

# As cinzas: conversa entre um curador-cego, um arquivista-distraído e um artista-arquivista. (parte 1)

Felipe Paranaguá Braga<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo trata-se de uma ficção especulativa que aborda questões como o legado de um museu moderno no contexto contemporâneo, a produção de uma arte arquivista e as relações entre curador e artista. Em 1978, o Museu de Arte Moderna do Rio sofreu um incêndio de grandes proporções, destruindo boa parte do seu acervo. Na ocasião, foi criado o Departamento de Catalogação e Registro do MAM (DecarMAM). Seus únicos funcionários: um curador-cego e um arquivista-distraído. O texto apresentado é parte de uma conversa realizada por um artista-arquivista em 2020, no último ano de funcionamento do departamento.

**Palavra-chave:** *museu; arquivo; moderno; contemporâneo*

## The Ashes: conversation between a blind-curator, an absent-minded archivist, and an artist-archivist. (part 1)

**Abstract:** This essay is a speculative-fictional exercise that discusses questions like the function of the modern museum in contemporary times, the production of an artist-archivist and the relationships between a curator and an artist. At the year of 1978 the Museum of Modern Art of Rio burns in a huge fire being destroyed almost the totality of its collection. At this time, the Cataloging and Registration Department of MAM has been created. Its only employees: a blind-curator and an absent-minded-archivist. The text presented is part of a conversation held by an artist-archivist in 2020, the last year of the department's operation.

**Keywords:** *Museum; archive; modern; contemporary*

---

1 Doutor pelo programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Mestre pelo programa de Linguagens Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor, pesquisador e artista visual, desenvolve diversos trabalhos ligados à instalação, fotografia e escultura com ênfase em pesquisas narrativas e arte conceitual. Universidade Estadual do Rio de Janeiro / Departamento de Linguagens Artísticas. Professor Substituto. Rua Viúva Lacerda, 249, 403 bloco 2. Humaitá. Cep 22261-050. Rio de Janeiro. felipebr82@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9724-6231>. LATTES iD: <http://lattes.cnpq.br/1237677983263617>. Brasil, Rio de Janeiro

Este texto foi escrito em 2020, no calor do momento. O Museu Nacional havia queimado, o Brasil era governado por um presidente de extrema direita e enfrentávamos a epidemia de Covid-19. As perspectivas no campo da cultura eram exíguas. Dito isso, este texto é uma ficção. Mas o que é uma ficção? “Arte é como o incêndio, nasce daquilo que queima”, escreveu Godard. Estamos no meio de um incêndio.

## I

Este não foi nem o primeiro, nem o último incêndio. A história é uma farsa.

## II

Após o incêndio de grandes proporções que acometeu o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1978, destruindo boa parte do seu acervo, criou-se no museu o Departamento de Catalogação e Registro do MAM, DecarMAM. Só havia dois funcionários, um curador cego e um arquivista distraído. Suas atribuições:

- *Salvaguardar a memória do museu;*
- *Prover a continuidade da narrativa moderna na qual se insere o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro;*
- *Fomentar a memória de futuro, dando condições prolíficas ao exercício da grande narrativa moderna;*
- *Estabelecer a escrita permanente da memória do futuro;*
- *Definir o que essencialmente se condiciona como um museu moderno;*
- *Definir o que essencialmente se condiciona como moderno;*
- *Definir o que essencialmente se condiciona como museu;*
- *Definir o que essencialmente se condiciona como futuro;*

- *Definir o que essencialmente se condiciona como memória;*
- *Reposicionar a história quando necessário, para que sempre, indubitavelmente, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro continue sendo uma instituição de caráter moderno.*

Durante anos, o departamento funcionou nos fundos do salão principal do MAM. Entre dois painéis expográficos projetados por Karl Bergmiller, o curador-cego e o arquivista-distraído construíam a memória de futuro e reinventavam a história.

O texto que se segue são fragmentos de uma conversa entre o curador-cego, o arquivista-distraído e um artista-arquivista. O encontro se deu em 2020, o último ano de existência do DecarMAM.

### III

Já passava das 19h quando cheguei ao Departamento de Catalogação e Registro do MAM (DecarMAM), onde o curador-cego me aguardava em sua mesa. Agora, visto a pouco menos de um metro de distância, percebo as peculiaridades da figura: sua imagem se mostra estranha de perto. Antes, não parecia. Talvez porque quando alguém exerce seu ofício, sublimamos os detalhes quase banais. Talvez por encantamento, talvez por uma desatenção consentida. Suas roupas largas e sempre pretas beiravam a deselegância; a pele imberbe, a cabeça lisa e os grandes óculos pretos não apenas escondiam a visão debilitada, mas sua própria persona. A fragilidade altiva de seu corpo, superior a um metro e oitenta, me fazia desconfiar da idade; quem sabe setenta, setenta e muitos, oitenta anos. A cabeça maior do que o normal, o guarda-chuva bengala, a mala-mochila, tudo ali era preto. Pensava na solidão desse ser que, debruçado nos arquivos, tinha apenas a própria inteligência como alicerce. A vida do sujeito era o museu e a sua cabeça. A única companhia regular, o assistente que ele insistia em chamar de “mal-assistente-do-museu” ou arquivista-distraído.

O arquivista-distraído era cheio de buracos e peculiaridades. Estava no museu desde 1959, chegando antes do curador-cego. Quando jovem, foi responsável pela catalogação do acervo. Conhecia tudo, todas as obras, todas as falhas, todos os cupins. A chave da reserva técnica circulava pen-

durada em seu pescoço. Só ele abria, só ele fechava. Eventualmente, se negava a liberar algum quadro, forjando assim sua curadoria subversiva. Quem trabalhava no museu sabia de antemão que era impossível mostrar determinadas obras. Não o demitiam, pois ele de fato conhecia todos os cupins pelo nome. Com pequenos gestos e desalinhos, a curadoria subversiva do arquivista-distraído, em conluio com o comparsa curador-cego, construiu uma memória de futuro particular. Um museu moderno e distraído. Às vezes *No Futurista*, dependendo do dia *Drummondiano*, e obviamente *Mario Pedrosiano*. O pôster dos Sex Pistols no canto da sala ficava atrás de um jarro com lírios brancos.

A catalogação de 1966, a mais completa do museu até agora<sup>2</sup>, foi parte fundamental desse projeto pessoal. À dupla coube subverter dados, trocar medidas, datas e histórias, tudo muito imperceptível. Ninguém havia descoberto, ninguém havia se interessado por esses dados antes. Depois do incêndio de 1978, tal catalogação já não tinha qualquer importância. Esqueçam o passado: essa era a ordem maior.

