

Gabrielle da Costa Moreira

Cidade, cultura e resistência:
O Novo Museu da Imagem do Som do Rio de
Janeiro e a cultura carioca

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção
do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação
em Comunicação Social do Departamento de
Comunicação da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Jose Carlos Souza Rodrigues

Rio de Janeiro
Setembro de 2018

Gabrielle da Costa Moreira

Cidade, cultura e resistência:
O Novo Museu da Imagem do Som do Rio de
Janeiro e a cultura carioca

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social do Departamento de Comunicação Social do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Jose Carlos Souza Rodrigues

Orientador

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Profa. Tatiana Oliveira Siciliano

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof. Antonio Edmilson Martins Rodrigues

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof. Micael Maiolino Herschmann

UFRJ

Prof. Ricardo Ferreira Freitas

UERJ

Prof. Augusto César Pinheiro da Silva

Coordenador Setorial do Centro
de Ciências Sociais – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 20 de setembro de 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Gabrielle da Costa Moreira

Mestra em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação de Comunicação da UFPE. Bacharel em História pela Universidade Federal Fluminense. Atua na área de comunicação e história, com destaque nos seguintes temas: memória, identidade, representação social, fotografia, cidade e cultura, museus e Rio de Janeiro.

Ficha Catalográfica

Moreira, Gabrielle da Costa

Cidade, cultura e resistência : o novo Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro e a cultura carioca / Gabrielle da Costa Moreira ; orientador: Jose Carlos Souza Rodrigues. – 2018.

195 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2018.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. MIS. 3. Resistência. 4. Cultura. 5. Cidade. 6. Museu. I. Rodrigues, Jose Carlos Souza. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Aos professores, funcionários e colegas do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, especialmente à secretária do programa de pós-graduação em Comunicação Social da PUC-Rio, Marise Lira e Débora Evelyn.

Aos professores das disciplinas que tive o privilégio de cursar durante o doutorado.

Aos professores Tatiana Siciliano e Antônio Edmilson Martins Rodrigues, pelas sugestões na banca de qualificação, que ajudaram a dar um novo rumo na pesquisa.

Aos amigos todos, companheiros de rodas de samba ou não, mas que, cada um a seu jeito, compartilham comigo a crença na resistência da cultura.

À família ampliada pelo suporte e apoio na vida.

Aos amigos Norma e Molinha, Isabel e Alexandre, Nina e Fernando, Débora, Marisa, Lú Pinheiro, pelo incentivo constante, noites alegres e pela espera para comemorar.

Ao meu orientar José Carlos Rodrigues, que sempre esteve disponível para ouvir e orientar com muita generosidade, respeito e incentivo. Meu mais sincero agradecimento.

A Hugo Sukman e André Weller pela disponibilidade em conversar sobre o objeto da tese.

Aos meus amigos e companheiros de trabalho do Museu da Imagem e do Som. A convivência e labuta diária me ensinaram que resistir é preciso. Especialmente Célia Costa, Thereza Kahl, Suely Braga, Rachel Valença, Rosa Maria, Lú Lopes, Janjão, Marcia Benzinho, Claudinha Gonzaga, Lenine, D. Maria.

A Felipe, Nina e Ana, pelo apoio fundamental na escrita, pela compreensão pelas ausências, pelas horas roubadas da tese para assistirmos juntos *The bing bang theory*... por serem a razão de tudo.

Resumo

Moreira, Gabrielle da Costa; Rodrigues, Jose Carlos Souza. **Cidade, cultura e resistência: O Novo Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro e a cultura carioca.** Rio de Janeiro, 2018. 195p. Tese de Doutorado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A construção de uma nova sede para o cinquentenário Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro na praia de Copacabana é parte do momento de requalificação da cidade do Rio que busca imprimir um viés turístico e cosmopolita à cidade. O projeto é uma iniciativa do Governo do Estado através da Secretaria de Estado de Cultura em parceria com a Fundação Roberto Marinho. O projeto arquitetônico assinado pelo escritório americano Diller Scofidio ocupa uma área total de sete mil metros quadrados, no endereço Avenida Atlântica nº 3432, conhecido endereço da cidade que antes era ocupado pela discoteca Help. O prédio foi idealizado para se tornar um ícone arquitetônico para a cidade e para Rio no momento em que a cidade se volta para o competitivo sistema global. O objetivo principal da tese é demonstrar que o Novo Museu tem um duplo propósito integrado. Ao ser lugar de guarda de um importante acervo da cultura carioca visa consolidar valores estéticos e estilos de vida considerados tipicamente cariocas, que muitas vezes são tratados como metonímias da nação, mas que no MIS são convocados a conclamar a identidade carioca como parte do deslocamento do Rio-nacional para o Rio-local. Ao mesmo tempo, o conjunto de ideias que atravessa a elaboração da nova sede do MIS esbarra constantemente na noção de resistência, termo que acompanha o imaginário da cultura carioca como vetor de elaboração de uma identidade local que tensiona o imaginário nacional, buscando recuperar o protagonismo de uma narrativa hegemônica carioca de alguma forma perdida. A resistência é um conceito-chave nesse processo, que permite deslocar para o plano cultural as disputas discursivas e políticas que cercam os jogos de poder em torno da relevância econômica, cultural e política do Rio no cenário nacional desde a transferência da capital. É fundamentalmente no campo das manifestações culturais que esse processo irá se desenvolver, embaralhando o potente imaginário do Rio e da cultura carioca como “resistência” com um conjunto de valores e imposições que parecem a todo instante questionar a legitimidade e o valor cultural (e político) da cidade e de sua cultura.

Palavras-chave

MIS; Resistência; Cultura; Cidade; Museu.

Abstract

Moreira, Gabrielle da Costa; Rodrigues, Jose Carlos Souza. (Advisor) **City, culture and resistance: The New Museum of the Sound Image of Rio de Janeiro and the Carioca culture.** Rio de Janeiro, 2018. 195p Tese de Doutorado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The construction of a new headquarters for the fifty-year-old Museum of Image and Sound of Rio de Janeiro (MIS) at Copacabana district is part of the reshaping of the city of Rio that seeks to improve its tourism and cosmopolitan bias. The project is an initiative of the State Government of Rio de Janeiro through the Secretary of State for Culture in partnership with the Roberto Marinho Foundation. The architectural project signed by the American office Diller Scofidio occupies a total area of 7,000 square meters, at Avenida Atlântica 3432, a well-known address of the city, formerly occupied by the Help disco. The building was designed to become an architectural icon for the city as Rio was presented in a competitive global system. The main purpose of the thesis is to demonstrate that the New Museum has a double purpose. Being the place of custody of an important collection of Carioca culture, it aims to consolidate aesthetic values and lifestyles considered to be typical of Rio, which are often treated as metonym of the nation. However, the MIS activates the Carioca identity as an act that deals with the displacement from the Rio-national to the Rio-local. At the same time, the set of ideas around the new headquarters of the MIS is often expressed through the notion of resistance, a term that highlights a somehow lost hegemonic Carioca identity within the national culture. Resistance is a key concept in this process, which allows the move of political and discursive disputes into the cultural realm. Disputes lived as power struggles intensified since the transfer of the capital to Brasília, surrounded by debates about the political, cultural and economical relevance of Rio in national scenario. It is fundamentally in the field of the culture that this process will develop, merging the potential imaginary of Rio and the Carioca culture as "resistance" with a set of values and impositions that insists in denying the legitimacy and the cultural (and political) value of the city and its culture.

Keywords

MIS; Resistance; Culture; City; Museum.

Sumário

Introdução	9
1. Rio, entre o local e o nacional	19
1.1. O Rio nacional.....	20
1.2. Guanabara	26
1.3. Rio Cidade	32
1.4. O Rio local e internacional	38
1.5. A “carioquice”	43
2. Cidade e cultura	55
2.1. Culturalização de cidades	56
2.2. Cidades, juventude e cultura	61
2.3. Cidades culturais e “criativas”	65
2.4. Novos museus.....	73
3. Projeto e funcionamento do “Velho MIS”	87
3.1. O museu de Lacerda para a Guanabara.....	88
3.2. Acervos de uma modernidade imaginada: fotografia e música	101
3.3 A sede	107
3.4. Do projeto ao funcionamento	112
4. Novo MIS.....	118
4.1. Política em torno do Novo MIS.....	121
4.2. A nova sede: o bairro e a arquitetura	126
4.3. O projeto para exposição	133
5. Resistência.....	143
5.1. Resistência e cultura	144
5.2. O samba como resistência	149
5.3. O MIS como resistência	156
5.4. O Rio como resistência	161
6. Considerações finais em dois tempos.....	165
6.1. 1ª consideração – Só que não	169
6.2. 2ª consideração – Resistência e atualização	173
7. Referências bibliográficas	176
Anexo 1	187
Anexo 2	192

Lista de figuras

Figura 1: Vista aérea do Projeto Diller Scofidio + Renfro 37	130
Figura 2: Desenho relacional com o entorno do Projeto Diller Scofidio + Renfro	130
Figura 3: Projeto Tacoa Arquitetos Associados.....	131
Figura 4: Vista área do Projeto Tacoa Arquitetos Associados.....	131
Figura 5: Projeto Shigeru Ban	132
Figura 6: Detalhes Projeto Shigeru Ban	132
Figura 7: Detalhe interno do Projeto Shigeru Ban	132

Introdução

O tema dessa tese é a identidade carioca. A construção de uma nova sede para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS) é um acontecimento tomado aqui como vetor de debates e tensionamentos sobre a “carioquice”, que revela aspectos da articulação entre a cidade e a cultura. A principal hipótese que norteia a pesquisa e que se desdobra em outras derivadas, é que o termo carioquice funciona como ideia que aciona um deslocamento do Rio-nacional para o Rio-local. Tal deslocamento também vai funcionar como aglutinador da tensão existente entre vários Rios de Janeiro, a qual será reelaborada a partir de um momento promissor da cidade do Rio e do Estado nos anos 2000, que vai encontrar na valorização da noção de cultura e de resistência seu principal eixo articulador.

Como muitos trabalhos acadêmicos, o tema surgiu para mim a partir de uma relação pessoal particular com a cidade do Rio de Janeiro. Nascida e criada em Niterói, mais especificamente no subúrbio do Barreto, minha relação com a cidade do Rio era esporádica e festiva. Niterói para uma criança era ainda menor que a considero hoje. O circuito cultural era restrito e minha vida se limitava às fronteiras do bairro, ou melhor, de algumas ruas entre a rua em que eu morava, a escola, a padaria etc. Longe da bucólica paisagem da praia de Adão e Eva, ou do Campo de São Bento, lugar querido da minha infância e desbancado pelo Parque do Aterro do Flamengo na primeira ida em meados dos anos 1980, era no Rio que as coisas aconteciam. Tudo no Rio era grande, amplo, bonito, animado, festivo, diverso, barulhento, cheio... e perigoso. E Niterói parecia apenas um lugar para se estar, por um tempo.

