

## PRETÉRITO DO FUTURO: O MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO E SEU PROJETO DE MODERNIDADE

### Introdução

Fundado em 1948, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro se inseria em uma vaga de criação de instituições concebidas por elites cariocas que, em meados do século XX, se sentiam portadoras de um futuro moderno. O período de redemocratização seria marcado por representações de que o Brasil se podia refazer, por meio de uma *intelligentsia* que passou a “conceber o moderno como construção da sociedade, através de perspectivas universalistas” (BOTELHO, 2008) e que se definia pelo desejo de “mudança provocada” (VILLAS BOAS, 2006). Denominando-o modernidade, modernização ou desenvolvimento, havia em todo caso o diagnóstico do desejo de mudança. Nas narrativas nacionais, o horizonte político era o desenvolvimentismo, e o lema, o progresso.

Eleito Presidente da República em 1955, para o período 1956-1960, Juscelino Kubistchek anunciava “50 anos em 5”. Brasília era construída: uma capital utópica para um novo país. Nas artes e na arquitetura o moderno era consagrado. Niemeyer, Lúcio Costa, Reidy e outros fundavam um novo cânone arquitetônico, pontuando a vida urbana com símbolos do futuro planejado. Em

SABRINA MARQUES P. SANT’ANNA\*

### RESUMO

Este artigo trata da fundação do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro e analisa os diversos projetos que foram postos em movimento para colocar uma nova instituição no mundo. Tendo como eixo fundamental as discussões em torno do conceito de modernidade, o artigo compara, ainda, o MAM carioca com seu modelo americano, o Museu de Arte Moderna nova-iorquino.

**Palavras-chave:** MAM; MoMA; Niomar Moniz Sodré; Raymundo Ottoni de Castro Maya; modernidade.

### ABSTRACT

This article deals with the foundation of the Museum of Modern Art, MAM, Rio de Janeiro, and analyzes the various projects that worked together to bring a new institution into the world. The kernel of the thesis centers around the discussions of the concept of modernity and the article compares the Rio de Janeiro MAM with its American model, The Museum of Modern Art in New York.

**Keywords:** MAM; MoMA; Niomar Moniz Sodré; Raymundo Ottoni de Castro Maya; modernity.

\* Doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ. Professora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

1951, Francisco Matarazzo Sobrinho instituiu a Bienal de São Paulo que, nos moldes da Bienal de Veneza, serviria para “proteger, cultivar e premiar” a arte moderna, abrindo nossas artes para o mundo e provando que São Paulo e o Brasil estavam “à altura” das demais nações. Por oposição ao ensaísmo, ao elogio da casa grande e da senzala (ARRUDA, 2001), as Ciências Sociais se institucionalizavam refletindo sobre mudança social.

Em meio a representações de construção de um novo país, também no âmbito da cultura

inovações formais apareciam no eixo Rio-São Paulo. Movimentos em prol da descontinuidade surgiam a todo instante. A música era a Bossa Nova, o cinema era o Cinema Novo. Nas artes e na poesia, o Concretismo assinalava o sentido do moderno, ditando as normas da ruptura. Segundo Maria Arminda do Nascimento Arruda (2001), o meio do século XX foi marcado por um “ambiente moderno”.

Contemporâneos do seu tempo, os diversos campos da produção de cultura brasileira dialogaram, nesse momento, tendo em vista a construção da sociedade. A partir de discursos compartilhados, construíram, a despeito de toda diferença que os separava, um léxico comum e um horizonte de entendimento em torno do conceito de

moderno (SANT'ANNA, 2005b). Partilhando um universo de sentido, esses discursos deram origem, em seus respectivos campos, a projetos de uma nova sociedade, capazes de entendimento.

Olhando da distância de mais de meio século, parece fácil atribuir unidade aos discursos diversos que compartilharam de uma mesma época. Todavia, não é senão *a posteriori* que a unidade do “ambiente moderno” se daria e que a seleção de fatos concretos da vida cotidiana ganharia o sentido da narrativa linear (CLIFFORD, 1988). Se é verdade que os sujeitos da vida social partilharam, na década de 1950, de um mundo da vida comum, realidade última à qual deram significados coletivos (SCHUTZ, 1974), o fato é que a materialidade dos acontecimentos implica sempre um processo de interpretação, seleção e enquadramento dos mesmos, supondo, na medida em que a vida se desenrola, sujeitos que fazem com que ela aconteça. Assim, se os anos de 1950 foram marcados por um sentido de construção da modernidade, outros discursos coexistiram naquele momento e a década distinguiu-se, também, pela fortuna crítica de publicações que muito pouco se associavam ao discurso de construção da sociedade universal moderna. Em texto recente, Élide Rugai Bastos, por exemplo, ao discutir a obra de Luís Amaral, chama atenção para um autor que, contemporâneo do desenvolvimentismo dos homens de seu tempo, evoca, ainda assim, categorias do discurso correntemente atribuído aos intérpretes do Brasil dos anos 1920 e 30, e lembra que, apesar do aparente anacronismo, sua obra foi bem recebida em vários meios intelectuais, fazendo ver uma década de 1950 em que o moderno se punha, de fato, em questão (BASTOS, 2008).

Assim, se a fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro pode ser imediatamente atribuída aos processos de modernização empreendidos por uma elite industrial ávida de distinção (DURAND, 1989), ou aos processos da política internacional que transferiram o centro da arte de Paris para os Estados Unidos, instituindo novos paradigmas para os museus (PARADA, 1993), há que se olhar para o modo como os processos efetivamente tomaram lugar no mundo da vida, supondo, em seu bojo, debates e divergências. Assim, se o Museu de Arte Moderna era fundado exatamente em fins de 1940 e passava a tomar posição em face dos conceitos de modernização do país, vale chamar atenção para o fato de que as posições que tomava eram posições determinadas em face de uma infinidade de possibilidades. Nesta medida, diante do mundo da vida em que o museu se punha, cabe assinalar os acontecimentos que, no ato de sua fundação, pareciam poder, ou não, relacioná-lo ao amplo processo de modernização que se dava no país.

### **Os dois projetos de modernidade do MAM carioca: Raymundo Ottoni de Castro Maya e Niomar Moniz Sodré**

Em 03 de maio de 1948, reuniu-se, no Rio de Janeiro, a Assembléia Geral para constituição do Museu de Arte Moderna. Lavrada em Registro Civil de Pessoas Jurídicas, a ata da reunião foi assinada pelos dezanove presentes. Do livro de atas de reuniões do MAM, era o primeiro registro de assembléia do museu, primeiro gesto oficial de sua criação. Na ocasião, Raymundo Ottoni de Castro Maya foi aclamado presidente; Gustavo Capanema, presidente de honra; Manuel Bandeira, primeiro

vice-presidente; Marcelo Roberto, segundo vice-presidente; Josias Leão, diretor executivo; Rodrigo Mello Franco de Andrade, vice-diretor executivo; Maria Barreto, secretário-geral; Antônio Bento de Araújo Lima, secretário-adjunto; Barão de Saavedra, tesoureiro; Quirino Campofiorito, tesoureiro-adjunto; e Lúcia Miguel Pereira, bibliotecária. Dentre os dezenove presentes, onze haviam recebido algum tipo de cargo, e todos, incluídos nos duzentos assim definidos pela mesma ata, seriam considerados membros fundadores. A ata da constituição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro parece ser, inequivocamente, o documento que fundaria e daria concretude ao MAM carioca.

Ainda assim, uma vez diante do material coletado para a pesquisa e da leitura da bibliografia existente sobre o Museu, uma primeira dificuldade se impôs ao objeto; qual seja, a localização precisa de uma data para a fundação do MAM. No *site* oficial do Museu, a cronologia da instituição começa de fato em 1948, ano da ata inaugural. No entanto, historiadores, críticos, sociólogos e personagens hesitam entre datas alternativas: 1949, ano da primeira exposição; e, surpreendentemente, 1951, ano de eleição do Conselho Executivo da instituição.

A documentação existente denota, entretanto, esforços ainda anteriores à oficialização do Museu. Na documentação da Fundação Rockefeller, data de 15/03/1945 o primeiro comentário sobre a idéia de fundar um museu de arte moderna na cidade do Rio de Janeiro. Trata-se de uma carta de Henrique Mindlin, já renomado arquiteto, a René D'Harnoncourt, então presidente do MoMA nova-iorquino.