Se havia um arconte no museu, sem dúvida era o arquivista-distraído. O incêndio apenas legitimou sua história. Agora, é só ao que temos acesso. Agora, o arquivista-distraído é o arquivo. Com suas rugas e seu *physique du rôle* que se confunde ao objeto de desejo. Um corpo ruína, cheio de traças, cupins de corpo e algum suor nas grandes rugas. Um corpo esburacado e frágil. O arquivista-distraído não era baixo, mas sua postura curva, de alguém que passou a vida sentado e olhando pra baixo, contrastava naquele momento com a languidez do curador-cego.

Penso que talvez o curador-cego e o arquivista-distraído já tivessem se visto na história. Antes do curador-cego assumir seu posto no MAM, em algum ano, alguma vez, na cantina do museu esse encontro existiu – lá onde atendia o garçom que dava conselhos errados e prestava expediente com um 38 na cintura. “Amigo da Onça” era como o chamavam, um garçom que talvez soubesse mais sobre a arte de guerrilha que qualquer crítico.

2 Ressalto que esse texto foi concluído em 2020. Até esse ano, a lista mais completa com o acervo do museu havia sido realizada em 1966. Apenas em 2021, chegou-se a uma lista final do que havia se perdido no incêndio de 1978. Só então foi possível realizar um inventário completo do acervo atual.

Um dia, o garçom que dava conselhos errados deu seu último conselho, o único certo em toda a vida. De dentro da quitinete com forte cheiro de gás que ele usara para se matar, havia um bilhete pregado na parede: “Não acendam fósforo. É gás”. O garçom que talvez testemunhou o encontro entre o curador-cego e o arquivista-distraído era uma boa pessoa, diziam. Um garçom precisa ser uma boa pessoa para sobreviver. Um garçom atravessa gerações de relance, de entreolho. O que fica disso? Talvez esse mesmo “Amigo da Onça” há de ter dado alguns conselhos fundamentais a um jovem arquivista-distraído e a um curador-cego iniciante. O garçom morreu faz tempo, junto com a cantina do museu, lá onde se discutiu, um dia, os problemas da arte, do país e do mundo.

#### IV

Começa a conversa. Perguntas martelam minha cabeça: De que forma a visão do curador-cego se perdeu? Por que um ex-artista se tornou um curador-cego? O que um curador-cego faz no museu hoje? Todos esses personagens são reais? Em segundos de silêncio, pensei que já não conseguia mais dar conta – de pagar contas, escrever, ler o jornal diário, alimentar as redes sociais, fazer os trabalhos burocráticos para pagar as contas e respirar o ar pesado demais nas horas vagas quando posso ainda pensar sobre alguma coisa que não seja o cotidiano. Ainda assim, continuo aqui, às vezes mais, às vezes menos delirante. Pela janela entreaberta, observava a vida lá fora e todas as tarefas elencadas mordendo meu calcanhar. O vento nas árvores me lembrava Ferreira Gullar no poema em homenagem a Clarice Lispector.

Enquanto te enterravam no cemitério judeu  
de São Francisco Xavier  
(e o clarão de teu olhar soterrado  
resistindo ainda)  
o táxi corria comigo à borda da Lagoa  
na direção de Botafogo  
as pedras e as nuvens e as árvores

no vento  
mostravam alegremente  
que não dependem de nós.<sup>3</sup>

A sobrevivência das árvores depende de nós, pensei. Esquecemos do futuro então? Abro a conversa em voz alta.

“Estamos no futuro”, responde o curador-cego – “A arte é como o incêndio, nasce daquilo que queima”<sup>4</sup>. “Se edifica sobre suas ruínas”<sup>5</sup>, completa o arquivista-distraído citando Blanchot, como se houvesse ensaiado há tempos aquele número. “Mas ainda deveríamos saber se esse questionamento não supõe o deslizamento, o deslocamento de uma força trabalhando no segredo das obras e recusando-se a vir à luz do dia”<sup>6</sup>, segue o arquivista, ainda parafraseando Blanchot. “Estamos na ruína do futuro, isso já é alguma coisa”, conclui o curador-cego. “Mas isso que você chama de futuro não seria o presente?”, pergunto, ao que o curador me responde de pronto: “Se há algo aqui que não existe é o presente. Entre o momento que a palavra sai da boca e a sua escuta já percebemos o passado. A interpretação do mundo só é possível ao rever. Olhar para trás. Assim como a única forma possível de futuro é a fabulação e a ficção, a fabulação e a ficção a partir de um lastro passado. Não existe tábula rasa, civilização autóctone, futuro, nada. Tudo é passado. Ou ruína de uma ideia de futuro”.

O tom profético da resposta denota um desejo latente de alguém encastelado à própria crença. “Lembrando do trabalho de Augusto de Campos, a palavra ‘rever’ é um palíndromo. Não importa a direção, o significado é o mesmo, exatamente igual. Será que essas relações futuro-passado-futuro, não seriam um ‘rever’? Um vai e vem simultâneo, onde a invenção de futuro é também uma invenção de passado? Será que o passado também só não existe enquanto ficção? Será o presente o ponto ínfimo que separa a luz da sombra na penumbra? Uma linha imaginária? Uma projeção? Um eco?”, eu questiono.

3 GULLAR, Ferreira. Morte de Clarice Lispector. In: Na vertigem do dia. São Paulo: Cia das Letras, 2017

4 GODARD, Jean-Luc. [filme] Histoire(s) du Cinéma. 1988.

5 BLANCHOT, Maurice. A parte do fogo. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 321

6 Ibidem

O arquivista-distraído, que seguia mudo, toma a palavra: “Lá fora o dia está bonito, tem umas gotas caindo do ar-condicionado bem na frente do Pão de Açúcar que consigo ver da janela – não ele todo, mas um pedaço, uma parte do todo, uma parte da Baía de Guanabara também, e o terraço do antigo *Bloco Escola*. Vários frames de paisagens e aquela gota d’água que cai intermitente, marcando um compasso, uma respiração em 4/4, meio bossa nova, o dia passa, e essa gota do ar-condicionado segue marcando o ritmo de um museu que jamais será acelerado”. O arquivista continua: “No início não tinha ar-condicionado e as janelas ficavam abertas. No verão fazia muito calor. Acho que por isso Frederico Moraes resolveu levar o museu lá para fora, resolveu fazer os *Domingos da Criação* (1971). Porque era uma sauna aqui dentro. Só ficava bom de tarde, quando soprava a brisa, o que, claro, danificava algumas obras. A cabeça do Brancusi, por exemplo, tinha que ser polida duas vezes ao dia, chegava a ficar melada. No inverno tudo era mais agradável. E olha, antigamente não fazia tanto calor”. Após esse desvio, o arquivista comentou: “Sobre o presente, acho uma besteira, só me interessa pelo passado, é ele que inventa o presente. Sobre o futuro, não acredito em futuro, nunca acreditei, só acredito em passado”, e soltou uma risada sarcástica. A risada dizia mais do que a fala delirante. “O prédio do museu sempre teve ar-condicionado”, pensei em silêncio. Em seguida, o arquivista-distraído proferiu longa explanação.