Até que em 1986 fui morar em São Luís do Maranhão. Se o Rio me fascinava em oposição à Niterói, a capital maranhense foi um choque em relação à minha cidade natal. Os costumes, as roupas, as casas, as ruas, as enchentes, os supermercados, os produtos vendidos nestes, as ideias, o lugar das crianças e seus castigos, tudo era muito diferente. Não posso negar que a reação familiar materna era de horror diante do “anti-moderno”, como aponta Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2009). Quando li muitos anos depois seu livro *A invenção do*

Nordeste e outras artes entendi a reação de minha mãe e de seus familiares. Mas isso seria outra história. O que nos interessa aqui é como nós éramos identificamos em São Luís: a família “carioca”.

Até então, eu nunca havia me considerado ou sido considerada carioca. Nós sempre fomos *fluminenses*. Para nós, o Rio e os cariocas eram a capital irradiante, moderna, cosmopolita, com hábitos e costumes diferentes da antiga capital da província. Os cariocas eram aquilo que Miriam Goldenberg escreveu sobre Leila Diniz, uma materialização da transgressão, da liberdade, da sexualidade, da irreverência, do humor e da criatividade. Niterói e seus filhos não eram bem assim. Mas eis que de repente me torno “carioca” diante do olhar do outro. E ali, naquele contexto, quando me recusava a tomar bênção dos mais velhos, de aceitar tradições que para mim só existiam nas novelas chatas de época, eu comecei a me perceber mais “moderna” e mais carioca mesmo. De fato, nós nos diferenciávamos e nos recusávamos a ser parte daquele teatro local. É verdade que as pessoas tomavam bênção por encenação, aquele ritual não se configurava como uma regra na vida d@s meus ti@s e prim@s. Mas regulava até onde se podia ir ou não na explicitação das rupturas das tradições.

Claro que naquela época eu não tinha nenhuma consciência intelectual de nada disso, mas o fato de ser do *Rio* me permitia ser e agir diferente. Essa experiência durou pouco, em 1988 já estávamos de volta ao “Rio”. É curioso como eles sempre se referiam a nós como do “Rio”, quando na verdade éramos de Niterói. E eles sabiam. Talvez minhas idas ao Rio tenham sido em igual número de alguns familiares do Maranhão, que toda hora vinham visitar os emigrados que moravam na cidade maravilhosa. Nessas idas ao Rio, eles nunca ficaram hospedados em Niterói. Queriam estar no Rio! Era latente que eles sabiam perfeitamente as diferenças entre Rio e Niterói quando estavam no Rio, mas lá no Maranhão, em outro contexto, aquela diferença se apagava. Por mais distante que o Rio estivesse de Niterói, eu estava muito mais próxima do Rio do que eu poderia imaginar.

Existe um jogo de identidades no qual as convenções têm papel mais relevantes que à primeira vista. José Carlos Rodrigues (2008) deixa isso claro em sua *Antropologia e comunicação*. É preciso aprender sobre a sociedade que se

está inserido. Todos em São Luís sabiam o que significava ser *carioca*. Eles sabiam o que esperar, questionar, criticar e aceitar diante dessa identidade. *Nós* é que não sabíamos o que esperar, como responder, se portar, dialogar, questionar, demarcar sem criar constrangimentos, descontentamentos... e manter a diferença. Parecia que era preciso *resistir* a sucumbir ao anti-moderno, ao atrasado, antiquado e não aceitar as convenções daquele que sempre foi o estado mais pobre do Brasil. Da mesma forma, parecia que eles precisavam resistir à insistência em dizer que eles eram antiquados, atrasados.

A volta para *Niterói* dois anos depois criou uma sensação estranha em mim. Eu não queria voltar a ser fluminense, eu queria continuar carioca. Eu havia gostado de incorporar aquelas mulheres cariocas, todas *à la* Leila Diniz. Niterói ficou ainda mais distante do Rio, para mim. Se em São Luís era factível acionar toda a modernidade, liberdade e irreverência contra o anti-moderno; em Niterói era preciso aquietar isso. Afinal, algumas coisas eram modernas demais.

Aqui ficou claro para mim que o Rio era uma variável. Para os moradores do estado do Rio de Janeiro, havia uma clara diferenciação entre os cariocas e o resto da população, incluindo a Baixada Fluminense. A cidade do Rio reclamava para ela a projeção de seu *status*. O espaço da cidade e seus habitantes – os “cariocas” propriamente ditos – que detinham tal projeção moderna. O velho estado nada mais era que a velha província, e os fluminenses só poderiam ser cariocas fora do Rio, para o resto do Brasil.

É preciso mencionar que minha relação com São Luís continuou intensa. Meu pai voltou a morar lá nos anos 1990 e sempre ia visitá-lo nas férias. Cheguei a passar seis meses na cidade aos 19 anos. Por mais paradoxal que possa parecer, foi em São Luís na juventude que me assumi definitivamente carioca. A performance carioca era fácil quando afastada do Rio e de Niterói. Ali onde a gramática carioca era entendida de uma forma abrangente e própria a uma territorialidade específica, pude encenar o estereótipo carioca livremente. Isso me distinguia de todo o entorno e me aproximava da cidade do Rio ainda mais, porque a essa altura eu já havia entendido o jogo entre um Rio nacional e um Rio local. Me tornei uma carioca que nasceu em Niterói e que vivia lá por contingências da vida. Se antes, aqui e acolá aparecia que eu não era *carioca da*

gema e com frequência me perguntavam de onde eu era, em pouco tempo isso deixou de acontecer. Minha integração com a cidade, sua história, sua boemia, seus bairros me credenciavam perfeitamente. *Nós* cariocas adoramos saber que nosso estado de espírito seduz o *outro*, a ponto de o fazer negar sua origem. Todos são aceitos quando se rendem à carioquice.

Como resultado, o meu fascínio pelo Rio cresceu, assim como minha vontade e desejo de *me tornar* carioca de fato, ou seja, territorialmente falando. Conforme eu crescia e ganhava autonomia, mais próximo do Rio ficava. Assim que me foi permitido, comecei a ir para o Rio sozinha. Sempre que podia, ia. Para ver um filme que não estava em cartaz em Niterói, para ir à praia de Copacabana, Ipanema, até Barra. Um dos principais motivos para ir ao Rio era turistar. Sim, aquela cidade me era estranha nos mínimos e máximos detalhes. Foi preciso aprender as ruas, os bairros, os lugares, as músicas, as demarcações sociais e culturais na cidade que tanto me anima(va). Mas ao mesmo tempo, tinha aquela sensação de familiaridade, de conhecer os lugares, os costumes e, sobretudo, de me identificar. A TV sempre me informou sobre a cidade, sua cultura, seu *ethos*. Não foi difícil me sentir carioca, especialmente por ser apaixonada por samba e viver intensamente o renascimento daquilo que se configurou como samba “de raiz”. Difícil era continuar morando em Niterói! Quando me formei, finalmente realizei o sonho de ir morar no Rio, na praça São Salvador. Isso era 2001, e a praça ainda era recôndito de poucos, uma pacata praça com o mesmo *ar* que a foto de Malta nos primeiros anos do século XX. A praça ainda não havia sido descoberta pelos *hipster*.

Mais um deslocamento territorial me colocou em relação direta com o ser carioca. Em 2007 fui morar em Recife com minha família. Recife com certeza é uma cidade bem diferente de São Luís, especialmente se levarmos em conta o tempo entre 1986 e 2007. Recife é uma cidade de personalidade forte, não gosta nem um pouco de pertencer a esse lugar anti-moderno que abrange o Nordeste brasileiro. Por isso mesmo a cidade resiste aos cariocas, especialmente à ideia de capital irradiante, que marca uma distância entre o Rio e o não-Rio. Assim, o Rio enquanto uma variável nacional desperta um sentimento de rejeição por acionar aquilo que não se é ao mesmo tempo permite ser um rótulo externo que diferencia

no que se pode ser comparado em outra escala. A identidade é um jogo relacional (Rodrigues, 2008). Recife não quer que o Rio seja o representante nacional ou internacional da cidade. Quer ser ela mesma sua referência.

A verdade é que fui para Recife acreditando que encontraria por lá o Rio de Janeiro do Nordeste. A cena do *manguebeat* me fazia crer que existia na cidade um movimento de renovação que relegava ao passado a casa grande e a senzala. Acreditava que em Recife a cultura popular seria uma parte viva e dinâmica da cidade e de sua população. Talvez tivesse uma ideia não consciente de um encontro com um Brasil profundo. Não vou negar que foi decepcionante encontrar uma sociedade na qual casa grande e senzala ainda operam como demarcadores sociais. Não é fácil fazer essa afirmação, pois nada é totalmente verdade, e isso vale para Recife e sua dinâmica patriarcal. Mais uma vez ficou latente que o Brasil conhece o Rio-capital e o Rio não conhece o Brasil. Ser carioca em Recife acionava um sentimento que nem sempre era positivado como acontecia em São Luís. Alguém pode dizer que é por conta do cariocentrismo exacerbado, em certa medida, com certeza. Mas não é só isso. Acredito que em Recife os embates identitários são mais agudos e explosivos do que em São Luiz. O que importa é que o Rio forma um significativo conflituoso na capital pernambucana, que se translada para os cariocas em alguns momentos. Recife foi uma experiência incrível. Lá deixei saudades, amigos verdadeiros e queridos que comungam de lutas parecidas com as minhas. Mas lá eu senti um estranhamento muito grande que me permitiu identificar vários pré-conceitos tanto em relação ao Brasil quanto ao Rio de Janeiro.

Em 2012 voltamos a morar no Rio. A volta foi diferente. Aqui descobri que a experiência do Recife havia me marcado profundamente e que o Rio de Janeiro também me despertava estranhamento e apresentava muitos contrastes. Conhecer outra narrativa de nação em Recife me fez olhar para o Rio de outra forma. A cidade perdeu sua naturalidade e um novo olhar, nova leitura e escuta desabrochou. Essa *nova* forma de estar e experimentar a cidade me fez perceber mais claramente a diferença entre o Rio nacional conhecido por todo o Brasil e o Rio local que de várias formas também se opõem. É nesse momento que a tese começa a tomar forma, ainda que sem me dar conta. Foi nos primeiros meses de

2012 que comecei a trabalhar no Museu da Imagem e do Som, onde fiquei até o final do ano de 2016.

Minha entrada para o MIS aconteceu após participar de uma seleção simplificada para ocupar um cargo vago. Fui selecionada para atuar junto à Diretoria Técnica no amplo processo de organização do acervo para poder ser absorvido pelo *Novo MIS*. Em 2012 o *velho MIS* estava a todo vapor para catalogar, digitalizar e acondicionar todos seus quase 300 mil documentos. A iminência da inauguração no ano de 2013 estabelecia a premência da digitalização para que a sala de consultas da sede Copacabana pudesse funcionar com acesso remoto. Em nenhum momento se cogitou levar o acervo documental para Copacabana.