Assim, finalmente em 03/05/1948, quando se reuniam em assembleia geral os fundadores do museu, promulgando em ata a “Constituição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”, já

havia em torno da idéia uma rede de sociabilidade, tomadas de decisão e acontecimentos discursivos que antecederiam e preparavam a fundação do MAM. Fundação que se concretizaria e ganharia dimensão material apenas em 1949, quando a instituição seria efetivamente inaugurada para o público, com exposição que se intitulava *Pintura Européia Contemporânea*, na sede provisória, no último andar do recém construído edifício Boavista.

É bem verdade, contudo, que não é tampouco casual a localização da fundação do museu no ano de 1951, três anos depois da promulgação da ata de sua constituição e dois anos depois da inauguração de sua primeira exposição. A data de 21/03/1951 aparece correntemente como alternativa ao ano de 1948. O marco se refere à reunião da “Assembléia Geral Extraordinária do Conselho deliberativo para eleição da comissão executiva e aprovação do projeto de reforma dos atuais estatutos e outras deliberações”. A data é digna de nota porque marca a eleição de Niomar Moniz Sodré para Diretora Executiva do Museu. Após a reunião, uma sucessão de mudanças e de deliberadas inovações passaria a acompanhar a instituição, dando nova feição ao museu e dotando-o mesmo de concretude material na cidade. Como procurarei mostrar, novas sedes, novas exposições e novos sócios seriam conquistados para o MAM e, conforme sugere a imprensa da época, instaurar-se-ia uma “nova fase” para o Museu de Arte Moderna.

A inexistência de consenso acerca da data inaugural da instituição parece estar relacionada, de um lado, ao difícil processo de concretização do museu, cuja idéia em muito parece preceder os gestos materiais de sua criação; e, de outro, à brusca mudança estrutural que Niomar Moniz Sodré queria instituir a partir de sua eleição. Conforme procurarei argumentar, o que correntemente se coloca como

opção por uma e outra data, parece corresponder, em verdade, a dois momentos distintos no processo de institucionalização do MAM, a dois modos divergentes de conceber a memória e a modernidade e a dois projetos diferentes de museu.

Como se verá, o primeiro momento, que localizo entre 1945 e 1951, está intimamente relacionado à imagem de Castro Maya. O museu constituído nesse primeiro momento é claramente devedor do modo como seu patrono concebe a modernidade e a memória. O conceito de museu de arte moderna parece, então, coincidir com uma missão disseminadora que se dirige ao público como alteridade e se investe de autoridade capaz de civilização.

A partir de meados de 1951, até o fim da década, encontro um segundo período que sucede os primeiros anos de fundação do museu e que apresenta um momento em que o paradigma parece se quebrar. Investido da imagem de Niomar Moniz Sodré, o museu, em lugar de querer gerar atitudes contemplativas diante do mundo em mudança, procura criar-se como lugar de novas ações e intervenções na sociedade. A distinção entre dois períodos pode ser claramente percebida na disputa entre as duas figuras fundamentais na formação do museu.

Em 11 de fevereiro de 1952, o Conselho Deliberativo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, convocado por seu presidente, Raymundo Ottoni de Castro Maya, reunir-se-ia para tomar conhecimento de seu pedido de demissão em caráter irrevogável. A longa minuta da ata dava a conhecer os motivos do abandono do posto e deixava claras algumas das divergências internas do museu.

Não há, contudo, registro, no livro de atas, de qualquer reunião a esse respeito. Nos arquivos de Castro Maya, há apenas o documento datilografado: a minuta em cuja margem, anotada à mão, deita

a rubrica do redator e ainda presidente do museu precedida da nota: “não foi feita”.<sup>1</sup>

Meses depois de redigida a minuta, Castro Maya deixaria a presidência do Museu. Não convocaria, no entanto, a reunião que a ata prometia, mas sairia discretamente com um formal pedido de demissão feito por escrito a San Tiago Dantas. Os “inúmeros afazeres” de Castro Maya, apesar de apresentados como justificativa de seu afastamento, não davam mostras de terem aumentado nos últimos tempos antes de sua demissão e não haviam sido nos três anos anteriores impeditivos do cumprimento das tarefas relativas ao cargo que ocupava. Nem mesmo antes, nos anos de preparação da instituição, havia ele declinado do empreendimento em nome de outros afazeres, por maiores e mais importantes que fossem. O pedido de demissão, aceito sem maiores insistências, apesar da “consternação”<sup>2</sup> com que fora recebido, parecia de fato já vir sendo preparado desde a redação da citada minuta, em fevereiro do mesmo ano, e parecia relacionado aos motivos que haviam sido elencados então: a ata apresentava em discurso os motivos do afastamento de Castro Maya e lhe dava razões que nada tinham a ver com sua atribulada agenda.

O documento citava um “desentendimento” entre Castro Maya e Niomar Moniz Sodré. Desentendimento que, para além das picuinhas dos bastidores, é revelador das ordens do discurso que compunham o museu e das divergências relativas ao conceito de arte moderna, entre os dois personagens.

O desentendimento de que falava Castro Maya<sup>3</sup>, falta de entendimento e quebra de diálogo, era, com efeito, indicativo da relação que se estabelecia entre duas diferentes ordens do discurso e dois projetos diferentes. Diálogo que se romperia, de um lado, afastando no mundo social

os portadores de conceitos, e de outro, impedindo que se apresentassem ao mundo como unidade cognitiva, forjando no tempo dois distintos museus de arte moderna. Se o “mal-entendido” era, num primeiro momento, passível de superação, o desentendimento cortava qualquer vínculo possível.

Na documentação de Castro Maya, o primeiro desentendimento a que se refere o então presidente do MAM teria acontecido em 22 de agosto de 1951. Em carta endereçada a Raymundo Ottoni de Castro Maya<sup>4</sup>, Niomar Moniz Sodré viria a queixar-se de uma entrevista por ele concedida no Correio da Manhã a Yvonne Jean, dias antes, e que teria sido publicada em 12 de agosto do mesmo ano.<sup>5</sup> A reportagem publicada apresentava o projeto para a sede do museu no prédio do Ministério da Educação e enfatizava a “nova fase” em que entrava a instituição, sublinhando o começo de uma nova vida, “sua vida verdadeira”<sup>6</sup>. Na entrevista concedida, Castro Maya fazia referência ao papel de Rodrigo Melo Franco de Andrade na liberação da nova sede sob os pilotis do prédio do MEC e à seção das antigas salas do prédio Boavista pelo Barão de Saavedra. Constituíam um passado para o MAM e chamava atenção para as dificuldades superadas. Dentro das novas atividades, fazia referência ao papel do museu junto à Bienal de São Paulo, sugerindo que parte das obras fossem expostas no Rio de Janeiro.<sup>7</sup>

A entrevista, que havia sido arranjada por Niomar Moniz Sodré no jornal de sua propriedade, quando estava ainda em Paris a serviço do Museu, parecia em nada se ajustar às expectativas da nova diretora executiva. Na carta, ao falar de “mudanças radicais”, referia-se decerto, Niomar Moniz Sodré, à recente reunião do Conselho Deliberativo que, em 21 de março de 1951<sup>8</sup>, a empossara como diretora executiva e elegera San Tiago Dantas vice-diretor,

reformulando o quadro de gestão do museu. Josias Leão e Rodrigo Melo Franco de Andrade, respectivamente, até então diretor e vice-diretor do museu, haviam sido, na ocasião, substituídos pelos dois novos membros.

Era verdade que Rodrigo Melo Franco de Andrade, então vice-presidente, não parece ter sido muito atuante na institucionalização do museu e que o “entusiasmo” com que San Tiago Dantas aceitava colaborar naquela “bela obra”, parecia vir em boa hora. Contudo, não há indícios de que a substituição de Josias Leão fosse a “mudança radical” tão desejada quanto supunha Niomar Moniz Sodré. O nome do diretor do museu havia aparecido em diversas ocasiões na escolha de sedes, doações de quadros e no trato com instituições internacionais para a organização de exposições<sup>10</sup>. Em carta a Castro Maya, Rodrigo Mello Franco deixava claro que a saída de Josias Leão era necessária e se fazia mais por demanda do próprio diretor que por descontentamento do museu com sua gestão.

Não era, portanto, por acaso, que os nomes por ele relacionados na entrevista a Yvonne Jean faziam parte de um esforço coletivo para a construção do MAM, compondo um passado para o museu e identificando os personagens que se ligavam a ele; personagens com os quais, ao contrário de Niomar, não queria romper.