“O museu vive em crise de identidade: não sabe sua idade, não sabe quem é seu público, seus artistas, não sabe para onde aponta, nem qual seu Norte. O desenho de Torres Garcia, ‘América invertida’, esse gera dúvidas, esse não queimou, mas nem isso o museu sabe. Nesse ponto, pensá-lo como um ‘rever’, como o palíndromo de Augusto de Campos, me parece ter algum sentido. O museu moderno está em um hiato, vinculado a uma invenção de memória do futuro para existir (como se fosse possível). O museu moderno começa em um ‘daqui pra frente’, por isso não existe passado para o museu moderno. Mas aqui, seguimos a olhar o passado, o moderno aqui foi ontem.”

“Quando seu acervo queima essa memória do futuro, que naquele momento já era um passado constituído, passa a configurar sua existência no que era sua antítese, deixa de ser memória de futuro para se transformar em ruína. Não há mais passado, e não há mais como inventar um futuro feliz. O mundo acabou, mesmo que isso dure 200 anos. ‘No Future’, meu caro. Nesse sentido, a ruína do museu moderno é a única possibilidade de ele continuar a se reinventar como um resquício de modernidade. O próprio mausoléu destruído abre um caminho para a invenção de um futuro

a partir de seu passado, para reinventar seus fragmentos. Hoje é sempre ontem (obra de Wesley Duke Lee, 1972).”

“Aqui no DecarMAM, a invenção desse passado é a mola mestra do projeto: o novo Museu de Arte Moderna só existe porque a gente está aqui. Por isso não me tiram, por isso a minha sala, ainda que pequenina, segue inventando esse museu, e seguirá até o dia da minha morte. Eu sou o arquivo do museu moderno, acredite ou não”, concluiu, sem falsa modéstia, ainda em tempo de completar com uma frase final: “Se quiserem me tirar que mudem o nome, para ‘contemporâneo’, ‘pós-moderno’ que seja – mas ‘moderno’ jamais – porque, sem minha memória, jamais seríamos modernos. E de fato, talvez nunca tenhamos sido mesmo modernos, como nos falou Bruno Latour.”

## V

O curador-cego foi até uma mesa no canto da sala e serviu três dedos de uísque. “Alguém?”, fez o gesto com a cabeça. Todos aceitaram. Após o drinque e alguns cigarros, resolvo seguir com as perguntas. Olhando agora, algumas me parecem teoricamente fracas, já é tarde. Leio-as em voz baixa, analisando por onde começar: “Se o Museu de Arte Moderna acabou, como disse Mário Pedrosa após o incêndio de 1978, o que estamos fazendo aqui hoje? A ginástica retórica que o senhor nos propõe em relação a determinados artistas da década de 70 nos fala mais sobre sua condição de curador do que propriamente dos artistas. Você é um curador-artista? Ou apenas artista? O artista ainda existe como ser isolado no circuito? Se é que algum dia já existiu. Ou ele existe apenas como parte de um argumento para construção de um discurso curatorial/crítico cada vez mais inventivo? Os artistas ainda são necessários? Os curadores ainda são necessários? Qual o papel do artista frente à ‘mão invisível’ do mercado? O mercado regula a condição estética hoje?”

Demorei mais que o necessário consultando as questões. O arquivista percebeu o hiato e exerceu sua posição de poder praticamente impondo a leitura em voz alta. Sem escolha ou qualquer desculpa melhor, o fiz. O curador-cego respondeu como se estivesse em um talk-show. “(1 - o que estamos fazendo aqui hoje?) Nada. (2 - você é um curador-artista?) Eu não sou nada. (3 - o artista ainda existe como ser isolado no circuito?) O Artista

não existe, seguimos sendo artistas. (4 - os artistas ainda são necessários?) Fundamentais. (5 - os curadores ainda são necessários?) Fundamentais. (6 - qual o papel do artista frente à 'mão invisível' do mercado? O mercado regula a condição estética hoje?) Foda-se o mercado, na crise é preciso ficar ao lado dos artistas." Enquanto um respondia, o outro fazia a gargalhada-claque da plateia. "É só?", perguntou o curador-cego.

## VI

Perguntei então em que eles estavam trabalhando ultimamente. O curador-cego apresentou uma grande folha de papel e, em seguida, solicitou ao arquivista que começasse a lê-la. O título escrito na cartolina era autoexplicativo: MUSEU DAS EXPOSIÇÕES QUE NÃO ACONTECERAM.

O que se via era um misto de diagrama de Alfred Barr com trabalho escolar da sétima série. Algo entre a estética das feiras de ciências e Thomas Hirschhorn: o fetiche pelo precário que mantemos em silêncio. Em comum acordo, todos na sala reconheciam o valor de um caos organizado, apesar do silêncio. Seria o precário uma estética? O *precarismo* um movimento? Os *precaristas* seus participantes? Como contraponto à estética precária, percebia-se a nítida qualidade da pesquisa. O rigor da bagunça dava ao pôster um equilíbrio que não era fruto do acaso, mas sim, o procedimento de um *precarista*. Os *precaristas* e seus planejamentos do precário, o desleixo e o conceitual que seguem juntos e em silêncio. Na cartolina de boa gramatura, alguns *xerox* recortados e colados com *Pritt*. A ocupação do papel articulava massas de informação com vazios estratégicos. O uso massivo das cores se limitava ao que oferecia uma *Bic*: azul, vermelho, verde e preto. O arquivista-distraído seguiu na leitura do cartaz, orgulhoso de sua obra.