Nos cinco anos em que estive no MIS pude conviver de perto com detalhes do processo que envolve o projeto de uma nova sede que acaba criando um Novo MIS. Essa posição me trouxe dilemas e tensões. Eu não tinha um contato casual com meu tema. Eu tive acesso a conversas, documentos, disputas que não teria um mero observador. Mas não só. Eu pude ver e me relacionar com as paixões e defesas de um projeto que não é único, nem muito restrito à visão de uma pessoa. Eu não estava no doutorado quando entrei no MIS. Na realidade, esse não era meu tema, à princípio. O MIS foi se configurando como tese na medida em que a relação entre o velho e novo MIS se complexificava ao mesmo tempo que a inauguração não parecia nunca próxima. Meus colegas de trabalho não eram, inicialmente, informantes. Com eles dividi momentos de alegrias e tristezas, certezas e incertezas. Alguns se tornaram amigos queridos, outros não. Com alguns me aliei para defender posições, com outros não. Relações de trabalhos criam laços cotidianos de confiança. Ao escolher ter o Novo MIS como objeto da tese, um clima inicial de desconforto apareceu, especialmente para mim. Um grande dilema surgiu: como abordar aquilo que só tive acesso por trabalhar no MIS? Como transformar a familiaridade cotidiana de uma situação em algo exótico, estranho, diferente para que pudesse ser abordado com alguma objetividade? Como não comprometer a confiança depositada em mim?

A solução veio em parte com minha saída do Museu e com o afastamento territorial da cidade do Rio de Janeiro. Ao passar um ano na Escócia pude me

deparar com uma cidade que também se insere nas reformulações urbanas das disputas mundiais. Mas de uma forma completamente diferente. Os contrastes entre as cidades e as instituições culturais me possibilitaram reavaliar minha relação com o Rio de Janeiro e com o MIS. Distante fisicamente, me dei conta que minha escrita não precisava ser sobre as pessoas que trabalham para que o MIS se concretize. Assim, minha busca passou a ser compreender as razões e condições sociais para que um Novo MIS se concretize. Meu olhar mudou. Deixei de lado a possibilidade de falar sobre as escolhas estéticas e políticas, do *modus operandi* do Museu, fosse do velho ou do novo, para buscar as condições de latência do MIS.

Não posso negar que minha presença no MIS e o acompanhamento de uma parte do processo de construção da nova sede aparecem o tempo todo, apesar de não apontado. Meus principais informantes foram periódicos, vídeos oficiais do canal do Novo MIS, da página do ex-governador Sérgio Cabral, enfim do mundo que as pesquisas na internet proporcionam ao se tornarem canal privilegiado de comunicação e informação. Minha presença no MIS talvez seja parte do jogo de luz e sombra que permeia todas as escolhas. É por isso que apenas entrevistei pessoalmente os curadores do Novo MIS, Hugo Sukman e André Weller, apesar de ter testemunhado muitos outros atores falarem sobre o MIS.

Cabe fazer uma breve observação sobre a metodologia e fontes que conduziram a feitura do trabalho. Escrever sobre a cidade do Rio de Janeiro não é uma tarefa fácil. A cidade possui uma infinidade de dizeres e olhares sobre ela. A visibilidade que o Rio possui é algo incontornável em uma tese. Seria impossível dar conta de uma revisão bibliográfica, histórica, geográfica, cinematográfica, fotográfica, musical, teatral, política, entre outros. A visibilidade do Rio perpassa o erudito, o banal, o mítico, a vida cotidiana, as propagandas turísticas, o jornalismo, as novelas, a literatura, o academicismo, guias arquitetônicos, cartões postais, souvenirs... Todas essas formas de falar do/sobre o Rio não permitem descrever o Rio de forma unívoca e definitiva. Acredito, que nem seja possível localizar todas as referências e influências que de alguma forma compõem esta tese.

De um modo geral, a tese foi permeada pela ideia de um relato etnográfico, apesar de não poder ser caracterizada como tal. Ao mesmo tempo que o Museu da Imagem e do Som era o meu lugar de trabalho também passou a ser o campo de trabalho da tese, o que me permitiu observar, conversar, ouvir, acompanhar, investigar, questionar diversos momentos e fases do projeto Novo MIS em Copacabana. Para dar conta do processo de tal projeto que apresenta a cidade e suas tradições culturais, recorreremos a jornais e revistas de grande circulação tanto nos tempos atuais, como mais antigos, especialmente a partir das palavras carioquice, MIS, Novo MIS, capitalidade, Estado da Guanabara, Rio Olímpico e outras palavras que apareciam com regularidade em torno destas principais. Também são nos jornais e revistas que busquei os discursos das principais pessoas envolvidas nos processos de construção do Estado da Guanabara e do Museu da Imagem e do Som, tanto na época de sua inauguração em 1965, quanto sobre a divulgação do novo projeto entre os anos de 2008-2018, de forma a apontar como os canais de comunicação são importantes no compartilhamento simbólico das representações da cidade. Para reforçar como essas tradições culturais é o elo de ligação no pertencimento territorial e identitário, a tese conta com a entrevista dos dois curadores do Novo Museu da Imagem e do Som, Hugo Sukman e André Weller e análise de falas contidas em vídeos oficiais do projeto, disponíveis na internet. Também compõem o escopo do trabalho documentos pertencentes ao Museu da Imagem e do Som. Há pouca referência bibliográfica sobre o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Por isso, os jornais foram fontes privilegiadas. Também tentamos incluir teses diversas, referentes aos principais assuntos da tese, como cidade, museus, cidades criativas de forma a contemplar e dar visibilidade a pesquisas recentes que dialogam com a tese.

De uma forma ou de outra, esta tese é sobre minha relação com a carioquice e com o Museu. Na busca de dar conta do tema, a tese foi dividida em cinco capítulos. No capítulo 1 *Rio, entre o local e o nacional* traça uma discussão sobre a cidade do Rio de Janeiro inserida em contexto de disputa territorial entre o Rio-capital e o Rio-cidade. A cidade do Rio é uma personagem importante na história nacional. Capital por quase duzentos anos, sua história é fortemente marcada por este caráter. Sua história é contada a partir da perspectiva da cidade-capital. Esse aspecto parece corromper outras possibilidades de interpretação sobre a cidade e

suas dinâmicas, seja no campo político, econômico, cultural ou urbanístico. Especialmente essa visão da cidade-capital dominante parece incontestável quando a cidade começa a tomar uma forma mais urbana no século XIX, especialmente a virada do século XIX para o XX, quando um conjunto de transformações tomou conta da capital. A busca pelo tão desejado progresso garantidor de um futuro promissor e civilizado dominou a cidade-capital, que simbolizava ela mesma a modernização do Brasil. Porém, a transferência da capital para Brasília em 1960 trouxe várias questões para a cidade e sua população, especialmente a criação da única cidade-estado brasileira, a Guanabara. Ao mesmo tempo que a Guanabara ia se constituindo politicamente, a carioquice também aparecia como um dispositivo discursivo da cidade do Rio de Janeiro.

Cidade e cultura é o título do capítulo 2. Aqui apresento como as diversas mudanças na sociedade pós-Guerra implicaram em transformações profundas nas cidades e em seu desenvolvimento que passa a ter na “centralidade da cultura” (Hall, 1997) sua principal fonte de atuação e transformação. A culturalização das cidades coloca o urbanismo e a construção de novos museus como foco na performance cidadina. No decorrer do capítulo, a cidade do Rio de Janeiro vai aparecendo conforme os processos em curso também iam aparecendo por aqui, como a chegada do ideário da cidade criativo em princípios do ano 2000.

O capítulo 3 é dedicado ao *Projeto e funcionamento do Velho MIS*. Neste capítulo apresento a concepção da idealização e inauguração do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1965, por Carlos Lacerda, então primeiro governador eleito do estado da Guanabara. Lacerda e sua equipe investiram o MIS de um propósito: elaborar a identidade do novo estado. Para tal acionaram toda a capitalidade cultural do Rio como vocação, que deveria ser exibida no museu de vanguarda recém-criado, o MIS. Ao mesmo tempo, mudanças nos rumos políticos do país também implicaram em uma mudança no posterior funcionamento do Museu. Com a saída de Lacerda do governo da Guanabara e de Maurício Quádrio do MIS, o Museu sob a gestão de Ricardo Cravo Albin definiu as bases de sua inserção na vida cultural da cidade e do país, sendo até hoje reconhecido por essa mudança de estratégia. mudou o seu destino.

O quarto capítulo é dedicado à descrição e análise do projeto da nova sede para o MIS, o “*Novo MIS*”, com destaque para a atuação e protagonismo do ex-governador Sérgio Cabral no processo. Nele, são analisados o projeto arquitetônico e sua relação com famoso bairro de Copacabana, assim como o projeto de exposição do conteúdo do Museu a partir de entrevistas com os curadores do projeto.

A ideia de “resistência” é o foco central do quinto e último capítulo. A oposição entre o Rio nacional e o Rio local na constituição e valorização de uma cultura carioca está fortemente apoiada num enfrentamento do Rio para com a nação. Nesse sentido, a “resistência” é uma chave interpretativa acionada para pensar sobre a cultura produzida no Rio a partir de sua música mais consolidada – o samba – assim como uma constante retórica que atravessa a própria narrativa da trajetória do MIS através dos tempos, de acordo com seus funcionários, ex-funcionários, amigos e admiradores. O samba é resistência e o MIS é resistência, pavimentando caminho argumentativo para reforçar a ideia de que a cultura carioca é resistência a um imaginário nacional que parece continuamente recusando e tensionando sua força simbólica.

Ao tomar a cidade do Rio de Janeiro e o projeto do museu que pretende apresentar a cidade e sua identidade não há como negar os “limites da interpretação”, como sugere Umberto Eco (2004). Nas interpretações culturais sempre esbarramos em nossos limites que são demarcados pelas nossas crenças e dúvidas, afetos e desafetos, desejos e medos, esperanças e desesperos. Quem conduz as páginas que se seguem é a cultura carioca processada por minha interpretação, resultado não somente do tempo do doutorado, da experiência no MIS ou das muitas leituras, mas pelas múltiplas experiências e deslocamentos do Barreto a São Luiz, de Edimburgo a Recife, de Niterói ao Rio.

1. Rio, entre o local e o nacional

De acordo com o crítico literário uruguaio Angel Rama, as cidades latino-americanas nascem da consciência do poder de transformação e controle da natureza e na crença de que a técnica é o principal instrumento para isto. Mas, mais do que isso, o processo urbanístico que inspira o projeto das cidades esteve imbricado a um processo ideológico no qual os limites da cidade não estavam circunscritos a sua demarcação territorial e política.

Os próprios conquistadores que as fundaram foram progressivamente percebendo, no transcurso do século XVI, que haviam se afastado da *cidade orgânica* medieval em que haviam nascido e crescido para entrar em nova distribuição do espaço, que enquadrava um novo modo de vida, que já não era o que haviam conhecido em suas origens peninsulares. Dura e gradualmente, tiveram de se adaptar a um projeto que, como tal, não escondia sua consciência racionalizadora, para a qual não era suficiente organizar os homens dentro de uma repetida paisagem urbana, pois também requeria que fossem moldados com destino a um futuro, sonhado igualmente de forma planificada (Rama, 2015, p.21).