Com efeito, jaz aqui o primeiro motivo de desentendimento entre as duas principais figuras do Museu de Arte Moderna. Niomar Moniz Sodré parecia querer assinalar na História do MAM, uma segunda fase de realizações, atribuindo aos primeiros fundadores uma etapa inicial de inatividade e fazendo do período seguinte um marco de reforma e novas atividades para o museu. Suas concepções de tempo e de ação supunham, sempre, a mudança

e estabeleciam marcos de ruptura a partir dos quais o novo poderia emergir. Atribuindo a Castro Maya um amor pelo passado, Niomar reivindicava para si o papel de agente da mudança e determinava que ainda era “preciso traçar uma linha de ação, de conduta, esquecendo tudo o mais”<sup>11</sup>. Autodefinindo-se como portadora da ruptura para o MAM, a nova diretora propunha-se a fundar novos tempos: uma era pós-Niomar.

Ao contrário, na auto-imagem construída por Castro Maya, ele se representava como alguém que amava de fato o passado; não porque vivesse dele, como sugeria Niomar, mas porque, segundo acreditava, era dele que no mais das vezes parecia poder surgir o futuro. Conforme a imagem construída para si, as linhas de continuidade precisavam ser sublinhadas e o esforço da mudança, cumulativo, não poderia fazer-se, senão se erguido em bases sólidas.

Contudo, para além de modos muito peculiares de conceber a mudança no tempo e o lugar do museu como seu portador, havia ainda um segundo motivo de desentendimento que fazia com que Niomar classificasse a entrevista de Castro Maya como “além de pouco eficiente”, muito “descortês”.<sup>12</sup>

O tom duro da correspondência dava a entender uma entrevista coberta de vanglórias que em nada remete ao tom modesto, empregado correntemente em terceira pessoa do plural, publicado no Correio da Manhã<sup>13</sup>. A irritação de Niomar parece estar antes referida à omissão de nomes como marcas da ruptura no *modus operandi* do museu.

A figura da presidência da instituição, atribuída a Castro Maya, parecia pertencer, para ela, ao espaço do prestígio, em muito distante, do espaço do trabalho, por ela ocupado. A postura de Castro Maya em tudo apontava para uma modéstia

de torre de marfim, que evitava fazer transparecer o desejo de glória e esperava reconhecimento no pequeno círculo que *a posteriori* faria perpetuar suas grandes realizações na memória coletiva. O deliberado desprendimento, cujo principal esforço era fazer aparentar um ócio conspícuo (VEBLEN, 1983) e fazer passar por não-trabalho as horas despendidas em nome da instituição, de um lado, estava, para Niomar, negativamente associado ao trabalho anônimo do mártir em nome de uma causa maior que ele mesmo, e que era expressamente personificado pelo nome de Rodrigo Melo Franco de Andrade, em sua relação de dedicação e zelo pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional de que fora fundador (GONÇALVES, 2002); de outro lado, passava pela figura do Barão de Saavedra, cuja simples menção da ancestralidade aristocrática devia causar arrepios à mulher de ação que queria apresentar.

Niomar Moniz Sodré, cultivando a imagem do empreendedorismo, reconhecia em seu trabalho pelo Museu a produção de resultados que era digna desse nome e caracterizava cada um de seus esforços como exercício ativo da direção. A Castro Maya, contudo, parecia a ela bastar acionar sua rede de velhos conhecidos para conseguir o que bem desejasse. Não se tratava, portanto, de trabalho, esforço, ou investimento, mas de simples “entendimentos”<sup>14</sup>.

Entre sua “grande atividade” e os “entendimentos”<sup>15</sup> de Castro Maya, a quem bastava ter “conseguido o Ministério”<sup>16</sup> ou trocar uma ou duas palavras com embaixadores, parecia haver um hiato intransponível. Hiato capaz de distinguir, perfeitamente, a imagem negativa – atribuída ao outro – da imagem positiva – constitutiva de si –; separando aristocratas de *self made men* e homens de inação da mulher ativa que, tanto se orgulhava de ser como

buscava enfatizar. A omissão de seu nome aparentava, portanto, deixar de lhe dar crédito pelo trabalho que, a seu ver, havia realizado praticamente sozinha. Com efeito, o trabalho que se orgulhava de fazer deveria ser e seria ostentado no correr de toda a sua gestão no Museu. Sublinhados pela posição de gênero que lhe dava ainda mais crédito pelo trabalho realizado, Niomar Moniz Sodré estamparia nas manchetes dos principais jornais as realizações da instituição pelas quais se sentia pessoalmente responsável.

De um lado, pelo modo como entendiam o tempo, de outro pelo modo como entendiam seu papel na orientação da mudança, Niomar e Castro Maya pareciam ser, já em agosto de 1951, portadores de visões absolutamente distintas do modo como deveriam construir sua “grande obra”.

Em carta a Niomar Moniz Sodré, de 10 de setembro de 1951<sup>17</sup>, o jornalista, político, diplomata e, à época, vice-diretor executivo do MAM, San Tiago Dantas, procuraria amenizar a situação, fazendo, do “desentendimento”, “mal-entendido”, como mais tarde deixaria sugerido Castro Maya em sua minuta<sup>18</sup>. Dizia a carta que Castro Maya “fora procurado pela senhora Yvonne Jean, de sua parte [de Niomar], para fornecer o material para um artigo sobre o museu” e que atendera ao pedido “sem saber que a jornalista pretendia converter a conversa em entrevista”. Contra a acusação de “autopropaganda”, San Tiago Dantas reivindicaria a “natureza” e “tradição” do presidente da instituição sempre avessas a esses “pecados”<sup>19</sup>. Referia-se, de fato, a uma origem que muito lembrava o discurso do próprio Castro Maya, em favor de quem em verdade escrevia, denotando o partido de quem tomava, contra os “momentos de violência íntima” de Niomar. Esses momentos – em que, como descreveria San Tiago Dantas, “com o olhar aparentemente distraído, mas

brilhando contra um ponto fixo invisível”, Niomar pegaria “a pena com seu grande espírito de ‘pôr as coisas em ordem’”<sup>20</sup> – pareciam ser absolutamente característicos da diretora do museu e recorrentes segundo outras descrições (*in*: CORRÊA, 2001).

Eram momentos, contudo, a que Castro Maya teria decerto se furtado, como se furtou, colocando a minuta de lado. Mesmo na ata da reunião que jamais ocorre, Castro Maya, demitindo-se da presidência e retirando-se da corrida pela memória do MAM, referir-se-ia a Niomar como estando “possuída de um verdadeiro entusiasmo tão necessário a esse empreendimento”<sup>21</sup>.

Entretanto, em nova carta de Niomar, o mal-entendido revelar-se-ia mais uma vez desentendimento e, em 30 de janeiro de 1952, dar-se-ia, então, a gota d’água da ruptura da efêmera convivência entre Niomar Moniz Sodré e Raymundo Ottoni de Castro Maya na cúpula diretora no MAM.

Na carta pública, que segundo Niomar deveria ser entregue a Zazi Monteiro de Carvalho, ao próprio Castro Maya, a Carmem Portinho e a mais dois membros do Conselho, Niomar fazia, mais uma vez, questão de distinguir a imagem de empreendedora de que seria portadora, da imagem aristocrática que atribuíra a Raymundo. Por oposição ao “homem de sociedade” preocupado com “coisinhas”<sup>22</sup>, colocava a determinação e o planejamento como atributos pessoais seus. A dispersão e o capricho apareciam, aqui, como causas do fracasso do “outro museu”<sup>23</sup> que se deixara passar. Ao atual Museu de Arte Moderna opunha-se um outro, afastado no tempo, findo. Havia, na sua percepção, não mais duas fases de uma mesma instituição, mas duas instituições absolutamente divergentes. De um lado, o museu de Castro Maya, do reino das relações pessoais em que tudo se fazia de acordo com a maré da vontade e para as honras de

seus fundadores. No lado oposto, o museu de Niomar inserido no reino do trabalho, da determinação, da experiência adquirida e, sobretudo, do esforço pessoal. Esforço que dominava todos os pormenores da execução de obra que considerava sua, trabalho que recusava qualquer tomada de decisão que não viesse de si mesma, que se recusava a alienar-se e que chamava sempre a responsabilidade a si, fazendo reconhecer, na obra feita, sua autoria: “Nada pode ser alterado antes da minha chegada”<sup>24</sup>. O trabalho feito era o que lhe conferia propriedade sobre o gesto executado. Deixando ao idealizador as “honras”<sup>25</sup>, demandava, contudo, o reconhecimento do trabalho, imprimindo sobre o objeto a marca do artífice.