### **1973 – De 0 às 24 horas, de Antonio Manuel**

*A exposição, programada para inaugurar em 13 de julho de 1973 no MAM, foi cancelada. Dois dias depois, foi exibida na forma de um suplemento dentro do periódico O Jornal, intitulado "De 0 às 24 horas". Quase todas as propostas previstas para o MAM foram "adaptadas" para o suporte impresso.*

Um relato de Antonio Manuel sobre o episódio também estava colado no cartaz:

“[De 0 às 24 horas] tem um dado anterior que as pessoas desconhecem um pouco: haveria uma exposição minha, individual, no MAM, numa época de medo, de violência, de crise (1972-73), época muito pesada. Eu tinha uma série de trabalhos para serem expostos. Acontece que, após várias reuniões no museu, a exposição acabou sendo censurada pelos próprios responsáveis por ela. As pessoas acharam por bem censurar os trabalhos porque temiam que eles pudessem provocar situações problemáticas pro museu e pra mim. Então me chamaram e começamos a discutir trabalho por trabalho. Deviam ter umas sete ou oito propostas para a exposição. Aí foram eliminando, e no final sobrou um único trabalho, que era o bode vivo, que pra mim tinha um significado muito especial, principalmente em razão de ele ser uma espécie de símbolo do mal, um bicho sagrado. Diante daquela crise toda, no meio daquela reunião tensa, eu topei expor o bode, o único trabalho que eles deixaram passar. Dias depois, me chamaram outra vez e me comunicaram assim de uma maneira muito paternalista que o bode não representaria meu trabalho, e que eles achavam melhor retirá-lo também.”<sup>7</sup>

Abaixo do texto de Antonio Manuel havia um *xerox* ampliado com moldura vermelha, que correspondia a uma espécie de cabeçalho do suplemento. Talvez essa parte tivesse sido escrita por algum editor que esperava explicar alguma coisa para o público leigo d’*O Jornal*. Talvez o próprio Antônio Manuel tenha sentido essa necessidade e redigido o prólogo em terceira pessoa. O arquivista-distraído seguiu:

“Antonio Manuel é um artista plástico que se tornou conhecido por suas propostas ousadas. A mais conhecida, a mais comentada entre todas, aconteceu em 1970, quando ele resolveu que seu próprio corpo seria a obra. E o exibiu para um público entre curioso, divertido e estupefato. Agora, Antonio Manuel surge com outra proposta: está esgotado o ciclo das artes plásticas em galerias, em museus; se a arte, essencialmente, deve ser voltada para o público, para a massa, só terá sentido se feita através de um veículo de massa, de comunicação de massa, a partir dessa premissa, resolveu ele cancelar a exposição que deveria ter sido aberta anteontem no Museu de Arte Moderna do Rio, para que um jornal – O Jornal, no caso – fosse a exposição. Um jornal-exposição. Uma exposição que só dura 24 horas, o tempo que dura um jornal nas bancas. É essa a proposta de Antonio Manuel. Que O Jornal transmita ao público. Para que ele decida.”<sup>8</sup>

7 FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013, p. 183

8 MANUEL, Antonio. *Exposição de Antonio Manuel (de zero às 24 horas nas bancas de jornal)*. In:

Em letras maiores, lia-se: *A LEITURA QUENTE DE PAIXÃO E DA MORTE*. Abaixo do texto, estava colada a capa do suplemento, em uma redução que ainda permitia ver a foto do artista, semelhante a um galo prostrado em um ninho. Seis setas vermelhas apontavam para os desdobramentos:

Primeira proposta – Urnas quentes

Segunda proposta – O bode

Terceira proposta – Margianos

Quarta proposta – Clandestinas

Quinta proposta – Éden

Sexta proposta – O galo

Ao lado de cada proposta havia outra foto e uma breve explicação. Antes que surgisse a pergunta sobre por que essa exposição constava no diagrama das que não aconteceram (já que de fato aconteceu), o curador-cego explicou: “O que vemos não é a exposição prevista para o MAM, essa foi cancelada. Por ser uma tradução, ela pôde acontecer. Esta que ocorre não é a mesma exposição cancelada, mas um inventário das obras da outra. Ela só existe como tradução, na diluição das mídias que metamorfoseiam as obras originais, para usar o termo de André Malraux. Ela só existe agora porque as obras se igualam ao sensacionalismo ambíguo do jornal em questão. Elas se camuflam e se tornam folhetim. Por isso, a exposição pôde acontecer, e talvez seja por isso que Antonio Manuel não foi preso, perseguido ou teve sua exposição fechada. O que foi publicado não era considerado uma exposição pelos censores do regime. Eles não tinham inteligência para isso. Sinceramente, poucas pessoas perceberam aquilo como uma exposição, embora estivesse claro. Assim, *De 0 às 24 horas* aconteceu, enquanto a outra, sem nome, prevista para o MAM, não ocorreu.”

No diagrama, duas grandes setas levavam a outros dois tópicos: *Representação brasileira na VI Bienal de Paris* e *Projetos realizados e quase realizados*. O título era escrito com as mesmas letras bastão, em caneta preta e ornado por uma sombra vermelha, característica de todos os títulos. O arquivista-distraído prosseguiu com sua leitura.

---

suplemento de O Jornal. Rio de Janeiro: 15 jul. 1973, p. 1

## 1969 – Representação brasileira na VI Bienal de Paris

*A mostra, composta pelos artistas brasileiros que representariam o país na VI Bienal de Paris, foi cancelada em 30 de maio de 1969, no dia de sua inauguração. Mauricio Roberto, diretor artístico do MAM na ocasião, conta que antes da abertura, com os trabalhos já montados, um grande número de artistas e apreciadores já havia visitado a exposição – entre eles o General Cesar Montagna de Souza, comandante de artilharia de costa da I região militar, que chegou às 11 horas da manhã do dia 30 de maio.*

*No começo da tarde, o museu recebeu um telefonema do Departamento Cultural e de Informações do Ministério das Relações Exteriores avisando que deveria suspender a mostra. Algumas horas depois, um funcionário do Itamaraty veio reiterar a ordem pessoalmente: os trabalhos foram retirados, encaixotados e guardados num depósito. A exposição foi cancelada.*

*Os artistas escolhidos para a representação brasileira em Paris eram Humberto Espindola na pintura, Carlos Vergara na escultura, Antônio Manuel na gravura, Evandro Teixeira na fotografia e a Equipe do Paraná na arquitetura. Sobre os trabalhos selecionados, tanto os de Antonio Manuel quanto os de Evandro Teixeira faziam menção às passeatas estudantis ocorridas em 1968.*

Junto ao texto havia um depoimento de Niomar Muniz Sodré, batido à máquina e acompanhado por uma moldura preta.