A fundação da cidade do Rio de Janeiro e seu progressivo protagonismo no cenário do período colonial é um exemplo da forma através da qual o tensionamento constante entre o local específico das cidades do Novo Mundo e os imaginários expansionistas que entendem a urbe como eixo mais amplo de certas conformações identitárias. Em termos administrativos, já em meados do século XVIII o Rio torna-se o principal centro urbano da América portuguesa, convertendo-se, em 1763, na sede do vice-reinado do Estado do Brasil (Marques dos Santos, 2000). Com a transferência da corte em 1808, a indissociação entre a cidade e a nação (no caso, o Império) torna-se ainda mais evidente, matizando uma mescla que irá acompanhar por muitos anos o imaginário da cidade e a própria identidade nacional. De certo modo, a identidade carioca é resultante dessa tensão permanente com a nação, que se apresenta sob a forma de disputas políticas, intelectuais e artísticas que a todo instante sinalizam para a existência conflitiva do Rio no país e do Brasil a partir do Rio.

Nesse sentido, pensar sobre o projeto de nova sede para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro implica aprofundar os debates sobre o imaginário de cidade que a própria fundação do MIS articula, entrelaçado desde sua concepção inicial com todos os embates sobre a narrativa de cidade, sua

identidade e sua posição no cenário nacional. O MIS é um projeto carioca que se nutre dessa tensão e que negocia modos de coexistência entre o local e o nacional no decorrer de sua trajetória.

Adicionalmente, enquanto órgão público comandado e gerido por entes do Governo do Estado, todo o processo simbólico de implementação das políticas de acervo e expansão do MIS estão intimamente ligadas a nuances e disputas de poder de grupos políticos ocupantes de cargos públicos, que atribuem ao MIS maior ou menor importância de acordo com esquemas de pensamento e eleições de prioridades disputadas e instáveis. Em linhas gerais, a motivação simbólica para essas disputas que pavimentam o contexto social e político dos mais de 50 anos de existência do MIS é a fricção nem sempre amistosa entre o nacional e o local.

1.1. O Rio nacional

Concebido de modo frequente como metonímia da nação, durante o longo período em que o Rio foi sede do poder político do país (capital do Brasil colonial desde 1763, sede da Corte portuguesa desde 1808, capital do Império e da República) essa condição de centralidade foi resultante da própria proximidade com instituições e centros de tomadas de decisão, assim como eixo de circulação financeira e farol de imaginários culturais e comportamentais espalhados por todo o território nacional.

Estudos recentes sobre a história da cidade do Rio têm elaborado uma relação entre a fundação da cidade e certas características reatualizadas constantemente no decorrer dos seus cinco séculos de existência que funcionam como mito fundador. A saber, uma história de disputas (Rodrigues, 2002), primeiro contra os franceses, inimigo reconhecido, ao mesmo tempo com índios com quem precisava se aliar para derrotar o inimigo e por último com a natureza, que impõem restrições na ocupação e dominação. Essa gênese da fundação da cidade guarda “marcas inaugurais [que] definem as suas funções e os seus usos, dando-lhes a qualidade de lugar de colonos e centro articulador e irradiador de políticas e ideias” (Rodrigues e Mello, 2015). Segundo a historiadora Fernanda Bicalho, a reconquista da cidade contou com apoio de uma pequena população

que habitava as Américas e possessões portuguesas, que “ao disponibilizarem suas vidas e fazendas na guerra contra índios e franceses, esperavam do rei, em troca, reconhecimento e mercês: em terras, comendas, cargos, ofícios e privilégios” (2008, p.37). A forma da conquista da cidade criou uma rede de relações e articulações na região, uma nobreza de terra baseada na conquista e na interferência do governo da cidade (Bicalho, 2008). Essa é a base da constituição do colono que possui autonomia em relação à Metrópole. O colono não era um mero reprodutor das diretrizes do colonizador. Ao contrário, tem papel fundamental na constituição da autonomia das colônias.

É claro que aqui não nos interessa fazer uma revisão bibliográfica ou mesmo historiográfica da cidade, mas apontar que essas marcas da disputa, da tensão, da autonomia vão ficar presentes no mito fundador da cidade, de tal modo que no século XVII e XVIII (Bicalho, 2008) o empenho durante a conquista da região da cidade do Rio vai ser acionado como argumento para conseguir privilégios com o Rei, assim como ser parte do projeto de Império Ultramarino Português. Mas também será recuperado na constituição do estado da Guanabara, quando São Sebastião e Estácio de Sá voltam a ser símbolos e marcas da cidade.

A autonomia do Rio e de seus colonos é marcante nesse momento, alterada pela transferência da capital de Salvador para a cidade, que a reposiciona politicamente, especialmente depois da chegada da Corte. Movimento duplo que por um lado restringiu a autonomia e, por outro, abriu caminho para que fosse criado um campo intelectual ainda mais integrado às projeções futuras que as cidades latino-americanas possuíam em sua base. De acordo com Rama (2015) os intelectuais que atuavam na projeção urbanística não eram meros executores das políticas e anseios da classe dirigente e das instituições. Os intelectuais urbanos reivindicavam autonomia, eles “não somente servem a um poder como também são donos de um poder” (Rama, 2015, p.42). A partir desse quadro proposto por Rama, podemos dizer que também aqui a cidade era pensada e criada a partir de tensões e de conflitos.

Existe uma farta bibliografia sobre o papel dos intelectuais na história brasileira, mais especificamente do Rio enquanto centro de poder, que não será

abordada aqui¹. Mas importa destacar que quando o saber vira poder (Foucault, 1988) e o Estado (colonial, imperial, republicano) toma para si a organização dos intelectuais (e da cultura), ele dota esse campo com uma dimensão pública. O campo intelectual passa a ter uma relação fluida com o campo político e de certa forma, autônoma. Para Angela de Castro Gomes existe

Uma dimensão política nas propostas estéticas construídas por intelectuais, na medida em que, como produtores de bens simbólicos, eles estão sempre elaborando interpretações da realidade social que têm uma dimensão de diagnóstico e outra de prognóstico com significativo poder de comunicação social. Entretanto, não se trata de entender o vínculo entre arte e política como prioritariamente adstrito ao engajamento direto e explícito do intelectual a um projeto político, conforme um certo tipo de paradigma de intelectual como “vanguarda” de grandes transformações. O que se propõe é caracterizar este vínculo como constitutivo da própria atividade intelectual, o que permite muitas nuances nas relações entre os dois termos, garantindo aos intelectuais uma ampla área de liberdade e escolha” (1999, p.19).

É claro que esse papel do intelectual vai ter um lugar especial na cidade do Rio pela forte atração que a capital emanava para intelectuais, artistas, trabalhadores, políticos. É precisamente na articulação entre intelectuais, artistas e políticos residentes no Rio que floresce um intenso debate sobre a cultura nacional. A partir da virada do século XIX para o XX, passando pelas primeiras décadas do século XX, a produção de obras literárias, musicais, teatrais e interpretações sociológicas sobre o Brasil terá grande circulação nas camadas médias e altas da população nacional, sempre pensados nos arredores da sede do poder nacional, no Rio. Contudo, apesar de incorrer no risco de uma simplificação exagerada, é possível afirmar que essa construção identitária unificada só se consolidará efetivamente a partir da década de 1940, com o investimento estatal na mídia de massa. A construção de um projeto nacional está intimamente ligada à ampliação dos meios de comunicação de massa que, consolidados nas três primeiras décadas do século XX, atingem aos poucos contingentes cada vez maiores da população nacional instituindo uma cultura compartilhada em larga escala.

Como aponta Renato Ortiz em seu clássico *A Moderna tradição brasileira*, o investimento do estado brasileiro na chamada “indústria cultural” vai ser

¹ Ver Gomes, Angela de Castro. *Essa gente do Rio...* Modernismo e Nacionalismo. RJ: Editora FGV, 1999.

alavancado em dois momentos cruciais, ambos sob regimes ditatoriais: O Estado Novo (1937) e a Ditadura Militar (1964). “Trata-se de um estado que é percebido como centro nevrálgico de todas as atividades sociais relevantes em termos políticos, daí uma preocupação constante com a ‘integração nacional’” (Ortiz, 2001, p. 115). Ainda que o foco do debate de Ortiz seja o exponencial aumento do setor cultural da indústria nacional a partir da década de 1960, o que estrutura seu argumento central de que a indústria da cultura nos anos 1940 e 1950 seria caracterizada por uma notória incipiência, é interessante para nossa discussão a ideia de que o investimento governamental em meios de comunicação de massa e na circulação de produtos culturais é componente estratégico de consolidação de um imaginário nacional em ambos os momentos.

Fundamentalmente, em especial na ditadura de Vargas, a formulação e consolidação de ações políticas na área da cultura serão realizadas a partir do Rio de Janeiro. É esse entrelaçamento entre a identidade nacional e a cultura carioca que caracteriza toda uma agenda de debates e articulações institucionais em busca do que significa ser brasileiro. A partir do final da década de 1930, esse movimento será protagonizado pela rádio, em particular, pela principal emissora do período, a Rádio Nacional. Inaugurada em 1936 no alto do imponente prédio do jornal A Noite, a “Rádio Nacional do Rio de Janeiro” se transforma em um veículo fundamental da consolidação e amplificação da cultura nacional. Ciente da força agregadora do rádio no período, o presidente Getúlio Vargas, durante a vigência do Estado Novo, incorpora a Rádio Nacional ao patrimônio da União e amplia seu poder de transmissão através de ondas curtas para quase todo o país (Saroldi e Moreira, 2005).

Estrategicamente, a encampação da Rádio Nacional atendia ainda a certos objetivos políticos governamentais: o de levar a vários e longínquos pontos do país um conjunto de mensagens, influenciando, assim, a formação de uma identidade nacional. É isso, mais ou menos, o que explica o fato de que a emissora estatal procurou, desde logo, tornar-se um veículo de divulgação de autores nacionais e da música popular brasileira para dentro e para fora do país. Dito de outra maneira: para dentro, a Nacional atuaria no sentido da integração nacional; para fora, buscaria fixar uma imagem positiva do Brasil no exterior (Aguiar, 2007, p.17).

A programação da Rádio Nacional consolidou-se em torno dos chamados programas de auditório, grandes espetáculos de variedades que incluíam a participação do público ao vivo nos estúdios da rádio. Programas como “Casé”,

“Um milhão de melodias” e “Curiosidades musicais” formavam um extenso cardápio de atrações irradiadas para todo o Brasil. Desses, merece destaque o “Curiosidades musicais”, programa comandado pelo músico, radialista e pesquisador Henrique Foreis Domingues (1908-1980), conhecido pelo instigante apelido de Almirante.

