como um projeto para o futuro; criado justamente para que o moderno pudesse emergir. Não se tratava de um modelo da vida como ela é, mas da vida como deveria ser. A idéia de modernidade como horizonte a ser perseguido era o conceito de uma modernização que estava sendo feita no presente por homens que planejavam a vida futura.

3 Conclusão:

Observando a existência de outros museus de arte moderna e o lugar do MAM carioca numa teia compartilhada de instituições do mesmo gênero, seria possível pensar que o modelo de Niomar

⁷ In: Boletim do Museu de Arte Moderna. Março e Abril de 1953.

Moniz Sodré talvez houvesse de se impor necessariamente como aquele que corresponderia ao fluxo mais universal, inerente mesmo ao próprio movimento da arte moderna em sua relação com as instituições de cultura. Num olhar mais amplo, o MAM pertenceria simplesmente à categoria de *museu de arte moderna*; categoria que é preciso enfatizar.

A idéia de construção de uma *instituição de memória da modernidade* - diagnóstico de relevância da produção artística contemporânea e constituição de um acervo das criações de aqui e agora para a contemplação futura – parece poder ser em si mesma suficiente para romper com o museu da tradição, instaurar novas práticas museológicas e justificar o abrigo de vanguardas. Nesse sentido, poder-se-ia localizar os museus de arte moderna na chave da dialética memória-vanguarda-cultura de massa. Concretismo e MAM estariam simplesmente reunidos como precursores de um movimento em direção à síntese pós-moderna do museu de cultura de massas; paradoxo fora do tempo que permitiria o anacronismo de um museu aberto à crítica da alta cultura com missão modernizadora.

Contudo, mesmo que o modelo de museu da tradição se crie como resultado da crítica aos mausoléus da memória, aparecendo como outro do museu de arte moderna, vale, ainda assim, chamar atenção para um processo que não se dá necessariamente e que não pode ser nem mesmo processo não seja pelos portadores sociais que o fazem.

Assim, se é verdade que se poderia olhar o MAM de Niomar Moniz Sodré como aquele que corresponde ao seu tempo e que é consagrado na imprensa e na crítica, interpretando corretamente o movimento de sua época, vale perguntar em que medida modernidade e modernização, levando em conta seu outro da memória – o museu –, convergem, ou não, para conjurar um mundo pós-moderno de musealização, onde a crítica aos museus da alta cultura levariam, de um lado, à democratização da arte como cultura e massa e, de outro, à disseminação do passado em setores antes não sujeitos ao universo museico (Huyssen, 1997).

Ao olhar novamente lado a lado as posições adotadas pelos museus de arte moderna de Nova York e do Rio de Janeiro, são notáveis as diferenças que se impõem. De um lado, o MoMA, escolhendo uma sede contemporânea aos homens de seu tempo, confundida no mundo das belas caixas de vidro de Midtown Manhattan; de outro lado, o MAM, buscando destacar-se, construindo-se em meio à natureza e exibindo deliberadamente o esforço contra ela, criando com a arquitetura, nova forma e sensibilidades modernas.

Ao invés de uma modernidade acabada do MoMA, o sufixo posposto fazia do MAM e da cidade projetos a serem construídos, utopia com efetividade. O conceito de modernização do MAM - visto antes como fruto das idéias e da vontade do que como resultado de forças materiais -, entendendo que as condições materiais existentes, quaisquer que fossem elas, eram aquelas mesmas que fariam surgir *ex nihilo* novos padrões de vida moderna, permitia que houvesse a construção do moderno contra a natureza.

Assim, a relação dos museus de arte moderna com as cidades que os abrigam parece, de fato, denotar a idéia de modernidade que supõe. De um lado, o ambiente urbano é o lócus do moderno por excelência; de outro, o conceito de modernidade – ora horizonte a ser perseguido, ora modelo a ser expresso –, aparece como a variável que norteia a intervenção sobre o espaço.

Referências Bibliográficas

- [1] ADES, Dawn. Os artistas viajantes, a paisagem e representações do Brasil. *Redescoberta*, Rio de Janeiro, setembro/novembro de 1999. Paço Imperial/MinC IPHAN, p: 14-21.
- [2] BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

- [3] DOMOSH, Mona. *Invented cities: the creation of landscape in nineteenth century*. New York and Boston. New Haven: Yale University Press, 1995.
- [4] CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2001.
- [5] HUNTER, Sam. *The Museum of Modern Art, New York: The History and The Collection*. Nova York: Abrams, 1984.
- [6] HUYSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnesia. In: *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2000.
- [7] KAMITA, João Masao. *Experiencia moderna e ética construtiva : a arquitetura de Affonso Eduardo Reidy*. Rio de Janeiro: PUC, 1994.
- [8] JEAN, Yvonne. O desenvolvimento dos Museus de Arte no país. *Correio da Manhã*. Última página. Rio de Janeiro, 15-06-1951.
- [9] LYNES, Russell. *Good old modern: an intimate portrait of the Museum of Modern Art*. Nova York: Atheneum, 1973.
- [10] MESSER, Helaine Ruth. *Museum in search of an image*. New York: Columbia University, 1979
- [11] SANT'ANNA, Sabrina Parracho. A paisagem moderna de Mario Pedrosa (1949-1959): Natureza Concretista? *Achegas*. Rio de Janeiro: 2005.
- [12] SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- [13] *BOLETIM do Museu de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: MAM, Março e Abril/1953
- [14] *BOLETIM do Museu de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: MAM, Jan/1959
- [15] *CARTA a Josias Leão*. Arquivos da Fundação Castro Maya. ACM. MAM III. Pasta 69. DOC.29.
- [16] *CARTA ao Barão de Saavedra*. Arquivos da Fundação Castro Maya. ACM. MAM III. Pasta 69. DOC.31
- [17] INAUGURADO ontem o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 16/01/1952.
- [18] INICIATIVA de alto sentido cultural: a criação do Museu de Arte Moderna do Rio. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 03/05/1949.
- [19] *PROVISIONAL charter of the Museum of Modern Art*. Nova York: MoMA, Setembro/1929.

ⁱ **Sabrina PARRACHO SANT'ANNA. Profa. Dra.**
saparracho@gmail.com