*“Já estava montada e os convites distribuídos para a abertura às 18h. Eu estava no Correio da Manhã, quando, às 15h, recebi um telefonema de Madeleine Archer dizendo que os militares haviam entrado no Museu e fechado a porta que dava acesso à mostra, sob a alegação de que era uma exposição subversiva. A diretoria funcionava no bloco-escola. Os militares voltaram em seguida, desmontaram a exposição, colocando as obras no depósito do Museu. Eu, Mario Pedrosa, Mauricio Roberto e Madeleine Archer ficamos conversando até tarde da noite, no museu. Antes de ir embora, eu peguei o trabalho de Antonio Manuel e o levei direto para o Correio da Manhã e o escondi entre as almofadas de um sofá, receosa de que os militares invadissem também o jornal. Na Bienal de Paris, o espaço reservado ao Brasil ficou vazio, com o objetivo de mostrar que a exposição fora censurada.”<sup>9</sup>*

9 FREITAS, Artur. Op. cit., p. 69

A seta em verde levava para um adendo. Nele, lia-se:

### **1969 – O boicote à X Bienal de São Paulo**

Escrito em letras vermelhas, este subitem trazia o breve relato a seguir.

*Após os repetidos atos de censura ocorridos na II Bienal da Bahia, no Salão de Belo Horizonte e em Ouro Preto, e especialmente na mostra de seleção para a VI Bienal de Paris, que deveria ter sido realizada no MAM, artistas e críticos deram início a um movimento de boicote à X Bienal de São Paulo. Esse movimento recebeu apoio internacional, com a adesão de delegações de países como Holanda, França, Itália e União Soviética, além de artistas de diversas nacionalidades. A repercussão internacional expôs ao mundo o autoritarismo do governo brasileiro, que já havia sido escancarado com a promulgação do AI-5 no ano anterior.*

Retornando à segunda seta que partia do tópico de Antonio Manuel, chegamos a Artur Barrio.

### **1978 – Projetos realizados e projetos quase que realizados, de Artur Barrio**

*Sobre a exposição agendada no espaço Área Experimental do MAM, marcada para 29 de agosto de 1978, Artur Barrio escreveu em uma carta: “Assim, continuando completamente de acordo com minha linha de pensamento/ação considero a exposição PROJETOS REALIZADOS E PROJETOS QUASE QUE REALIZADOS, como realizada.”<sup>10</sup>*

Após o incêndio no museu, várias mostras programadas para a Área Experimental foram suspensas ou adiadas. Esse adiamento logo se consolidou como suspensão definitiva, uma vez que a Área Experimental não foi incluída na proposta de reconstrução do MAM conduzida pela diretoria após 1978.

10 BARRIO, Artur. Op. cit., 2002, p. 154

Havia uma clara conexão entre “De 0 às 24 horas” e a proposta de Barrio: ambas eram exposições que não ocorreram no museu, mas que de alguma forma acabaram se realizando. No entanto, ao contrário de Antonio Manuel, que transferiu sua exposição para um suporte impresso, Barrio adotou uma abordagem que conferia ainda mais ambiguidade à sua presença no pôster.

“Mas se foi realizada, mesmo que conceitualmente, o gesto de realização teria como local o MAM?”, perguntei. “Se sim, se a exposição está registrada como realizada pela instituição, não faria sentido sua inclusão neste inventário. Se não, se ela não é reconhecida pelo museu, então a instituição está invalidando o gesto do artista, o que seria uma ignorância atroz. Enfim, temos um problema. De que lado vocês estão?”, desafiei o curador-cego.

Como de costume, o curador riu primeiro e, depois, abordou os diversos xeque-mates da história da arte, desde Nelson Leirner e o porco empalhado até Duchamp e a Fonte, e outros exemplos. “Barrio opera nessa ordem, e cabe ao museu aceitar o golpe para que o artista complete sua proposta”, afirmou o curador-cego. “Estou do lado do Barrio: na crise, sempre estou do lado dos artistas. Somos *mario-pedrosianos*, mas qual é a graça nesse caso? Para a crítica institucional continuar existindo, precisamos afirmar os erros. Ao invés de apagá-los, devemos destacá-los. No entanto, nunca parei para verificar se a exposição de Barrio consta no inventário de exposições realizadas pelo museu. Amanhã, o arquivista-distraído poderá confirmar isso, embora eu tenha certeza de que, se a exposição tiver sido registrada como realizada, ele corrigirá isso imediatamente”, concluiu o curador. Após a explicação, ouviu-se a risada cúmplice de seu parceiro. Uma seta azul e vermelha deste item indicava o próximo tópico.

### **1978 – Alegria de Viver, Alegria de Criar, organização Lygia Pape e Mario Pedrosa**

*Após um extenso trabalho de pesquisa realizado por Lygia Pape e Mario Pedrosa, a exposição “Alegria de Viver, Alegria de Criar”, programada para inaugurar em dezembro de 1978, foi cancelada devido ao incêndio no museu.*

*A exposição tinha como objetivo reunir a arte dos povos indígenas do Brasil e seus modos de vida. As peças seriam divididas entre Material de Guerra, Cerâmica, Cestaria, Plumária, Arqueologia, Habitação e Navegação, e contariam com legendas explicativas indicando origem, colecionador e traços significantes decisivos.*

O curador-cego interrompeu a leitura para destacar a importância dessas legendas explicativas. Imediatamente, elencou a equipe responsável por essa parte: Berta Ribeiro, Lux Vidal, Tereza Bauman, Carmen Junqueira e Eduardo Viveiros de Castro, além de Darcy Ribeiro como consultor principal.<sup>11</sup>

Prosseguindo na leitura, havia uma reprodução de um documento datilografado por Mario Pedrosa. Colado na cartolina, o recorte trazia uma moldura verde ondulada, diferenciando-se dos demais xerox do pôster. Não ficava claro o motivo desse ornamento.