Almirante iniciou carreira musical em 1929 como cantor e pandeirista do conjunto Bando dos Tangarás, ao lado de Braguinha, Henrique Brito, Álvaro Miranda (Alvinho) e Noel Rosa. Após o fim do grupo, em 1933, Almirante seguiu carreira de cantor, emplacando alguns sucessos na esteira do maior *hit* dos Tangarás, o samba “Na Pavuna” (de sua autoria em parceria com Homero Dornelas). Sua atuação como intérprete colocava-o constantemente nos bastidores do rádio, contratado como cantor e depois produtor do legendário “Programa Casé”, o que pavimenta sua inserção no mercado radiofônico. Pouco depois do fim dos Tangarás, Almirante lança o programa “Curiosidades musicais”, que marca o início de sua verve de colecionista de música popular. Percorrendo o auditório com perguntas sobre música, coordenando jogos e desafios musicais entre os participantes, Almirante credencia-se como profundo conhecedor da música brasileira, com ênfase na criação popular com a qual se identificava e da qual participava ativamente. A partir do programa, grande sucesso no início da Rádio Nacional, o músico vai aos poucos se consolidando como pesquisador reconhecido e começa a acumular documentos, gravações e objetos relacionados à música popular radiofônica (Aguiar, 2007).

Como Almirante, diversas outras personalidades do rádio fizeram história na Rádio Nacional, auxiliando na construção de um imaginário nacional baseado na música do Rio de Janeiro, força centrípeta de agregação de artistas de todo o país. O rádio era o vetor de uma política nacionalista que dedicava à música atenção especial, estimulando através de premiações, concursos e subvenções variadas o samba como catalizador da cultura brasileira (Neuhaus, 2016, p.34). O samba do rádio, a partir do final da década de 1930, se torna elemento crucial do processo de valorização da cultura nacional, promovido pela ditadura do Estado Novo, ao mesmo tempo controlado de perto por instituições como o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

A sonoridade dos arranjos orquestrais da Rádio Nacional, assinados por maestros como Leo Peraschi, Radamés Gnattali e Pixinguinha, buscavam imputar uma aura sofisticada ao gênero, reinterpretando as sonoridades das gravações comerciais de discos ao sabor da grandiloquência dos programas de auditório (Neuhaus, 2016). O controle das letras apresentadas nos programas motivava os produtores a evitar temas mais espinhosos como a malandragem ou a valorização da “orgia” em oposição ao “trabalho”. Como aponta criticamente o historiador Adalberto Paranhos, o período do Estado Novo seria marcado pelo florescimento de sambas cívicos e de exaltação. Em suas palavras,

com ar grandiloquente, essa fornada de sambas-exaltação, lambuzados de clichês do ufanismo tupiniquim, muitas vezes faria o elogio rasgado do “Estado Novo”. Da exaltação à natureza se passaria, sem nenhuma dificuldade aparente, à exaltação mais ou menos explícita do regime político vigente. (...) Nada mais conveniente à ditadura, se se considerar que os trabalhadores eram contabilizados nos cálculos governamentais como dentes de uma engrenagem que objetivava amortecer o impacto da luta de classes e subordiná-los aos projetos de desenvolvimento capitalista (Paranhos, 2015, p.96).

Ainda que o próprio trabalho de Paranhos aponte os muitos movimentos de sambas que “destoavam” ou “desafinavam” em relação a esse diapasão ufanista (Paranhos, 2015, p.111-114), o controle das letras pelo DIP sobre o que seria irradiado por todo o país configurou um repertório que repercutia uma imagem positiva para o país e, conseqüentemente, para o gênero. Ouvido de Norte a Sul do país, o samba se configura como vetor de uma identidade nacional, forjada nos morros de sua capital como artefato de uma “gente bronzada” que “mostrava seu valor”.

Mas não era só a partir da música que a rádio conquistava corações e alavancava uma ideia de cultura nacional a partir da Praça Mauá. Programas informativos como o “Repórter Esso”, que inicia sua transmissão em 1941 e o canal direto de comunicação do governo com a população, a “Voz do Brasil” formariam um conjunto bem determinado de ações políticas em torno da nacionalização do poder do Rio, assim como de sua cultura. Enquanto capital da República, o Rio é laboratório primário de todas as intervenções tecnológicas desde a virada do século XIX para o XX até pelo menos o último quarto do século passado. Uma cidade repleta de cinemas, de automóveis, bondes elétricos, de novidades técnicas na área de música, teatro, medicina (Sevcenko, 1998).

Consolida-se no Rio um estilo de vida, que, projetado para todo o Brasil pelas ondas do rádio, naturaliza sua referência como uma espécie de metonímia do país, positivamente. Ou, na inspirada afirmação de Nicolau Sevcenko, a sua capital “irradiante” (1998).

Se por um lado é possível identificar certa positividade no fato de o Rio ser protagonista da identidade nacional, reforçando e publicizando continuamente seu modo de ser, sua geografia, sua arquitetura, seu urbanismo e sua cultura, por outro, contudo, é inegável que tal movimento tem também algumas desvantagens. Ao nacionalizar seus traços culturais mais característicos, a cidade do Rio acaba paradoxalmente perdendo algo de sua particularidade regional. Num certo sentido, o Rio não é pensado como *cidade*, mas como “capital”, de onde reverberam elementos constitutivos da cultura nacional e, por isso, permanecem em um espaço indeterminado e indefinido entre as duas coisas. A rádio do Rio é “nacional”, o governo do Rio é “nacional”, o samba do Rio é “brasileiro”.

1.2. Guanabara

O contexto da mudança da capital federal para Brasília em 1960 constitui um marco importante para um progressivo deslocamento da identidade carioca embaralhada com a ideia de nação para uma apropriação mais local e particular dessa identidade. Esse deslocamento percorre distintas áreas da vida cotidiana, e se materializa de modo bastante intenso nos debates político, *locus* primordial de elaboração de um projeto de redimensionamento da cidade e sua cultura.

Os debates se iniciaram na segunda metade da década de 1950 e a consolidação do estado-cidade se esfacelou no início da década de 1970, sendo sepultada com a fusão com o Estado do Rio de Janeiro em 1975. De certo modo, o projeto de cidade-estado do Rio foi aos poucos perdendo relevância estratégica durante o governo militar, que terminou com a supressão do estado da Guanabara. Sua curta duração foi, porém, fundamental para a configuração de determinadas ideias e ações governamentais e não-governamentais que criaram condições para a consolidação de uma nova fase da identidade carioca.

De acordo com Osório (2005), a transferência da capital para Brasília é a origem de uma crise econômica tanto na cidade, quanto no estado, a Velha Província. Para o autor, os desafios a serem enfrentados pela cidade, enquanto ente político no cenário nacional após a mudança da capital, eram negligenciados por diversos atores sociais, incluindo políticos e a própria população. Em um breve espaço de tempo, a cidade do Rio foi subtraída daquilo que sempre se configurou como uma característica local, a sede do governo central no país.

Daí a ideia de “crise” que, mais do que gerencial, econômica ou política, era um drama cultural, que demandou esforços múltiplos de readaptações e redefinições sobre a cidade. Segundo Rodrigues e Mello, a fundação do Estado da Guanabara funcionava como uma resposta político-administrativa a essa perda, acionando uma recuperação da história do local e “reforçando o imaginário popular de que essa mudança faria com que a região recuperasse suas tradições e iniciasse o movimento em direção ao desenvolvimento” (2015, p.41). Apesar de ter produzido profundas mudanças simbólicas e identitárias na população do Rio, o processo de criação do novo estado-cidade é indissociável dos movimentos dos líderes políticos que o governaram no período. Em outras palavras, “a cidade era o sujeito exclusivo da política estadual, encarnado na personalidade do governante da ocasião” (Knauss, 2015, p.15).

Tal narrativa personalista e biográfica sobre o período da Guanabara está associada possivelmente ao destaque conferido ao governador Carlos Lacerda durante o processo de implementação do estado da Guanabara. Eleito já no final do ano de 1960, sucedendo o governador indicado José Sette Câmara Filho, que permaneceu pouco mais de sete meses no cargo, Lacerda concebia o sucesso de sua administração como vetor primordial do lançamento de sua candidatura à presidência da República, ao final de sua gestão.

Nesse sentido, o conjunto de ações governamentais de seu governo esteve inspirado pelo desejo de registrar uma marca pessoal na cidade, explorando sua força histórica de “caixa de ressonância” dos humores nacionais, para citar uma expressão recorrente em trabalhos sobre o Rio. Segundo a historiadora Marly Motta, uma das principais estudiosas do campo político do período da Guanabara, as metas apresentadas na vitoriosa campanha de Lacerda envolviam uma completa

“reordenação da máquina administrativa herdada do Distrito Federal”, assim como um plano ambicioso de intervenções urbanas (túneis, avenidas e parques) e construção de hospitais e escolas (2000, p.58-59). Ao analisar o discurso do governador na convenção da União Democrática Nacional (UDN) em 1963, já em ampla campanha interna para que o partido o reconhecesse como candidato para as próximas eleições presidenciais que seriam realizadas em 1965, Motta observa que

Lacerda elegeu a Guanabara como a mais importante plataforma de decolagem de sua campanha. Ao desafio de construir um novo estado, juntava-se o fato de ser esse estado capital de fato do país, trunfo que nenhum outro candidato possuía. Desse modo, se a prioridade inicial de seu governo havia sido a estadualização – dentro dos limites e especificidades da Guanabara, é certo – o mais importante agora era reafirmar a capitalidade do Rio de Janeiro. (Motta, 2000, p.82)

A construção de uma marca pessoal no imaginário local da cidade-estado funcionava para o governador e para a própria cidade como uma estratégia de afirmação de uma tensão com a nova capital e, por extensão, com a ideia de nação. O discurso de posse de Lacerda, proferido em dezembro de 1960 é um claro exemplo desse entrelaçamento um tanto confuso entre cidade e nação, que buscava ser superado a partir de uma série de ações de valorização do local.

Entre todas as unidades que formam a indissolúvel nação, o Estado da Guanabara é dos mais responsáveis, e, sem dúvida, o mais preparado para influir na condução geral do País. Pela composição de seu povo, soma de todos os povos do Brasil; pela sua vocação atlântica que lhe dão um sentido universal da Política, que lhe aguça a sensibilidade sem lhe particularizar paixões provincianas; pelas suas tradições de antiga capital, ainda não substituída pela aglomeração de prédios na qual, contrafeitos, acampam os três poderes da República; pela novidade impetuosa de sua ascensão à categoria de Estado Federado, a unidade que nos incumbe governar estará em condições de cumprir os seus deveres para com a generosa Pátria comum que nos abriga. (Carlos Lacerda, 5/12/1960, publicado em Debert, 2008, p.203)

Num campo retórico ambíguo e complexo, os entrelaçamentos entre o Rio nacional sede do governo e o Rio local cidade-estado da Guanabara iriam aos poucos se tornar menos rígidos a partir da reformulação política e estratégica da cidade. Parte do esforço da gestão de Lacerda seria a consolidação de uma aguda agenda de comemorações dos 400 anos da fundação da cidade, em 1965. Como parte dessa agenda, obras monumentais como o Túnel Rebouças e, especialmente, o Aterro do Flamengo, instituíam uma atmosfera urbana moderna para a cidade,

numa sagaz e única articulação entre uma natureza exuberante e intervenções humanas esteticamente elaboradas.