O desentendimento ficava ainda mais patente quando Castro Maya, em sua ata imaginária, chamava atenção para a divergência sobre o modo como o Museu deveria ser concebido. Obra coletiva, a instituição aparecia, então a Castro Maya, como trabalho compartilhado; série de “serviços prestados” para que o Museu viesse a ser. Lembrando os trabalhos executados e os que estavam por ser executados, o ex-presidente do MAM referir-se-ia sempre a si mesmo como realizador de uma obra. Ao contrário do que faria Niomar, em lugar de chamar atenção para o trabalho duro e cotidiano, processo de execução, preferia falar de funções concretas exercidas, resultados materiais alcançados<sup>26</sup>. Em lugar do fazer, o objeto feito; em lugar do trabalho, a direção do trabalho. Por oposição à marca do artífice, Castro Maya reivindicava a marca da iniciativa.

Não deve ter sido, portanto, sem ressentimento que o ex-presidente do Museu de Arte Moderna, principal responsável por ele em seus primeiros anos, foi vendo seu nome apagado da memória da instituição que havia criado. O período em que Niomar e Raymundo conviveram efetivamente na diretoria

e que se iniciara em março de 1951, quando Niomar fora empossada diretora-executiva, duraria, portanto, até dezembro de 1952, quando San Tiago Dantas aceitaria formalmente o pedido de demissão de Castro Maya e os dois projetos ficariam para sempre apartados na sucessão histórica.

De um lado Castro Maya, comportando-se de acordo com a imagem de portador de civilidade (PANOFSKY, 1979) e absoluto autocontrole (ELIAS, 1990) que, como fazia questão de frisar, lhe eram características, era correntemente citado como idealizador do Museu e acionaria sua rede de relações para pôr a instituição em movimento: amigos da “alta sociedade”, curadores de suas próprias exposições num círculo íntimo de diletantes. O conceito de arte moderna, ainda que apresentasse a modernidade como modelo, a entendia antes como modelo a ser cultuado, realidade outra fora da vida de fato. A arte moderna aparecia aqui na distância do horizonte concluído, inalcançável, coleção de obras européias sempre referentes a um ambiente exterior à cidade em que se apresentavam.

De outro lado, Niomar Moniz Sodré, ao lado de Paulo Bittencourt na direção do Correio da Manhã, sustentava uma imagem de mulher empreendedora, criando relações na medida em que podiam fazer acontecer o museu. Obra de arte a fazer seu próprio público, instituição museica capaz de forjar seus produtores. O MAM, ao consagrar o modelo de Niomar, institucionalizava esta modernidade que criava nos vínculos pessoais seu próprio destino. Não bastava que o público comparecesse ao museu e exercesse em ato contemplativo sua presença ali. Era preciso que a repercussão da instituição pudesse ser medida. Niomar fazia questão de transformar em números as visitas às exposições, divulgando sempre como

numerosa a audiência do museu. Não é, portanto, por acaso, que o MAM acabaria fundando, ao lado das atividades de colecionamento, uma escola de formação de artistas. Era preciso que o impacto da instituição tivesse eficácia e que sua eficácia pudesse ser mensurada.

O conceito de modernização do Museu de Niomar – visto, antes, mais como fruto de ações e da vontade do que como resultado de forças materiais – permitia que se ultrapassasse o hiato entre o espaço do fazer e o espaço do julgar. O MAM não era simples espaço de colecionamento, mas era uma ação no mundo que se media por seus resultados. Sucessão de rupturas contra a continuidade que se identificava com o novo, e com a qual a vanguarda, por sua vez, poderia se identificar. Memória do futuro capaz de construção do devir.

Modos distintos de ver o mundo, de portar-se nele, Niomar Moniz Sodré e Raymundo Ottoni de Castro Maya incorporaram imagens de si e imagens do outro para exibir e fazer representar. Ao fazê-lo, manifestaram concepções de tempo, mudança e ação que em muito ordenaram as práticas do Museu no período em que estiveram, e não estiveram, em sua direção. O Museu de Raymundo e o Museu de Niomar supuseram modos diferenciados de encarar o país, a modernidade e a própria vida e implicaram instituições distintas que, se parecem sucedâneas no tempo, implicam, ao contrário, a concomitância e a convivência de conceitos diversos de que pessoas diversas se fizeram portadoras. Na medida em que dialogaram ou romperam, conceitos e imagens foram aclamados, recebidos, ignorados, rejeitados, tachados de novíssimos e anacrônicos, localizados em um passado remoto ou em um futuro que ainda estava por vir.

Personagens distintas, com auto-imagens absolutamente divergentes e modos de portar-se no mundo incomensuráveis. O Museu, grande obra para a posteridade, se deveria levar consigo a memória de seus fundadores, não poderia de modo algum corresponder a memórias tão diferentes. Com efeito, as auto-imagens dos dois membros-chave da instituição traziam em seu bojo um modo de proceder no mundo e de encarar a instituição que, ao que parece, não podiam de modo algum dialogar.

Niomar e Raymundo, ainda que contemporâneos e de origem social similar, eram portadores de concepções de modernidades diferentes e protagonistas de museus de arte moderna diferentes; as *práticas sociais em nome da modernidade foram elas mesmas capazes de fazer novas relações sociais e estabelecer novos padrões de comportamento*. Assim o MAM, como instituição criada para gerar modernidade, era, antes, resultado de embates em nome da mudança social pela construção de uma história comum, para que nomes e indivíduos ficassem gravados na memória coletiva. Nesse sentido, procurei mostrar como a disputa envolvendo a cúpula diretora do MAM supunha, sobretudo: 1) uma imagem pessoal na qual o desejo de mudança social pudesse estar encarnado e da qual fosse simultaneamente também devedor; 2) um conceito de modernidade que tivesse efetividade no mundo e que pudesse se constituir como a *grande obra* de seus fundadores.

Assim, investido se sua auto-imagem, o MAM de Niomar acabou se constituindo como um discurso de modernização, instituição ordenando-se para o futuro, chamando para seus cursos os artistas portadores sociais da nova forma artística e da modernidade carioca. No caso do MAM, a vanguarda, ao invés de crítica da memória, se movia

ao lado do museu em direção à implementação do moderno. Voltado para a ação, o discurso da liminaridade tomava o moderno ora como objeto de musealização, ora como horizonte e, ao mover-se para a ação, fazia no mundo uma lógica que subvertia antíteses presumidas e evoluções necessárias. Sua narrativa da modernização incorporava e instrumentalizava tanto instituições da modernidade, como a sua crítica e criava entre museu e vanguarda uma relação imediata.

Assim, se é verdade que se poderia olhar o museu de Niomar como aquele que corresponde ao seu tempo e que é consagrado na imprensa e na crítica, interpretando corretamente o movimento de sua época, sugiro que se olhe ainda um terceiro modelo que lhe serve de inspiração e que talvez sirva para esclarecer em que medida modernidade e modernização, convergem, ou não, para conjurar um mundo pós-moderno de musealização, onde a crítica aos museus da alta cultura levaria, de um lado, à democratização da arte como cultura de massa e, de outro, à disseminação do passado em setores antes não sujeitos ao universo museico (HUYSSSEN, 1997). Nesta medida, recupero a partir de agora o modelo do Museu de Arte Moderna de Nova York, para entender em que medida seu paradigma supõe a relação com a vanguarda. Sugiro, portanto, uma análise comparativa que retome as duas instituições e seus respectivos conceitos de museu de arte moderna.

### O MAM e o MoMA

Várias são as versões para a autoria da idéia de fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Do mesmo modo que a escolha da data, já discutida na primeira parte deste *paper*,

o mito de origem do MAM varia de acordo com o ponto de vista de quem o narra. Ora diz-se que Nelson Rockefeller teria procurado Raymundo Ottoni de Castro Maya para lhe sugerir a fundação da instituição (MACHADO, 2002), ora afirma-se que Niomar Moniz Sodré teria sido apresentada ao magnata norte-americano e do encontro teria surgido a idéia (CORRÊA, 2001); e, ainda em uma outra interpretação, a idéia é simplesmente apresentada como geração espontânea do encontro entre as elites cariocas e nova-iorquinas, no imediato pós-guerra (PARADA, 1993; DURAND, 1989). De todo modo, qualquer que seja a versão, a presença de Nelson Rockefeller é inquestionável. Magnata do petróleo norte-americano e presidente do MoMA entre 1935 e 1958, Nelson Rockefeller aparece sempre como principal responsável pela criação de um museu de arte moderna no Rio de Janeiro, à imagem do modelo norte-americano.