Logo abaixo, cinco pontos indicavam os elementos-chave da exposição:

- “1. A mostra deve se iniciar com vastos painéis fotográficos valorizados por uma iluminação de alto nível técnico com uma ideia clara do mundo onde viveu e vive o índio. As florestas, os rios e as savanas onde se encontram os aglomerados tribais sobreviventes.
2. As habitações, as malocas, mostrando a extrema sabedoria arquitetônica do índio em termos de construção das estruturas e dos materiais usados, capazes de ensinar lições aos nossos arquitetos modernos.
3. Ligada à sua habitação, em plenos trópicos, está a vida social e cerimonial, a guerra e a paz da tribo. Aí estarão as armas, os meios de transporte, os instrumentos de trabalho e os fetiches para as diversas fases da vida comunal.
4. O interior da maloca onde a distribuição das funções se faz. O lugar do homem, o lugar da mulher, depois nossa representação geral, ficando possível as características por tribo, para que não esqueçam que a coletividade tribal é em si mesmo a autoridade determinante.
5. As atividades diversas da vida tribal serão representadas por células vivas, por materiais e por tribos.”<sup>12</sup>

11 QUINTELLA, Pollyana. Mario Pedrosa entre os tupiniquins ou nambás: uma perspectiva primitivista para a arte pós-moderna. Dissertação (mestrado em arte e cultura contemporânea). Programa de pós-graduação em artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2018, p. 22

12 Ibidem, p. 25

Em seguida, uma frase escrita em vermelho, com um tamanho ligeiramente maior que as outras, destacava: “Cartas institucionais indicam a tentativa de trazer o Manto Tupinambá do Museu do Homem na França.” Não pude deixar de pensar na complexidade dessa operação. Não se tratava, afinal, de uma peça comum: os mantos Tupinambás são alguns dos artefatos indígenas mais simbólicos usurpados durante o Brasil-Colônia. Trançados em fibras naturais e ornamentados com penas vermelhas de Guará e azuis de Araruna, possuíam uma beleza hipnótica. Hoje, apenas cinco exemplares ainda estão conservados, nenhum no Brasil. Todos foram levados para a Europa, embora não se saiba ao certo como foram parar nos museus que agora os abrigam. Uma vez aqui, um manto tupinambá no MAM não deveria ser devolvido jamais, essa era minha opinião.

No entanto, teríamos condições de preservá-lo? O próprio incêndio do MAM corrobora essa dúvida, e o recente incêndio do Museu Nacional a reforça. Talvez nunca tenhamos maturidade para lidar com nosso passado e, enquanto isso, nos rotulam como o país do futuro – e talvez não queiram que enfrentemos nosso passado. Encarar esse processo mudaria muita coisa: o Brasil foi o país que mais importou escravos da África e, após 400 anos, foi o último país independente a abolir a escravidão. Talvez devêssemos começar por aí – ainda hoje existem escravos. Os Tupinambás foram dizimados e continuam sendo. A partir desse ponto, uma seta preta conduzia ao último item do pôster.

### **1989 – Fênix, org. Paulo Herkenhoff**

*Uma exposição com o objetivo de discutir definitivamente o incêndio, posicionando-se como superação das contingências, teve seu projeto abortado devido a pressões internas.*

“A participação de artistas brasileiros e estrangeiros será criteriosamente definida a partir da obra: tomarão parte os artistas que de algum modo trataram da questão (fogo, escombros, destruição) ou aqueles que, no teor da sua linguagem, poderiam absorver a questão. A definição rigorosa desses critérios será importante, pois em princípio a grande maioria dos artistas poderia participar. No primeiro caso não é qualquer figurativo que poderia participar, mas somente os que tem uma relação com o tema (ex: Ed Ruscha tem um quadro sobre um incêndio imaginário em um museu de Los Angeles, “LACMA on fire”, portanto sua participação na exposição não seria uma adaptação oportunista). No segundo caso, Christo seria convidado a em-

pacotar escombros do incêndio, num processo ético de recuperação das obras de arte destruídas e sua reposição no campo simbólico.

#### Artistas convidados

- 1 – Christo – empacotamento de escombros
- 2 – Arman – assemblage de molduras
- 3 – Ruscha – MAM in fire
- 4 – Erté – iniciais do MAM
- 5 – On Kawara – pintura da data da inauguração da exposição
- 6 – Bidlo – pintura da série “Not Morandi” com nossa obra perdida
- 7 – Buren – projeto de utilizar um dos antigos painéis do MAM
- 8 – Kieffer – cena das cinzas no interior do MAM
- 9 – Dokoupil – pintura de uma palavra
- 10 – Farnese – utilização de peças queimadas
- 11 – Antonio Manuel
- 12 – Gerchman – Gnosis
- 13 – Anna Bella Geiger – transformação da matéria
- 14 – Burri – obras com fogo
- 15 – Cesar
- 16 – Sherrie Levine – ‘remaking’

Assinado: Paulo Herkenhoff”<sup>13</sup>

Alguns pontos chamam atenção: toda a lista é pessoal, e isso me lembra um pouco aquelas correntes que circulam na internet, elencando “15 artistas dos anos 80”, “10 discos que marcaram sua vida”, “20 livros da década passada”, e tantas outras. Abaixo do texto datilografado, uma foto do projeto mostrava um esboço de algo, um papel pautado escrito à caneta azul, com manchas de envelhecimento na borda e letras rasuradas. Quem guardou aquilo tinha um nítido interesse histórico.

Uma exposição dos anos 80, com os grandes nomes do circuito. A lista hoje é curiosa, não sei se hoje Paulo Herkenhoff a manteria igual, provavelmente não. A clara opção por artistas de fora do Brasil saltava aos olhos, sugerindo uma tentativa espetacular de resgatar a confiança no museu. Uma exposição como uma tentativa de mostrar ao mundo da arte que o MAM voltara a receber mostras internacionais – uma exposição como estratégia de marketing. Um *rebranding*.

<sup>13</sup> Documento pesquisado no arquivo do MAM, na pasta referente ao Projeto Fênix. A citação corresponde a transcrição na íntegra do referido documento.

Não que fosse equivocada a lista, essa não era a palavra, mas curiosa, ainda que um pouco fetichista em relação à ruína. Não se pode esquecer, porém, a data do projeto: 1989. Hoje o “Anjo da História” de Benjamin é discutido na escola, muito já se falou sobre o assunto: os fins do moderno, os fins de uma era, os fins de um século, os fins do mundo, os fins da arte, da pintura, do museu. Mas naquele momento que encerrava os anos 1980, o muro de Berlim ainda estava caindo. Muita coisa mudou de lá para cá – do fim para frente.

Faço então o exercício de pensar em outra lista. Em seguida, compartilho-a com o curador-cego e o arquivista-distraído.