Entretanto, o que nos interessa mais de perto é a operacionalização de um conjunto de comemorações que ativam um imaginário histórico para a cidade, recontado a partir de uma distância estratégica em relação à narrativa nacional. A recuperação da imagem de São Sebastião com o corpo crivado de flechas é relida em referência ao assassinato de Estácio de Sá, mito fundador da cidade assassinado por flechas envenenadas. No campo cultural, investimentos e concursos de músicas e temáticas diversas relacionadas à história da cidade foram vetores que moldam um imaginário compartilhado de um Rio que se localiza com orgulho e com o olhar voltado para o futuro.

A “nova capital” (“Novacap”) vai ser tensionada discursivamente pela velha e bela antiga capital (“Belacap”) que reivindica sua posição estratégica na cultura nacional e na política central. Indo mais além, é possível incluir nesse processo a própria inauguração do Museu da Imagem do Som, na Praça XV, ocupando um prédio construído para a Exposição Internacional de 1922, comemorativa do centenário da Proclamação da Independência do país.

O MIS funciona como um dos eixos de construção de memória da cidade, conectada intimamente com a nação, mas com alma própria, integrada à cultura de massa e à tecnologia de ponta. As nuances e particularidades do projeto do MIS no contexto da Guanabara serão discutidos em profundidade no capítulo 3 desta tese, mas interessa-nos reter momentaneamente a ideia de que artefatos de memória como o museu fazem parte de um projeto amplo de consolidação de uma localidade específica do Rio no cenário nacional.

As diretrizes e ações políticas que são realizadas no momento de reafirmação do Rio local são fortemente condicionadas e protagonizadas por atores do campo político, que conduzem tais atos e discursos. O golpe de 1964 altera substancialmente o quadro estratégico de inserção do Rio no país. O sucessor de Lacerda, Francisco Negrão de Lima tem uma gestão conturbada por relações tensas com o governo militar e pela difícil administração de uma pesada herança de dívidas e obras inacabadas oriundas do período de Lacerda (Motta,

2015, p.47). Adicionalmente, sua gestão ocorre durante o momento de acirramento da ditadura militar (1965-1971), com a publicação de Atos Institucionais que gradativamente retiravam poder dos governantes eleitos, assim como direitos da população civil. Ao mesmo tempo, o Rio aparece para a cúpula do governo militar em Brasília como um ente federativo que abriga focos importantes de resistência contra o regime, desde opositores ativos (silenciados com exílios, inelegibilidades e prisões) a organizações de combate armado ao regime (desarticulados com prisões, torturas e perseguições).

Negrão de Lima é sucedido por Antônio Chagas Freitas (1971-1975), eleito indiretamente a partir de uma plataforma que buscava erradicar a confusão entre o governo da cidade e o governo do estado. Ao propor uma estadualização da Guanabara, Chagas Freitas acaba sendo o condutor do fim do estado, que se funde com o Estado do Rio de Janeiro em 1975, encerrando o período da cidade-estado.

Nos dez anos posteriores ao fim da gestão de Carlos Lacerda, que coincidem com a fase mais aguda do Golpe Militar, a cidade do Rio passa por graves crises econômicas agravadas pela desconfiança do governo nacional ditatorial para com as perigosas “células comunistas” entranhadas nas organizações estudantis, nos sindicatos, artistas e na intelectualidade da cidade. De fato, durante as décadas de 1970 e 1980, o Rio funciona como espaço cultural e físico agregador da oposição ao regime militar, que se localiza sobretudo na área cultural.

Concomitante à derrocada econômica da cidade, aumento da criminalidade e erosão das condições sociais de boa parte da população, a decadência do Rio se torna uma espécie de consenso cultural nacional, apontada de diversas maneiras e múltiplas manifestações. O contraponto desse processo é a instauração da poderosa mídia televisiva, capitaneada pela TV Globo, que no período assume o protagonismo absoluto da audiência nacional, apoiada de perto pelos governantes militares (Ortiz, 2001). Nas novelas da Globo, um Rio de Janeiro criativo e simpático convive com o abandono político-governamental e com o aumento da violência urbana e do tráfico de drogas, sintonizando para todo o país um referencial ambíguo da identidade carioca. O Rio de Janeiro continuava lindo, mas muito maltratado pelos governantes e pela própria “falta de educação” da população.

Em 1989, a cantora Beth Carvalho lança o LP *Saudades da Guanabara*, título da canção de abertura do álbum, de autoria de Moacyr Luz, Aldir Blanc e Paulo César Pinheiro. Na capa, a cantora aparece vestida com chapéu de palha, calça comprida e blusas brancas folgadas, um colete preto e sorrindo para a câmera, tendo ao fundo uma foto cartão-postal do Pão de Açúcar e da enseada de Botafogo. O samba-título narra em sua letra uma série de elementos positivos da cidade do Rio, localizados em tempos passados. Acompanhando a melodia sinuosa que intensifica a nostalgia da letra, a música descreve um Rio com águas limpas e paisagens bucólicas, marcadas pela devastação. A mensagem fundamental da música é que o Rio “precisa se regenerar”, recuperar sua autoestima de um tempo passado. No refrão, cantado em coro, materializa-se um apelo a um Brasil imaginário transformado em vocativo e interlocutor da canção, implorando para que salve o Rio para que o Rio salve o país. Ao interpretar os versos dessa poderosa canção, Marly Motta destaca que sua principal mensagem reside precisamente na “relação de identidade entre a Guanabara e o Brasil, em uma constante reiteração de que a cidade do Rio de Janeiro continua a ser a ‘cara da nação’, seja em foto três por quatro ou de corpo inteiro” (Motta, 2015, p.20). Sintomática na narrativa da letra da canção é a referência às flechas no peito:

Brasil, tira as flechas do peito do meu padroeiro
Que São Sebastião do Rio de Janeiro
Ainda pode te salvar

A poética poderosa de um Rio cravado de flechas e tomado por infortúnios diversos é uma narrativa que exprime uma percepção disseminada no final da década de 1980 e início da de 1990 sobre a falência do Rio, intensificada pelo uso do vocativo “Brasil”. De certa forma, a letra sugere que o país mantém as flechas metafóricas que impedem o Rio de realizar seu potencial de salvador da nação. Numa construção que não deixa de ser um tanto paradoxal, o país poderia livrar a cidade do fardo mortal para que ela possa servir como farol da própria recuperação nacional, ocupando novamente seu lugar de destaque – positivo – da cultura brasileira. Durante a década de 1980, também o imaginário de nação passava por uma aguda percepção de falência, acompanhando a lenta redemocratização com sucessivos recordes de hiperinflação, desemprego e desesperança. Porém, os movimentos em torno da primeira eleição direta para

presidente no final de 1989 faziam brotar sementes de um recomeço e um novo período possivelmente com mais otimismo.

O samba de Moacyr, Aldir e Pinheiro é um pequeno exemplo de uma percepção de que de alguma forma essa falência carioca se relacionava com o fim da Guanabara ou, de modo um pouco mais preciso, com o aniquilamento do projeto de cidade-estado que, descolado da nação, poderia constituir-se em um modelo próprio, local, nacional e internacional. Por outro lado, o aparente fracasso da cidade-estado apresentado como nostalgia de um tempo onde se vislumbrava um futuro mais promissor revela que no final dos anos 1980 a narrativa de uma cidade emolada com a nação já havia sido superada. O Rio é, então, um símbolo, um farol, um modelo, mas não é mais o centro da produção da nacionalidade, nem no plano político nem no plano econômico.

1.3. Rio Cidade

A virada da década de 1980 para 1990 encontra um imaginário carioca profundamente pessimista. Após a fusão, a nova capital do estado vê-se às voltas com o aumento da violência urbana, a fragilidade da economia local e perde seu posto de referência nacional. No âmbito político, as administrações locais da cidade e do estado na época são marcadas por certa hegemonia do Partido Democrático Trabalhista (PDT), encabeçado pelo líder oposicionista Leonel Brizola.

Nesse período, apesar de cidade e estado já estarem efetivamente separados em suas funções, os limites entre os entes da federação continuam pouco claros no imaginário da população. Brizola foi eleito governador em 1982 (1983-1986), materializando seu passado político de ativo combatente contra a ditadura militar, após retornar de seu exílio forçado. Após seu candidato ter sido derrotado nas eleições de 1986 por seu rival político Moreira Franco (PMDB), retorna ao Palácio Laranjeiras (sede do governo) para um segundo mandato em 1991, renunciando em 1994 para concorrer à presidência da República.

Na esfera municipal, Brizola consegue com sua força emplacar Marcello Alencar que se elege prefeito em 1983, elegendo como sucessor Saturnino Braga

e retornando ao posto em 1989. Durante os anos 1980, nos governos do PDT, “o foco da administração transferiu-se das grandes intervenções urbanas para as questões sociais, com o enfrentamento direto da pobreza urbana” (Rodrigues e Mello, 2015, p.50). A opção pela urbanização ficou direcionada para as favelas, com entrega de lotes de terras e instalações de infraestrutura de água, luz e esgoto (Rodrigues e Mello, 2015).

Uma das marcas do governo Brizola foram os CIEPs (Centros Integrados de Educação Pública), com arquitetura de Oscar Niemeyer e projeto educacional de Darcy Ribeiro. Como evidencia o nome do projeto, as escolas foram concebidas para ser um espaço educacional em tempo integral inédito no Brasil, onde as crianças realizavam cinco refeições, banho, atendimento médico e dentário, além de abrigar amplo espaço para recreação e educação física. Os CIEPs funcionariam também como a plataforma política de uma nova nação com Brizola à frente (Rodrigues e Mello, 2015), tendo a educação como vetor fundamental.

As sucessivas gestões do PDT de Brizola nas esferas locais de governo enfrentaram diversas dificuldades (financeiras, de gestão, de apoio político, de incessantes críticas da mídia corporativa, entre diversos outros problemas gerenciais, contextuais e governamentais) e o projeto de cunho mais social foi aos poucos sendo preterido. Uma análise mais detalhada do contexto político e econômico mundial na época foge dos limites deste trabalho, mas é importante destacar que a ideologia neoliberal ganha força em todo o mundo, concebendo um momento de modernidade tecnológica fundada nas grandes corporações mundiais e fluxo livre de capitais.

As consequências humanas do processo de globalização econômica ficaram gradativamente restritas a análises de atores com pouca força política. À ênfase no dinheiro e nas empresas corresponde um desinvestimento em programas sociais, alterando as demandas consolidadas pela mídia e imaginadas pela população. Nesse momento, de modo bastante intenso, Brizola irá ampliar sua bastante conhecida crítica contundente ao império midiático da Rede Globo e a seu proprietário, Roberto Marinho, matizando um discurso firme de oposição a tudo que a emissora pública.

Como era de se esperar, o político sofre sistemática exposição midiática negativa nos hegemônicos veículos de comunicação da corporação, dificultando sua própria comunicação com a população. Adicionalmente, exatamente nesse período, a questão da segurança pública emerge como um dos principais problemas da cidade, com aumentos significativos dos índices e da percepção de violência no cotidiano da cidade.