De fato, nos arquivos pesquisados, é notável a relação estabelecida entre os dois museus. Tanto na documentação coletada no Rio de Janeiro quanto na pesquisada em Nova York, há extensa correspondência que se refere a um esforço prévio e sistemático para organização da instituição brasileira. No entanto, a primeira referência que encontro à criação de um Museu de Arte no Rio de Janeiro aparece numa carta de Henrique Mindlin a René d'Harnoncourt, então diretor executivo do Museu de Arte Moderna de Nova York, datada de 15 de março de 1945<sup>27</sup>.

É bem verdade, entretanto, que cronologicamente o nome de Nelson Rockefeller apareceria em seguida, numa carta endereçada a Raymundo Ottoni de Castro Maya, datada de 26/11/1946<sup>28</sup>. No documento que parece ser um dos principais constituintes da memória desse primeiro

momento, evocava-se uma pequena reunião precedente: Rubens Borba de Moraes, modernista, bibliógrafo, e ex-diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, Oscar Niemeyer, já promissor arquiteto e técnico do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Alcides de Rocha Miranda, também arquiteto e técnico do SPHAN, Rodrigo de Mello Franco, fundador e diretor do SPHAN, e Anibal Machado, crítico de artes plásticas, literato, modernista e escritor.

Dentre todos os presentes, apenas Rodrigo de Mello Franco e Raymundo Ottoni de Castro Maya permaneceriam mais efetivamente ligados à constituição do museu, construindo na memória institucional do MAM, laços para serem mais tarde lembrados. Talvez não tenha sido, no entanto, por acaso que Nelson Rockefeller decidiria escrever a Castro Maya para confirmar o que ficara já então acordado e certificar-se de que encontraria nele “assistência e ajuda ao movimento”<sup>29</sup>.

O diretor do MoMA nova-iorquino, então indicado para a Superintendência dos Estados Unidos na América Latina, parecia ser de fato um dos principais interessados na formação de um Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nelson Rockefeller acumulou, entre 1940 e 1945, diversas funções ligadas à política externa norte-americana. No período, foi coordenador do *Inter-American Affairs*, conselheiro da *Inter-American Development Commission* e secretário de Estado assistente para *Latin American Affairs*. Mais tarde, entre 1954 e 1955, na gestão de Eisenhower, seria ainda assistente da presidência para Assuntos Estrangeiros, chefe do Comitê para Segurança Nacional e, finalmente, em 1958, seria eleito governador de Nova York.

Em 1945, ao começarem as negociações para abrir “filiais” do MoMA no Rio e em São Paulo, Nelson Rockefeller empreenderia um esforço

pessoal para criar, nestas cidades, museus baseados nos padrões de sua instituição.

De um lado, diretores do MoMA norte-americano efetivamente procuravam na América Latina uma chance de instituir uma “filial” do Museu aqui; de outro, eminentes homens da sociedade carioca acreditavam na idéia do museu.

Conforme salienta, Vera Beatriz Cordeiro Siqueira, Castro Maya havia já naquela época presidido a “Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil”, ingressado na busca “de associados que acreditassem na literatura e na arte moderna nacionais” (SIQUEIRA, 1999: 145), constituído a aura de colecionador que o circundava e a imagem do possível patrono capaz de dar fundação à Comissão de Organização e Propaganda do Museu de Arte Moderna. A escolha de seu nome parecia, portanto, cair como uma luva nas ambições de Rockefeller. De um lado, Castro Maya buscava construir para si uma imagem ligada ao seu projeto de civilização para o país, de outro, Nelson Rockefeller buscava associar-se ao projeto de expansão norte-americana.

A fundação dos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo seria, com efeito, precursora dos esforços de internacionalização do museu de Nova York. A partir de sua fundação, foi criado o Programa Internacional do MoMA, voltado exclusivamente para as relações entre o museu e seus congêneres no exterior. O MAM carioca se inseria numa teia de relações e interesses que estava para além do momento de sua fundação.

Os primeiros anos que sucederam a II Guerra Mundial assistiram à emergência de um chamado período de Guerra Fria. Países recém saídos dos turbulentos anos 1940 experimentaram o desafio de viver um momento de fragilidade e instabilidade política. Tratava-se de uma paz prestes a ser quebra-

da. 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 dessas elites. E, 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 o da arte como representação do *self* foram modos bem sucedidos de ser exportado como modelo do país (COCKROFT, 1974; POHL, 1981).

De um lado, o mundo exterior aparecia como medida do sucesso da instituição; de outro lado, ao permanecer como “eles outros”, supunha disputas de identidade e poder que em muito remetem às querelas políticas que ganhavam a esfera internacional no imediato pós-guerra. Com efeito, o Museu de Arte Moderna de Nova York precisava dialogar com o mundo que se apresentava à sua volta e a expansão do escopo de sua missão não aconteceria por acaso. Em múltiplos sentidos o MoMA parecia consciente do mundo em seu entorno. Ao diagnosticar seu objeto de ação e definir suas exposições, discursos ou empréstimos, o Museu havia de fazer suas opções políticas.

Cabia-lhe, portanto, encontrar o espaço em que a arte moderna pudesse se tornar parte da identidade nacional e um modelo a ser exibido.

Ao olhar o modo como a missão do museu vinha sendo concebida e executada, é verdade que muito já vinha sendo feito neste sentido. Para que a arte fosse passível de validação no interior do país, era preciso que, também na concepção de uma imagem interna, a arte moderna pudesse ser positivamente associada a um modo de vida americano. Se a missão do museu se definia pela apresentação da modernidade que se desenrolava aqui e agora, era preciso encontrar a narrativa em que faria sentido para “nós” um museu de arte moderna.

Assim, de um lado, havia sido preciso diluir os limites entre alta e baixa cultura, criando um museu para as massas, como precisaria Huysen (1997). Por oposição a uma estética modernista, o museu incorporaria a modernidade como parte da vida cotidiana. Da Bauhaus herdaria a indistinção entre técnica e estética<sup>30</sup>. Das vanguardas históricas, herdaria a crítica ao elitismo da erudição e do museu bastião da alta cultura. Por oposição ao modernismo, encontrava, portanto, na modernidade a perfeita síntese da arte americana.

Por outro lado, ainda era preciso traduzir valores numa narrativa positiva de modernidade. Para além da missão de colher o moderno onde quer que se manifestasse, era preciso vê-lo como o que acontecia naquele momento e converter os valores da nação em valores de modernização. “Democracia” e “liberdade de expressão” apareciam, ali, como valores de civilização que se manifestavam também como os valores de uma ordem moderna e da arte que lhe correspondia.

A arte moderna se tornava não só nos Estados Unidos, mas também no modelo de país a ser exportado, expressão dos valores cultivados como parte da identidade nacional. Assim, a missão de disseminar a arte moderna na América, ou para a

América, cedia lugar à exibição de arte moderna da América, ou exibição de modernidade americana. A repercussão no exterior, desejável, contribuía, em primeiro lugar, para desfazer o estereótipo do país mundo afora, e, em segundo lugar, para desfazer o que o museu via como estereótipos no interior do próprio país, as imagens de nação que acreditava serem negativas. A repercussão no exterior vinha sempre acompanhada de uma divulgação da instituição como promotora da nação para o resto do mundo. A missão civilizadora, política de boa vizinhança, só parecia fazer sentido quando contribuía para legitimar a boa imagem do *american way of life*, tal como concebida pelo MoMA também no interior do país. A missão civilizadora só parecia ser interessante para o museu, na medida em que podia dialogar com a missão de “disseminar a arte moderna na América”. O conflito entre os departamentos e entre os modos de conceber o escopo da ação do museu encontrava a síntese possível na repercussão das ações no exterior.

Assim, a liberdade política, bem como a liberdade de pensamento, apareciam como valores universais compartilhados pela arte moderna, mas também particularmente associados aos valores da nação. O MoMA nova-iorquino criava, assim, uma auto-imagem positiva que o fazia associar-se a uma minoria de melhores, como diria Norbert Elias (ELIAS, 2000). Ainda que a Guerra Fria tenha fornecido mecanismos de consagração desse modo de narrar a nação – narrativa que, é sempre bom lembrar, dialogava e se opunha a outros modos de construir a identidade americana –, fato é que ela funcionou como elemento de mediação que transformava a esfera internacional em instrumento válido de legitimação, sendo capaz de impor simultaneamente para o “nós” e para o “eles” um discurso que podia

ser validado aqui porque era bem sucedido lá.