1. *Lais Myrrha – Reprodução em escala 1:1 de uma coluna das que sustentam o pilotis do MAM. A coluna estaria deitada no chão.*
2. *Rosângela Rennó – Trabalho com os registros das obras queimadas.*
3. *Carlos Vergara – Frottage da parede do MAM feita com as cinzas do incêndio.*
4. *Andy Warhol – Serigrafias das ruínas do museu.*
5. *Ilya Kabakov – Trabalho sobre um museu que pegou fogo. Ficcionalização sobre o arquivo do MAM. Textos, narrativas e personagens.*
6. *Dominique Gonzalez-Foerster – Aplicação de filtro vermelho nos vidros do museu.*
7. *Walter Carvalho – Filme SOS MAM.*
8. *Wolfgang Tillmans – Fotos do Aterro do Flamengo.*
9. *Matheus Rocha Pitta – Jazida. Fotos de latas de filme (moedas) nos porões do museu.*
10. *Rivane Neueschwander – O nome do medo (medo do incêndio no museu), a partir da fala de Niomar Muniz Sodré: “eu sempre sonhei com um incêndio no museu”.*
11. *Luiz Roque – Rio de Janeiro (filme). Filme que reproduz o incêndio no museu e a trajetória de um personagem habitante do Parque do Flamengo.*

12. *Laura Lima – Obras de tule e gelo seco / fumaça.*
13. *Fischli and Weiss – The way things go (filme realizado no ateliê dos artistas onde a sequencia de acontecimentos se dá a partir de uma série de destruições instauradas por reações químicas e acontecimentos físicos).*
14. *Alfredo Jaar – Trabalho sobre o museu de papel que depois é incendiado (The Skoghall Konsthall).*
15. *Dan Graham – Maquetes (pensando o MAM e a funcionalidade do projeto moderno).*
16. *Luiz Alphonsus – Sequência de fotos com fogo em buraco na praia (negativo/positivo).*
17. *Cildo Meireles – Fiat Lux.*
18. *Um audiovisual do Frederico Morais sobre o incêndio.*
19. *Artur Barrio – Projetos realizados e projetos quase que realizados (carta ao MAM).*
20. *Jean Tinguely – Fazer uma escultura autodestrutível “Homenagem ao Rio” (como “Homage to New York”).*

Parei no 20. Enquanto elaborava a lista, percebi o quão estranhas eram essas obras comissionadas, sempre a serviço de uma construção de discurso externo a elas. Muitas delas são simulacros de obras pensadas por um curador, alguém que já intuiu o discurso a priori e busca, através de torções e distorções teórico/estéticas, validar sua retórica. São obras de um curador baseadas nas estratégias de determinados artistas. São trabalhos de um curador e talvez ele devesse assiná-los.

Eu sei, essa discussão é longa, e evoca nomes como Harald Szeemann, Frederico Morais, Lucy Lippard, entre outros. Naquela *Documenta 5*, diziam os artistas: “você faz uma exposição como pinta um quadro, só que, nesse caso, nós artistas somos as tintas”. Não lembro se a frase era essa, mas algo nesse sentido. Alguns abandonaram a exposição, outros não. A questão não é o fetiche sobre o gesto artístico, mas sim a não afirmação desse gesto curatorial. É como no jornalismo, que se diz isento quando, veladamente, está emitindo opinião. O problema nunca é a opinião, mas a

opinião disfarçada de isenção. De qualquer forma, é uma lista, e toda lista é pessoal. Toda exposição é uma lista. Se não concordamos, então façamos outras listas. Outras colagens. Outros recortes.

Ouvindo novamente minha lista, agora com mais atenção, o curador-cego se fixou no item 4. Pediu para repeti-lo. E mais uma vez. E outra. Não entendendo o espanto: obviamente, era algum daqueles exemplos impossíveis. A obra não existe e é claro que Andy Warhol não poderá fazê-la (embora pudesse tê-la feito). O curador-cego começou a falar das imagens de morte, desastres, cadeiras elétricas e acidentes de carro. Em certo momento, a fala cessou. Seu olho cego me impedia de saber se havia alguma emoção no relato para além da frieza da teoria.

O curador-cego era uma estátua de mármore, ou uma cabeça de Brancusi queimada em sua expressão sintética. Cabeça de ovo. Cabeça de ovo sem olho. O curador-cego agora falava de como ficou cego em um acidente de carro, e em seguida me mostrou a foto. Guardava um exemplar no bolso, na carteira, junto com documentos e cartões de visita. A foto verde reticulada parecia de Andy Warhol, e era: a imagem de um acidente de carro. *Car Crash*. Seu acidente virou imagem de jornal e voltou como obra. Sua última visão agora era um quadro verde assinado por Andy Warhol.

Ele se lembrava do acidente. Guardava a foto como recordação do período em que vivera nos Estados Unidos. O quadro de Warhol foi vendido recentemente em um leilão da Sothebys por 105 milhões de dólares, o curador-cego comentou o fato não escondendo o orgulho. Era como se, nesse caso, ele fosse o modelo vivo. Chegara a citar Dora Maar e a relação com Picasso. Mais uma vez não fazia sentido.

## VII

O arquivista-distraído compartilhou que não era incomum ouvir “fantasmas” nas galerias do museu. “Eles não arrastam correntes, mas conversam entre si sobre tendências da arte moderna”, relatou. “Pareciam parados no tempo. Não conseguíamos determinar se eram fantasmas dos anos 1920, 1970, ou mortos agora. Talvez velhos amantes com alguns preconceitos em relação à arte contemporânea, daqueles que preconizam o fim da arte de forma literal. Há pouco tempo, ouvi uma conversa que me marcou”, disse o arquivista, narrando uma espécie de fofoca de fantasmas.

“Ela disse: ‘Gosto de Segall, é um dos pintores que melhor sabe exprimir os horrores da guerra. Segall fazia parte dos vencidos, dos humilhados, o ser humano é o centro de sua preocupação. Homens e mulheres vivem o sofrimento, cada um deles retrata uma dor real, existente, desses quadros retiro sempre uma emoção patética, mas tranquila. É um protesto feito quase em silêncio, bem diferente daquilo que se extrai do *Guernica*, de Picasso. Um grito de revolta diante do absurdo da guerra’. Ele perguntou: ‘Se extrai do que?’. Impaciente, ela respondeu: ‘do *Guernica*, você nunca viu?’. Ele balançou a cabeça negativamente, ela se limitou a um ruído de reprovação. ‘Então você não conhece nada’, ela afirmou. ‘Do que? Da guerra?’ ele questiona, ao que ela responde: ‘Não, da pintura’, e, aumentando o tom, afirma: ‘Você não conhece nada’. Uma música incidental começou a tocar ao fundo enquanto ele e ela continuaram caminhando no museu”<sup>14</sup>, contou o arquivista.