Ao longo das décadas de 1980 e 1990, a cidade conviveu com altos índices de criminalidade violenta. Emblemáticos desse processo foram os casos da chacina de Vigário Geral e Candelária e os arrastões na Zona Sul, ocorridos em 1992 e 1993. Em 1994, as Forças Armadas intervêm diretamente na segurança pública da cidade, na chamada Operação Rio... no início da década de 1990, opera-se uma mudança na imagem do Rio de Janeiro: de cidade maravilhosa para cidade do crime e do medo.” (Rodrigues e Mello, 2015, p.51)

Ainda fortemente amplificada pela televisão, amparada na força dominante da programação nacional da TV Globo, com sede na zona sul da cidade, o Rio parece ter construído nesse momento, uma identidade a partir da falta. Configura-se como cidade para a qual a nação olha assombrada e desesperançosa. O protagonismo da cidade se liquefaz no campo político do processo de redemocratização, tendo como marco a eleição de 1989, repleta de anseios democráticos, comemorada como início de um novo momento da nação, que foi sintomaticamente definida no segundo turno por dois políticos de procedência nordestina, o ex-governador de Alagoas, Fernando Collor, e o pernambucano Lula, com longa vivência em São Paulo.

Mais uma vez, a força hegemônica da mídia corporativa e a vinculação direta à ideologia neoliberal que moviam as mentes empresariais no período auxiliou a eleição de Collor, direcionando os investimentos públicos para uma intensa desestatização. Politicamente, o primeiro presidente eleito após a ditadura militar obteve maciço apoio do eleitorado paulista e foi veementemente rechaçado pelo eleitorado carioca, cuja população votou amplamente no candidato derrotado Lula. O Rio parecia ainda mais deslocado de um imaginário brasileiro que se direcionava para o neoliberalismo e para uma ideia bastante particular de “modernidade”.

Entretanto é importante destacar que a diminuição da importância estratégica do Rio não se restringe ao ambiente político partidário nem à

administração das esferas governamentais. Apesar da hegemonia dos programas de entretenimento (sobretudo as telenovelas) da rede de televisão carioca Globo, o Rio vai aos poucos sendo deslocado culturalmente para um segundo plano nacional, o que aparece de modo particularmente evidente na área musical.

Assim, se em 1985 a cidade iria ser pensada como palco de um grandioso evento musical – o *Rock in Rio* – a dificuldade de artistas e músicas cariocas penetrarem no cenário nacional vai se intensificando com o passar dos anos. De protagonista a mero cenário, a cidade mobiliza uma positividade musical a cada ano diminuta, de impacto restrito ou abertamente regional e/ou local. No final da década de 1980, o mercado musical nacional é caracterizado pela emergência de gêneros oriundos de Salvador (o “axé music”), Goiás e interior de São Paulo (o “sertanejo”) e de periferias urbanas da capital paulista (o “pagode”) (Trotta, 2011).

Não à toa, inspirada fortemente no ideal adorniano de que a arte transformadora politicamente deve ser perturbadora esteticamente, a crítica musical classifica de modo altamente negativo as novidades do período, sublinhando sua suposta má qualidade musical. Em interessante crítica publicada na *Folha de São Paulo*, o crítico Pedro Alexandre Sanches, observa a emergência de uma cultura pop nacional.

No Império Unificado do Brasil Popular, todo mundo tem a mesma cara. O tripé que se finca atualmente no mercado musical nacional – e não a música nacional, se se puder diferenciar –, todos se configuram num exército de mutantes descarados. Axé, pagode e música sertaneja, as pernas do tripé, se alimentam e retroalimentam com reciprocidade. Até a Carla Perez se pendura na aba do moço dessa banda, SPC. Mas é mais gosmento que coluna social de Caras².

Na superfície dessa crítica, Sanches aponta agressivamente para o componente estético dos gêneros de sucesso da época, sublinhando a articulação com o mundo pop das celebridades, exemplificadas pela referência às fofocas da revista Caras. Porém, numa segunda leitura de fundo, o texto pode revelar também o fato de que todas as tais novidades se estruturam fora do Rio, passando longe dos imaginários da cidade. Consequentemente, essas práticas musicais acionam uma ideia de “povo” que não se vincula a uma essencialidade negra,

² *Folha de São Paulo*, 17 de setembro de 1999.

pobre e periférica, mas a um mundo interligado de ambiência pop e sonoridades “modernas” e “cosmopolitas”.

Curiosamente, a principal novidade musical carioca do início da década de 1990 também articula uma ideia de modernização, porém associada a uma noção de “povo” desintegrada das referências da democracia racial e detentora de certa agressividade periférica que aterroriza e desloca essa narrativa romantizada. O funk carioca, explosão de identidade carioca favelada no final da década de 1980 vai ser associado pelos órgãos da imprensa corporativa ao tráfico de drogas, arrastões e delinquência juvenil, matizando uma intensa criminalização a partir de então (Herschmann, 2005). Nesse momento, o funk evidencia as contradições da desigualdade e da violência urbana, matizando discursos de que a “sociedade” precisaria se reformular e que o “estado” deveria intervir.

Nas sucessivas eleições, os candidatos a governantes locais eram impelidos a apresentar propostas de requalificação financeira, simbólica e urbana do Rio, atacando de frente a ideia de abandono e ausência que acompanhava a população carioca no momento. Nesse processo, um marco importante é a eleição do prefeito César Maia (1993-1997), que, inspirado abertamente em Carlos Lacerda, inicia uma intensa agenda de intervenções urbanas com o objetivo de atrair mercados e ampliar a visibilidade nacional e internacional do Rio.

Maia, tendo iniciado na vida pública no PDT de Brizola, aos poucos se afasta da orientação ideológica do partido e assume programa de ações liberal, articulando uma visão de cidade que aposta em parcerias com empresários e na gestão financeira meticulosa. Aciona-se nesse momento, uma ideia de “planejamento estratégico” para a cidade. Para Harvey (1996), estabelece-se um novo modo de administrar e planejar a cidade, o “empresariamento” urbano.

Figuras de linguagem como “orientação para a demanda”, “atrativo da oferta urbana”, “posicionamento competitivo”, “ações de marketing”, “produção de imagem” e “planejamento estratégico”, que até pouco tempo eram restritas ao âmbito empresarial, hoje são recorrentes no discurso e nos instrumentos utilizados para o planejamento e a gestão das cidades por parte das administrações locais (Sánchez, 2010, p.358).

Na busca por essa ideia de “estratégia”, que metaforiza uma ideia quase militar de competição entre as cidades, o prefeito iria deflagrar uma série de ações

para construir um espaço de gestão empresarial para a urbe. Em 22 de novembro de 1993, a Prefeitura do Rio de Janeiro firmava com a Associação Comercial (ACRJ) e a Federação das Indústrias (FIRJAN) um acordo para a promoção do *Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro* (PECRJ). Em 4 de fevereiro de 1994, 46 empresas e associações empresariais³ instauraram O Consórcio Mantenedor do PECRJ, garantindo recursos para o financiamento das atividades. Em 31 de outubro do mesmo ano, em sessão solene, era instalado o Conselho da Cidade - "instância maior do *Plano Estratégico da Cidade do Rio do janeiro*", segundo os termos constantes do convite assinado pelos presidentes da ACRJ, da FIRJAN e pelo prefeito. Em 20 de janeiro de 1995, o Conselho da Cidade, reunido na sede da ACRJ, homologou o Diagnóstico da Cidade do Rio de Janeiro, o qual, no mesmo dia, como foi fartamente noticiado pela imprensa, o prefeito entregaria ao presidente da República, em visita à cidade⁴. A elaboração do Plano Estratégico gerou um conjunto de ações que sintomaticamente foram apelidadas de projeto "Rio Cidade".

O objetivo do Rio Cidade é resgatar a integração do cidadão com o espaço da sua cidade, restabelecendo os padrões de conforto, segurança e disciplina dos usuários através da renovação e ordenação do mobiliário urbano, adaptação das calçadas aos deficientes físicos, reformulação do sistema de iluminação e sinalização públicas, além de soluções para os problemas de drenagem das águas pluviais e conversão, quando for o caso, das redes aéreas da Light e da Telerj em subterrâneas (Oliveira, 2008, s/p.).

A agenda de obras alterou substancialmente a cidade, promovendo uma recuperação paisagística como vetor para incrementação de um de seus setores econômicos mais promissores, o turismo. Por outro lado, o Rio Cidade foi duramente criticado por investir em um "embelezamento" superficial da cidade, deslocando recursos de problemas estruturais mais agudos que a prefeitura supostamente deveria enfrentar. Na esteira desses debates, é fato que as obras produziram no plano simbólico uma "adequação" da cidade a demandas

³ Dentre as 46 empresas e associações, membros do consórcio, destacam-se 5 bancos, 4 empresas imobiliárias e de obras públicas, 10 shoppings centers, 4 empresas estatais federais (Banco do Brasil, Petrobrás, Vale do Rio Doce e Embratel), Sindicato de Empresas de Transporte de Passageiros do Município do Rio de Janeiro, Associação de Hotéis de Turismo, Texaco, Unysis, jornal *O Globo*. A presença da Prefeitura no consórcio ocorria através de uma empresa municipal – IPLANRIO.

⁴ Somente passou a haver representação do Governo Estadual após as eleições de 1994, quando o candidato do PSDB, Marcelo Alencar, foi eleito; enquanto o governo estadual esteve sob hegemonia brizolista, não houve qualquer participação - não sabemos se por recusa ou por falta de convite.

estruturais de cidades globais, reposicionando as pretensões de uma revitalizada “Belacap” na virada do milênio. A partir de meados da década de 1990, embalada por um ambiente nacional de otimismo pelo sucesso econômico do Plano Real e pela descoberta de petróleo no Estado do Rio, a cidade se credencia para recuperar a autoestima e valorizar a ideia de identidade carioca intrinsecamente voltada para o local, no qual o nacional não mais representa uma negociação obrigatória, mas uma referência difusa.

O vetor primordial para esta manobra simbólica é a passagem direta de um imaginário local para uma qualificação internacional. Ainda na gestão César Maia, o Rio se candidata para sediar os Jogos Olímpicos de 2004, sendo preterido na disputa. De todo jeito, o Rio, reformado pelas intervenções urbanas encabeçadas pelo “Rio Cidade”, credencia-se como “cidade mundial”, pronta para receber equipamentos culturais de alto nível e para hospedar grandes eventos. Mas isso só ocorreria na primeira década de século XXI, que encontraria condições mais favoráveis não só sob o ponto de vista financeiro, mas também possibilitado pela articulação mais estreita entre as três esferas legislativas e de uma mudança significativa do imaginário nacional.

1.4. O Rio local e internacional

O início da década de 2000 representa um momento de grandes transformações tecnológicas e políticas tanto em plano nacional quanto mundialmente. O neoliberalismo dava sinais de esgotamento e, no Brasil, a histórica eleição de Lula em 2002 é acompanhada de pleitos eleitorais em vários países da América Latina que continuamente indicam uma ênfase em valores como distribuição de renda e diminuição das desigualdades em plano regional. As eleições de Hugo Chávez na Venezuela (1998), Nestor Kirchner na Argentina (2003), Evo Morales na Bolívia (2005), Michelle Bachelet no Chile (2006), entre outras, apontam para uma mudança ideológica na região, matizando um imaginário em trânsito.