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 começou a receber atenção. O ano de 1945 marcava o fim da guerra, mas também coincidia com políticas de expansão norte-americana e desenvolvimentismo brasileiro. Esferas públicas e privadas davam concretude aos movimentos (PARADA, 1993) e o MAM e o MoMA começariam a tomar as suas atuais dimensões nesse momento.

Com efeito, como bem nota Bendix, a emergência de novos Estados independentes no pós-guerra traria à tona a reflexão acerca da formação de Estados nacionais modernos. Os processos de industrialização e de modernização de relações sociais e de representação política apareceriam, neste momento, como meta desejável. França, Inglaterra e Estados Unidos se tornariam modelos em que se espelhar (BENDIX, 1996: 43).

Contudo, se também o Brasil dos anos 1950 encontrou na Europa e nos Estados Unidos a utopia que deveria perseguir, vale ainda refletir sobre o modo como se deu essa relação na vida de fato entre o eu e o outro, no caso, o MAM e os modelos em que se espelhava e a que recusava.

Assim, vale dizer que a euforia inicial com o aceno de uma instituição do porte do MoMA nova-iorquino logo seria frustrada pela ajuda não tão generosa quanto se esperava, ou pelas restrições de uma instituição não tão grande quanto se queria. Para abrir a primeira mostra do Museu, Josias Leão escreveria a René d’Harnoncourt, requisitando a montagem de uma exposição de Braque que deveria

acontecer ainda ao fim de 1948. O diretor executivo do MoMA escreveria em resposta, lamentando a impossibilidade de atender à solicitação. Segundo ele, a instituição não dispunha de mais que seis obras do pintor e elas já seriam cedidas para uma exibição em Cleveland. D'Harnoncourt sugeria, então, uma mostra de arte dos séculos XIX e XX da coleção<sup>31</sup> do MoMA. O silêncio de Josias Leão na resposta indicava que o preço, no entanto, estava provavelmente muito acima do orçamento pretendido. A exposição realizar-se-ia com obras das coleções particulares de membros do MAM, e perceber-se-ia, afinal, que o museu carioca teria que se sustentar por suas próprias pernas, dando-se por satisfeito com a doação do Chagall de Rockefeller.<sup>32</sup>

É paradigmática, neste sentido, a correspondência mantida entre Maria do Carmo Nabuco, René D'Harnoncourt e Francisco Matarazzo Sobrinho. Entre 1948 e 1949, os dois museus de arte moderna brasileiros, do Rio de Janeiro e de São Paulo, solicitariam ao MoMA auxílio na montagem de uma exposição que poderia ser exibida nas duas instituições. A mostra exibiria parte do acervo do museu nova-iorquino. A estimativa de custos com transporte e seguro das vinte e cinco obras seria, entretanto, tão alta que Francisco Matarazzo escreveria imediatamente declinando o pedido e sugerindo uma mostra mais modesta de gravuras, aquarelas ou desenhos de jovens artistas americanos<sup>33</sup>. Ao menos no Rio, nenhuma das duas exposições se concretizaria.

Assim, fosse por restrições financeiras, por indiferença política ou por qualquer outro motivo, o MAM não se realizou propriamente como filial do Museu de Arte Moderna de Nova York e, embora seus membros compartilhassem o desejo de fundar aqui um museu de arte moderna, há que se ver ainda de que modo se apresentavam, publicamente, o aqui e o lá.

Ainda que se possam diagnosticar processos, é bem verdade que nada aconteceria se não fossem seus protagonistas e os diferentes sentidos que conferiram aos seus discursos e ações. Para tanto, há que se entender primeiro o modelo para o qual se voltavam os olhares no momento de construção do MAM.

Em 1948, quando o Museu de Arte Moderna de Nova York pensava a programação de seu 20º aniversário, a narrativa da criação do museu em tudo parece corroborar a missão descrita nos estatutos de 1929, reiterando o “propósito de encorajar e desenvolver o estudo das artes modernas e a aplicação de tais artes na manufatura e na vida prática, e de fornecer instrução pública”<sup>34</sup>. Contudo, se o *motus* original do museu reaparece no “primeiro e continuado esforço de superar o hiato temporal entre as conquistas dos artistas criativos e a aceitação destas conquistas pelo público em geral”<sup>35</sup>, fato é que a lembrança dos vinte anos passados enfatizava, antes de mais nada, o trabalho já realizado, os resultados cumpridos e a mudança alcançada. Em lugar de uma missão disseminadora, orientada para o futuro, o museu se apresentava como coleção de conquistas e se pensava como instituição capaz – porque já comprovadamente capacitadora – de fazer descobrir “os prazeres e a satisfação que podem ser derivados da arte do nosso tempo”<sup>36</sup>. Sua missão, derivada do passado, consistia em apresentar aos seus contemporâneos a arte do presente. Se, em 1931, Nova York precisava mostrar que não era nem reacionária nem conservadora<sup>37</sup>, quase vinte anos mais tarde, a cidade parecia já tê-lo provado. O museu precisava, agora, mostrar permanência e continuidade. A instituição aparecia, ela mesma, como modelo almejável; seus objetivos haviam sido cumpridos e ela havia se tornado o parâmetro que deveria ser seguido em continuidade.

O Museu narrava sua própria história como percurso de conquistas e, se a arte moderna era a arte de seu tempo, o MoMA se colocava a reite-rada função de apresentar a seus contemporâneos os clássicos do futuro. Tratava-se de tentar retirar do fluxo da vida presente a boa produção de seu tempo. O museu se apresentava, portanto, como o asséptico e habitual colecionar de objetos de seu tempo. Sua rotina se determinava pela constante procura do presente, pela permanente re-apresentação do contemporâneo. Seus *connoisseurs* e seus especialistas se responsabilizavam por dizer aquilo que do passado recente viria a ser História.

Em nota explicativa às novas aquisições de arte americana do MoMA, em 1944, James Thrall Soby – *trustee* e conselheiro do Comitê das Coleções do MoMA – diria que a política do museu vinha sendo “a mesma desde seus primeiros dias” e consistia em “adquirir bons exemplos do trabalho daqueles artistas americanos que, em direções individuais ou de grupo, têm contribuído para a evolução de uma arte reconhecidamente contemporânea”<sup>38</sup>.

O Museu se definia sempre como continuado esforço – frequentemente considerado bem sucedido – de encontrar o presente. Ao contrário do MAM de Niomar que sucessivas vezes projetava suas conquistas para o futuro, apresentando a construção da sede, da coleção permanente e do acervo como metas e projetos que finalmente consagrariam o museu em anos vindouros, o MoMA nova-iorquino apresentava-se como portador de um modelo de passado bem sucedido: era ele mesmo coleção de acontecimentos realizados. As tomadas de posição do museu, suas práticas e escolhas pareciam em tudo apontar para a construção de uma narrativa de sucessos.

No decorrer da década de 1950 – e, ainda antes, também dos primeiros anos que sucederam o fim da II Guerra Mundial –, o museu se apresentava, portanto, correntemente como a constante rotina de busca do tempo presente. Trabalho de Sísifo que era idêntica repetição de si mesmo, mas que, embora não se completasse, deixava registro do já realizado. Inventário de conquistas que justificava a continuidade e garantia a recursividade cumulativa de sua História. Uma história que, no entanto, se queria fora do fluxo da vida e que se escrevia simplesmente como sucessão cumulativa de realizações.

Com efeito, a narrativa da trajetória do museu apareceria sempre como permanente processo de descoberta de passado no presente; um processo que parecia se dar para além do mundo da vida, como refinamento de práticas e técnicas que nada tinham a ver com esse presente que se propunha a julgar. O MoMA acreditava possuir, de fato, sua própria história institucional; narrativa a desenrolar-se a despeito da própria História da Arte (esta sim com H maiúsculo), que pensava ser capaz de descrever. Era assim que podia se apresentar simplesmente como constante que olhava de cima os fatos a se desenrolarem no mundo da vida.

A arte seguia seu curso, “quer percebêssemos isso ou não”, e mostrava-se ao mundo como mudança contínua<sup>39</sup>. Caberia, portanto, à instituição museica tomar consciência das rupturas que se processavam no fluxo de sua evolução e mostrá-las ao mundo.