Intrigado com o relato, comentei que andava pensando nas diferenças entre fantasmas e zumbis (uma conclusão superficial: fantasmas = almas sem corpo. Zumbis = corpos sem alma). “Tomemos alma como uma espécie de vitalidade que nos faria caminhar para frente, o livre-arbítrio, quicá”, falei, em tom explicativo. “Ou a aproximação de aura e alma, ambas etimologicamente próximas e derivadas de condições não materialistas e espirituais. Pensando no clássico ensaio de Walter Benjamin, se a obra de arte na sua reprodutibilidade técnica, é uma obra sem aura, a fotografia e o cinema seriam artes-zumbi? Será que caberia essa análise?”, questionei.

“Essa ideia de ‘alma’ traz embutida algum juízo de valor”, retrucou o arquivista, fazendo aspas com as mãos. “Como se alma fosse necessariamente algo bom, o que de fato não é. Se pensarmos no apocalipse zumbi como uma manipulação das massas sem alma, continuamos aplicando valores morais aos conceitos. Nesse caso, voltamos às velhas questões, por exemplo, de quando a esquerda se referia à mobilização das massas para realizar a ‘revolução’”, continuou o arquivista, novamente fazendo aspas na palavra “revolução”.

14 Cena de [filme] São Paulo S.A. (dirigido por) Luis Sergio Person. São Paulo: 1965.

“Pois então a metáfora me parece caduca. Talvez não sirva para o presente”, concordei com o arquivista. “Mas sobre os zumbis, que *los hay, los hay*”, completei. “Sonho com a frase ‘neste instante zumbis passeiam pelo espaço’, escrita na porta de um banheiro público. Como um chamado às massas. Como um apito de cachorro que só pode ser ouvido por aqueles que têm o poder de ouvi-lo”, disse em tom irônico. “Hoje no metrô, a caminho do museu, não pude deixar de notar os olhos caídos de uns sete ou oito passageiros infectados. Os zumbis estão entre nós, só não são capazes de se mobilizar para a revolução. Nisso talvez consista a questão primordial da esquerda: a incapacidade atual de mobilizar as massas”.

O arquivista-distraído rebateu: “Não existe mais massa. Eu ainda confio nos fantasmas, torço para que eles, puxando pés incautos na madrugada, ainda possam atizar alguma revolução”. O curador-cego comentou que seu antigo cão-guia se chamava Zumbi – obviamente negro como a própria sombra.

Voltando à tentativa de contrapor Benjamin aos zumbis e fantasmas, pondo a imagem técnica como uma espécie de arte-zumbi, perguntei se a desmaterialização da arte (termo proposto por Lucy Lippard) seria então uma arte-fantasma. “Um discurso etéreo que estabelece autonomia sem a materialidade”, disse, sem muita convicção no que acabava de propor.

O curador logo rechaçou a proposta: “Não existe arte desmaterializada na sua essência. A pulverização dos meios sempre tem como fim alguma materialidade, mesmo que efêmera, mesmo que instantânea. Sempre há alguma materialidade”, ele afirmou. “E fora tudo que fica disso: os restos, o arquivo, o discurso, a imagem do acontecido. O meio da arte já entendeu isso muito bem: se não há o que vender, que se venda o arquivo. A arte é, na sua essência, materialista. Os zumbis e fantasmas dizem respeito às autonomias, não à arte”, reiterou. O curador seguia seu discurso.

“Nesse caso, colar a imagem técnica a uma falta de autonomia zumbi é, portanto, inconcebível. Você não está entendendo nada”, disse. “O contemporâneo é a eterna luta entre a autonomia da arte e a autonomia do sujeito. Mesmo a ‘arte sem alma’ é impregnada de autonomia, e era esse o ponto de Benjamin. Ele entendia a potência do deslocamento dessa autonomia, de um campo presencial para um campo zumbi ou fantasmático. E mais uma vez, o fato de esse texto ainda hoje ter algum apelo se dá justamente por não colocar juízos de valor sobre a perda da aura. A autonomia da arte não mais dependeria do sujeito, do momento capitular de

sua execução, e isso sim estabeleceu, entre outras coisas, a possibilidade de fragmentação desse sujeito contemporâneo. A partir do momento em que sua presença deixava de ser essencial, a arte se libertava da primazia do autor ou da autonomia do sujeito. Agora podemos, sem culpa, sobrepor presenças”, afirmou o curador.

Em seguida, seu discurso se inflamou: “Foda-se o sujeito! É isso que o contemporâneo nos fala, tentando a todo instante resgatar algum contorno para esse corpo agora frágil e diluído em micro-presenças. Nesse sentido, a edição, o corte, a ruptura, resgatariam a presença do sujeito no campo das novas mídias. Por mais diluído que esteja, o sujeito sempre está presente. É o sujeito quem edita, quem escolhe: por trás do algoritmo há um sujeito. Novas presenças podem ser forjadas no agora, mesmo no controle do capitalismo, mesmo no distanciamento do sujeito que executa a ação de escolher. Quem forja o aço, quem pinta a tela, quem produz a imagem há muito não importa, mas paradoxalmente hoje voltou a importar.

Os revisionismos, as correções de rota de um circuito excludente e elitista, nunca foram tão falados. Nunca foram tão executados por departamentos de marketing atentos ao agora. É a briga que mencionei, da autonomia da arte contra a autonomia do sujeito. O MoMA fez uma grande reforma na sua coleção permanente, incluindo muitos dos sujeitos que estavam à margem. Agora, lá, o sujeito parece importar. Tomara que continue importando, porém seguimos na luta para distensionar esses limites: para que o sujeito novamente não precise falar de si para existir no circuito, para existir enquanto sujeito, e que esse circuito abarque uma multiplicidade cada vez mais plural de sujeitos”, ele disse, para enfim concluir: “Sobre a arte zumbi versus a arte fantasma, não acho que seja relevante”.

Após o discurso do curador-cego, sou obrigado a concordar com ele. Ainda assim, sigo apostando nos fantasmas: procurando fantasmas no museu. É o que tenho feito desde então, desde que entrei aqui nessa sala. Me lembro agora de João Cabral de Melo Neto:

foste ainda o fantasma  
Que prelê o que faço,  
E de quem busco tanto  
O sim e o desagrado.<sup>15</sup>

## VIII

Essa conversa não acaba aqui.

Recebido em 30 de junho de 2023 e aceito em 1º de setembro de 2023

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



15 MELO NETO, João Cabral de. Museu de tudo. In: Museu de tudo. São Paulo: Cia das Letras, 2009