O MoMA se punha, portanto, como instituição que reunia uma coleção, dizendo o que era o moderno. Autodefinindo-se como especialistas que deveriam seguir o percurso natural da arte, as autoridades do MoMA acreditavam que observavam o mundo do alto, diagnosticando, de

um ponto de vista privilegiado, artistas e obras de valor. Concebendo a modernidade como algo que acontecia aqui e agora, como expressão da realidade material e que independia de vontades e desejos, o MoMA supunha que deveria haver sempre um hiato entre produção e recepção. O moderno, vida social a desenrolar-se naturalmente, deveria sempre se tornar primeiro passado para que pudesse ser então diagnosticado e coletado.

O MoMA se fazia na tensão entre a busca de um moderno pelo qual Tateava e a construção de uma história em que o passado era certo. O presente se colocava como o desconhecido espaço em que era preciso experimentar e no qual o risco era permitido; o passado, por sua vez se apresentava como o lugar determinado em que a dúvida havia sido eliminada e o museu podia erigir suas verdades. A instituição constituía, portanto, uma imagem de experts preocupados em fazer corretamente o passado do futuro. Seu horizonte era alcançar no presente a possível verdade histórica. Em de lugar de desejar o futuro, o MoMA parecia desejar fazer, do futuro, o passado.

A missão do museu parecia, portanto, consistir em encontrar as obras de arte que, sendo expressão de sua época, fizessem a história de seu tempo; história que justamente dava o sentido de ser da instituição como lugar de memória da modernidade, receptáculo do passado recente que, procurando recusar a imagem de lócus da consagração, formava uma imagem de julgamento asséptico e acabava se legitimando como agente consagrador.

### **Considerações finais**

Diante do que foi anteriormente visto, vale dizer que o MoMA se constituiu no recursivo

movimento em busca de constituir modelos de modernidade. Um modelo de museu moderno, um modelo de cidade moderna e um modelo de nação moderna. O tempo cumulativo fazia do “nós” o espaço de realizações consolidadas; imagem para ser exibida e cultuada.

Com efeito, o museu nova-iorquino parecia supor um modo muito peculiar de entender a memória e a modernidade. De um lado, representava sua ação como realização que se desenvolvia no tempo. De outro, olhava o passado como imediatamente responsável por sua projeção recente. O lugar do “eu” aparecia sempre, portanto, como passado realizado, projeto efetuado; modelo presente e modelo futuro, para o “nós” e para o “outro”. A modernidade, expressão maior de sua própria vida social, era o espelho de si. Ao contrário do MAM, que via no “outro” o modelo a ser alcançado, o MoMA entendia a si mesmo como modelo a ser reproduzido.

Em cada um dos casos, a modernidade parecia ser simultaneamente um diagnóstico e um elemento de identidade. Ela se inseria nas narrativas como conceito interpretado e como valor a ser perseguido ou ostentado.

Se o MAM apostava no futuro e entendia a modernidade como processo de modernização a se realizar, o MoMA, ao contrário, via no tempo presente o objeto de sua ação. Não era preciso fazer o futuro moderno; este se desenrolaria necessariamente como resultado do presente. Ao contrário, era preciso olhar a modernidade que acontecia aqui e agora e compreendê-la, fazendo parte dela.

Para além, contudo, de concepções de tempo distintas e de missões distintas, MoMA e MAM colocavam também distintos escopos para suas

ações. Definindo e recortando o espaço, concebiam modelos diversos de um Museu de Arte Moderna.

Assim, a modernidade parece de desdobrar como conseqüência de inúmeras interpretações e, ainda que uma realidade comum seja tomada como solo compartilhado, seria difícil pensar em sínteses necessárias. Mesmo se pensássemos em modernidades alternativas, como fez Appadurai (1996), seria difícil imaginar uma relação homogênea no centro com variantes na periferia.

Acredito, portanto, que seja mais rentável pensar as relações construídas em torno do discurso da modernidade, como redes de sociabilidade que supõem no seu enleio narrativas, percepções de tempo e espaço e auto-imagens construídas. Se é verdade que as narrativas entram em diálogo e se põem em relação, há que se olhar para o modo como se interpretam e se interpenetram.

Ao comparar os dois museus, salta aos olhos que as instituições apresentavam em cada caso diferentes encaixes. De um lado, o MoMA, atribuindo-se a condição de especialista, procurava para a vanguarda o seu lugar na História; de outro lado, o MAM, atribuindo-se uma missão social, procurava fazer uma vanguarda com efetividade na História. Em múltiplos sentidos, tanto o MAM quanto o MoMA supunham-se instituições do moderno. No entanto, as diferenças eram patentes e pareciam ser devedoras da forma como a modernidade se dava em cada um dos casos. Não porque o moderno supusesse um hiato de desenvolvimento, implicando aqui atrasos e ausências, mas porque era entendido de modos diferentes, e assim sendo, era capaz de operar no mundo de modos também distintos.

Por oposição aos processos necessários, o que procurei mostrar é que, para além de um conjunto de condições materiais ou de uma nova ordem de

pensamento, a modernidade se pôs no mundo como categoria, que poderia ser interpretada de maneiras diversas e, em assim sendo, ganhar materialidade e repercussão, operando aqui e agora.

#### Notas

- <sup>1</sup> *Minuta da ata de reunião da diretoria*. 11/02/1952. MAMIII. Pasta 69 – doc. 63. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- <sup>2</sup> Carta de San Tiago Dantas, então vice-diretor do Museu de Arte Moderna, a *Raymundo Ottoni de Castro Maya*. 27/12/1952. MAMIII. Pasta 69 – doc. 63. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- <sup>3</sup> *Minuta da ata de reunião da diretoria*. 11/02/1952. MAMIII. Pasta 69 – doc. 63. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- <sup>4</sup> *Carta de Niomar Moniz Sodré a Raymundo Ottoni de Castro Maya*. 22/08/1951. MAMIII. Pasta 69 – doc. 46. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- <sup>5</sup> Jean, Yvonne. O Museu de Arte Moderna do Rio – Raymundo Castro Maya fala no futuro do museu e relembra atividades passadas. *Correio da Manhã*, última página. 12 de agosto de 1951.
- <sup>6</sup> *Ibid.*
- <sup>7</sup> Jean, Yvonne. O Museu de Arte Moderna do Rio – Raymundo Castro Maya fala no futuro do museu e relembra atividades passadas. *Correio da Manhã*, última página. 12 de agosto de 1951.
- <sup>8</sup> Cf: Ata da Assembléia Geral do Conselho Deliberativo para Eleição da Comissão Executiva e aprovação do projeto de reforma dos atuais Estatutos e outras deliberações. *Livro de Atas do Museu de Arte Moderna* Rio de Janeiro: 21 de março de 1951.
- <sup>9</sup> *Carta de San Tiago Dantas a Raymundo Ottoni de Castro Maya*. 26/05/1951. MAMIII. Pasta 69 – doc. 32. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- <sup>10</sup> Cf: Arquivos do MAM na Fundação Castro Maya e Arquivos de René D'Harnoncourt na Fundação Rockefeller.
- <sup>11</sup> *Carta de Niomar Moniz Sodré a Raymundo Ottoni de Castro Maya*. 22/08/1951. MAMIII. Pasta 69 – doc. 46. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- <sup>12</sup> *Ibid.*

- <sup>13</sup> Jean, Yvonne. O Museu de Arte Moderna do Rio – Raymundo Castro Maya fala no futuro do museu e relembra atividades passadas. *Correio da Manhã*, última página. 12 de agosto de 1951.
- <sup>14</sup> *Carta de Niomar Moniz Sodré a Raymundo Ottoni de Castro Maya*. 17/07/1951. MAMIII. Pasta 69 – doc. 45. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- <sup>15</sup> *Carta de Niomar Moniz Sodré a Raymundo Ottoni de Castro Maya*. 22/08/1951. MAMIII. Pasta 69 – doc. 46. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- <sup>16</sup> *Ibid.*
- <sup>17</sup> *Carta de Niomar Moniz Sodré a Raymundo Ottoni de Castro Maya*. 22/08/1951. MAMIII. Pasta 69 – doc. 46. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- <sup>18</sup> *Minuta da ata de reunião da diretoria*. 11/02/1952. MAMIII. Pasta 69 – doc. 63. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- <sup>19</sup> *Carta de San Tiago Dantas a Niomar Moniz Sodré*. 10/09/1951. MAMIII. Pasta 69 – doc. 47. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- <sup>20</sup> *Ibid.*
- <sup>21</sup> *Minuta da ata de reunião da diretoria*. 11/02/1952. MAMIII. Pasta 69 – doc. 63. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- <sup>22</sup> *Carta de Niomar Moniz Sodré a Zazi Monteiro de Carvalho*. 30/01/1952. MAMIII. Pasta 69 – doc. 50. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- <sup>23</sup> *Ibid.*
- <sup>24</sup> *Ibid.*
- <sup>25</sup> *Ibid.*
- <sup>26</sup> *Minuta da ata de reunião da diretoria*. 11/02/1952. MAMIII. Pasta 69 – doc. 63. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- <sup>27</sup> *Carta de Henrique Mindlin a René D’Harnoncourt*. 15/03/1945. Coleção D’Harnoncourt. Série II – pasta 7. Arquivos da Fundação Rockefeller.
- <sup>28</sup> *Carta de Nelson Rockefeller a Raymundo Ottoni de Castro Maya*. 26/11/1946. MAMIII. Pasta 69 – doc. 1. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- <sup>29</sup> *Carta de Nelson Rockefeller a Raymundo Ottoni de Castro Maya*. 26/11/1946. MAMIII. Pasta 69 – doc. 1. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- <sup>30</sup> *Provisional charter of the Museum of Modern Art*, Nova York: SUNY, 19/09/1929, e *Absolute charter of the Museum of Modern Art*, Nova York: SUNY, 19/03/1931.
- <sup>31</sup> Cf. *Carta de Alfred Barr Jr. a Josias Leão*. Nova York, 13/07/1948; *Carta de Josias Leão a Alfred Barr Jr.* 10/06/1948. Microfilme. Coleção Alfred Barr Jr. Rolo:2176/Frame: 099-100. Arquivos do Museu de Arte Moderna de Nova York.
- <sup>32</sup> Cf. *Carta de Charleston Sprague Smith a Paulo Kneese de Mello*. Nova York, 28/11/46. Coleção René D’Harnoncourt: série II; pasta 7. Arquivos da Fundação Rockefeller.
- <sup>33</sup> *Carta de Maria do Carmo Nabuco a Réne D’Harnoncourt*, 17/02/1949; *Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a René D’Harnoncourt*, 25/04/1949. Coleção D’Harnoncourt. Série II – pasta 38. Arquivos da Fundação Rockefeller.
- <sup>34</sup> *Provisional charter of the Museum of Modern Art*, Nova York: SUNY, 19/09/1929.
- <sup>35</sup> *Proposed 20<sup>th</sup> anniversary exhibitions*. Relatório. Nova York: MoMA, 1948.
- <sup>36</sup> *Ibid.*
- <sup>37</sup> *An effort to secure 3250000 for the Museum of Modern Art in the city of New York*. Nova York: MoMA, 1931.
- <sup>38</sup> New acquisitions in american painting. In: *Bulletin of the Museum of Modern Art*. Nova York: MoMA, Spring 1944.
- <sup>39</sup> New acquisitions in american painting. In: *Bulletin of the Museum of Modern Art*. Nova York: MoMA, Spring 1944.

## Bibliografia

*ABSOLUTE charter of the Museum of Modern Art*. Nova York: SUNY, 19/03/1931.

*AN EFFORT to secure \$3250000 for the Museum of Modern Art: official statement*. Nova York: MoMA, 1931.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: EDUSC, 2001.

ATA DA Assembléia Geral para Constituição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

- Livro de Atas do MAM.* Arquivos do Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro: 03-05-1948.
- ATA DA Assembléia Geral Extraordinária do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Livro de Atas do MAM. Arquivos do Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro: 21-03-1951.
- BENDIX, Reinhard. *Construção Nacional e Cidadania.* São Paulo: Edusp, 1996.
- BOTELHO, André. Prefácio. In: André Botelho; Elide Rugai Bastos; Gláucia Villas Bôas. (org.). *O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil.* Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- BASTOS, Elide Rugai. O Outro Brasil de Luís Amaral. In: André Botelho; Elide Rugai Bastos; Gláucia Villas Bôas. (org.). *O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil.* Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- BULLETIN of the Museum of Modern Art. Nova York: MoMA, Spring-1944.
- CARTA DE Alfred Barr Jr. a Josias Leão. Nova York, 13/07/1948. Microfilme. Rolo: 2176/Frame: 099. Arquivos do Museu de Arte Moderna de Nova York.
- CARTA DE Charleston Sprague Smith a Paulo Kneese de Mello. Nova York, 28/11/46. Coleção René D'Harnoncourt: série II; pasta 7. Arquivos da Fundação Rockefeller.
- CARTA DE Francisco Matarazzo Sobrinho a René D'Harnoncourt. 25/04/1949. Coleção D'Harnoncourt. Série II – pasta 38. Arquivos da Fundação Rockefeller.
- CARTA DE Henrique Mindlin a René D'Harnoncourt. 15/03/1945. Coleção D'Harnoncourt. Série II – pasta 7. Arquivos da Fundação Rockefeller.
- CARTA DE Maria do Carmo Nabuco a Réne D'Harnoncourt. 17/02/1949. Coleção D'Harnoncourt. Série II – pasta 38. Arquivos da Fundação Rockefeller.
- CARTA DE Nelson Rockefeller a Raymundo Ottoni de Castro Maya. 26/11/1946. MAMIII. Pasta 69 – doc. 1. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- CARTA DE Niomar Moniz Sodré a Raymundo Ottoni de Castro Maya. 17/07/1951. MAMIII. Pasta 69 – doc. 45. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- CARTA DE Niomar Moniz Sodré a Raymundo Ottoni de Castro Maya. 22/08/1951. MAMIII. Pasta 69 – doc. 46. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- CARTA DE Niomar Moniz Sodré a Zazi Monteiro de Carvalho. 30/01/1952. MAMIII. Pasta 69 – doc. 50. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- CARTA DE San Tiago D'Antas a Niomar Moniz Sodré. 10/09/1951. MAMIII. Pasta 69 – doc. 47. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- CARTA DE San Tiago D'Antas a Raymundo Ottoni de Castro Maya. 27/12/1952. MAMIII. Pasta 69 – doc. 63. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- CLIFFORD, J. “On Ethnographic Authority”, in: *The predicament of Culture: twentieth century ethnography, literature and art.* Cambridge: Harvard UP, 1988.
- COCKROFT, Eva. Abstract expressionism, weapon of the cold war. In: *Artforum*, jun. 1974.
- CORRÊA, Flávia Rocha Bessone. “De coadjuvantes a protagonistas: a trajetória de três mulheres que trocaram os salões de sociedade pelo controle de grandes jornais brasileiros nas décadas de 50 e 60”. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PUC, 2001.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador.* Volume 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- GONÇALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ/IPHAN, 2002.
- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- JEAN, Yvonne. “O Museu de Arte Moderna do Rio – Raymundo Castro Maya fala no futuro do museu e relembra atividades passadas”. *Correio da Manhã.* Rio de Janeiro: 12/08/1951.

- MACHADO, Hilda. *Laurinda Santos Lobo: mecenas, artistas e outros marginais em Santa Teresa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- MINUTA da ata de reunião da diretoria. 11/02/1952. MAMIII. Pasta 69 – doc. 63. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- PARADA, Maurício. *A fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: a elite carioca e as imagens da modernidade no Brasil dos anos 50*. PUC. Rio de Janeiro, 1993.
- POHL, Francis. An American in Venice: Ben Shahn and United States Foreign Policy at the 1954 Venice Biennale or portrait of the artist as an American Liberal. In: *Art History*, vol. IV, n o 3. Massachusetts: 1981.
- PROPOSED 20th anniversary exhibitions. Relatório. Nova York: MoMA, 1948.
- PROVISIONAL charter of the Museum of Modern Art. Nova York: SUNY, 19/09/1929.
- SANT'ANNA, Sabrina Parracho. "Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro". Tese de doutoramento defendida junto ao PPGSA-UFRJ. Rio de Janeiro: 2008.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz Cordeiro. *A riqueza pelas coisas: a coleção de Raymundo Ottoni de Castro Maya*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.
- SCHUTZ, Alfred. *Estudios sobre teoria social*. Arvid, B. (org). Buenos Aires: Amorrortu, 1974.
- VEBLIN, Thorstein. *A teoria da classe ociosa*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- VILLAS BÔAS, Gláucia. *Mudança Provocada: passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2006b.