Paralelamente, a ampliação da disponibilidade da telefonia móvel e da internet de banda larga altera progressivamente os modos de compartilhamento e produção cultural, promovendo integração e comunicação mais intensa entre

setores da população. É importante destacar que o período do Governo Lula (2003-2010) representa um momento de aguda diminuição da desigualdade social no país, na esteira de programas de transferência de renda como o Bolsa Família, além de ações e obras para ampliação do acesso de setores de baixo poder aquisitivo a bens de consumo e a ensino superior.

Embalado por uma economia em crescimento, a Era Lula representou uma percepção de positividade em todo o país, materializada na chamada “expansão da classe C”. Ainda que tal expansão tenha sofrido diversas críticas, sobretudo por apontar prioritariamente para o consumo capitalista, um ambiente de otimismo progressivamente se espalhava em todo o território nacional e mesmo para além de nossas fronteiras. Apenas para citar um entre muitos exemplos dessas narrativas e das percepções positivas sobre o Brasil, em novembro de 2009, a revista britânica *The Economist* traz como capa o Cristo Redentor decolando (como se tivesse uma turbina na base da estátua), escrito *Brazil takes off* (O Brasil decola, em tradução livre). Numa aberta perspectiva otimista, a matéria planejava um futuro fantástico para a economia brasileira, que funcionava tanto como um elogio ao sucesso quanto como uma espécie de alerta para o aumento do protagonismo do país.

As previsões podem variar, mas em uma década após 2014 o Brasil é candidato a tornar-se a quinta economia mundial, superando a Grã-Bretanha e França. Em 2025, São Paulo será a quinta cidade mais rica mundial, de acordo com a consultoria PwC⁵.

Não deixa de ser um pouco irônico ler essa previsão otimista no cenário atual do país, marcado por uma agenda ultraliberal de desinvestimentos, aumento da desigualdade e pela inegável percepção de pessimismo e descrença no país e nos futuros possíveis da nação. Mas é fato que o cenário era completamente diferente até pelo menos 2015, caracterizado pela euforia de uma distribuição de renda mais equilibrada e da força do mercado interno. Um dos eixos para essa euforia era a recuperação econômica da cadeia do petróleo, a partir da descoberta dos campos de pré-sal em 2006. Nesse contexto, o estado do Rio se torna agente fundamental do desenvolvimento nacional, concentrando 45% da indústria

⁵ *The Economist*, 12 de novembro de 2009.

Disponível em <https://www.economist.com/leaders/2009/11/12/brazil-takes-off> último acesso em 30/06/2018.

extrativa nacional e sendo responsável por 67% do petróleo produzido no país. Em torno do petróleo, mas indo além de sua cadeia produtiva, o Rio se torna alvo de robustos investimentos estratégicos nacionais, alavancando a economia.

No início do século XXI, a economia do estado do Rio de Janeiro volta a apresentar, após décadas, uma aproximação com a trajetória da economia brasileira. Isto tem relação com a atração de investimentos para a região, que se inicia em meados dos anos 1990 e que começa a impactar os indicadores econômicos, principalmente a partir do final da primeira década do século XXI. Entre os grandes investimentos que têm lugar no estado do Rio de Janeiro, destacam-se, por exemplo, a chegada de montadoras de automóveis à Região do Médio Paraíba; a implantação da Rio Polímeros, em Duque de Caxias, objetivando a criação na região de um polo de gás-químico; a reativação da indústria naval; a ampliação de investimentos pela Petrobras até o ano de 2014; a instalação, na cidade do Rio de Janeiro, de novas empresas petrolíferas; a consolidação do parque tecnológico da UFRJ, em torno do complexo de petróleo e gás; a instalação de uma planta siderúrgica no distrito industrial de Santa Cruz; investimentos na Fiocruz e no Instituto Vital Brazil; além dos investimentos derivados da política de atração de megaeventos. (Osório, Rego, Versiani, 2017, p.19)

Nos bastidores dessa onda de investimentos estão algumas particularidades políticas da configuração dos entes federativos. Se, como apontado anteriormente, a gestão de César Maia na prefeitura do Rio na década de 1990 foi marcada pelo investimento em qualificação urbana com o objetivo de ampliar a visibilidade internacional da cidade, certa dificuldade gerencial de contato entre prefeitura, governo do estado e União na época, acrescida de uma situação financeira restritiva deixaram esse direcionamento estratégico apenas como um pontapé inicial.

Foi somente a partir do final da década de 2000 que a organicidade política e ideológica entre as três esferas se concretizou de maneira ímpar, impulsionando os investimentos na cidade e no estado. Curiosamente, foi exatamente após César Maia deixar a sua segunda gestão na prefeitura (2005-2008) que as condições econômicas e sobretudo políticas se tornaram mais favoráveis. Um marco nesse processo é a eleição do governador Sérgio Cabral Filho, do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) para o governo do estado do Rio, em 2006. Com apoio explícito do presidente Lula, que também concorreu à reeleição no mesmo ano em aliança nacional PT-PMDB, Cabral encarna o compromisso político de trabalhar pelo protagonismo do Rio no cenário nacional, potencializado pelo pré-

sal. No programa eleitoral de sua campanha pela reeleição, em 2010, Cabral Filho expunha a rede de colaborações políticas que caracterizou sua gestão:

[Lula:] No governo passado a gente tinha muita dificuldade no Rio de Janeiro, muita, muita. Era uma relação complicada, era uma relação truncada, era uma relação de divergência. Hoje, nós não temos nenhuma divergência, e se tiver, essa divergência é jogada, sabe, no lixo. Porque o que nós queremos é dar para o Rio de Janeiro o que o Rio de Janeiro merece.

[Cabral Filho:] O Lula e eu, em 2006, assumimos um compromisso em praça pública de fazermos pelo Rio. Nós fizemos uma aliança, que acabou rolando uma relação pessoal entre mim e ele, que não estava programada e viramos amigos. O quanto que isso fez de bom para o Rio. O quanto que isso trouxe para o Rio, não só recursos, mas de autoestima para o povo.⁶

É interessante observar a forma como neste trecho do programa eleitoral o candidato expõe a articulação entre a “aliança” política, os investimentos públicos e a ideia de autoestima da população. De certa forma, no imaginário personalista da política nacional, as ações e decisões realizadas em instituições públicas são atravessadas por relações interpessoais e realizações individuais na figura dos gestores de cada momento. Amparado numa ambição política inerente a quase todos os que se dedicam à vida pública, Cabral publiciza como elemento de marketing eleitoral uma relação de amizade com o presidente, então celebrado com a marca inédita e impressionante de quase 80% de aprovação pela população.

Nesse contexto, aparece a interconexão entre os investimentos estatais e as decisões pessoais dos políticos investidos de cargos majoritários. Num impulso de grandiosidade que a época permitia, o Rio havia apresentado em 2007 sua candidatura para sediar os Jogos Olímpicos de 2016, recebendo desde então vultosos investimentos das diferentes esferas de governo. A eleição de Eduardo Paes para prefeitura do Rio em 2008, do mesmo PMDB de Sergio Cabral, selou a possibilidade de uma relação de intenso diálogo e colaboração entre as três esferas.

É a atração dos Jogos Olímpicos, a serem realizados apenas dois anos depois da Copa do Mundo que coloca o Rio em um cenário mundial de eventos de alta visibilidade. Na esteira desse processo, uma agenda de obras e intervenções

⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EYXMsZRxNt8> último acesso em 18 de agosto de 2018.

de preparação da cidade para os Jogos faz surgir mais uma sucessão de alterações na antiga capital federal. Mais do que obras para as Olimpíadas, os investimentos na cidade foram entendidos como oportunidades para uma agenda de melhorias na cidade que ultrapassavam os limites estritos dos Jogos.

Obras como a demolição do viaduto da Perimetral, recuperação da ampla área portuária com requalificação da Praça Mauá, além da construção do Parque Olímpico na Barra e a despoluição da Baía de Guanabara seriam percebidas como marcos significativos na história da cidade. Ao lado desses, a construção do Parque Madureira, ampliação do metrô, implantação do Veículo Leve sob Trilhos (VLT), além de uma ampla estratégia de construção de novos museus para a cidade (tópico que será abordado em mais detalhes mais à frente nessa tese) formam um amplo quadro de colaborações entre União, estado e município para construir um novo ambiente simbólico, urbano e empresarial para o Rio.

Mais do que detalhar todos esses movimentos de obras e investimentos públicos e privados, interessa-nos aqui sublinhar a forma com que as diferentes esferas de governo atuaram decisivamente para potencializar uma ideia de “espírito carioca” com a intenção de recuperar o protagonismo do Rio no cenário nacional. O conjunto de ideias e investimentos que contextualizam esse projeto é baseado em uma articulação do imaginário urbano da cidade em ligação direta entre o local e o mundial, aproximando-se de modelos internacionais de cidades que passaram por intervenções semelhantes, com vistas a grandes eventos.

A ideia do “Rio mundial” se tornará o eixo a partir do qual uma identidade carioca ativa e positiva deverá ser reestabelecida, comemorada e estimulada. De modo um tanto bairrista celebratório, o Rio é concebido por esse imaginário não somente como farol da nação e cidade mais famosa mundialmente, mas um espaço cultural onde turistas e habitantes compartilham o modo de existência do carioca, suas alegrias, seu bom-humor, sua música, sua natureza exuberante. Compartilham, em uma palavra, a “carioquice”.

1.5. A “carioquice”

No dia 1º de março de 2015, data comemorativa dos 450 anos completos de fundação da cidade, o então prefeito Eduardo Paes publica um decreto que declara a “condição carioca” ou a “carioquice” como um “Bem Cultural passível de registro como Patrimônio Cultural Imaterial da Cidade do Rio de Janeiro” (art. 1º). No ano anterior, na euforia e expectativa do início da Copa do Mundo de 2014, o simbólico aniversário da cidade já vinha sendo preparado com o lançamento da marca oficial e do *slogan* comemorativo “Viva a carioquice”. Na ocasião, o político apresenta uma visão sobre o contexto da cidade, articulando explicitamente uma comparação com o momento de implementação do projeto local de Lacerda. Em suas palavras:

O Rio passou uma fase da história recente sem pensar no seu futuro. Eu acho que a última vez que isso foi feito foi no aniversário de 400 anos. O que a gente precisa nesses 450 anos é refletir sobre a nossa cidade e demonstrar o amor por ela. A “carioquice” é um estado de espírito. A gente vive em uma cidade muito especial. Esse é um ano que a gente vai comemorar, festejar muito⁷.

Adotado como termo de destaque no âmbito das efemérides organizadas pelo poder público na ocasião, a palavra “carioquice” é um elemento que acompanha o processo de estabelecimento de uma identidade carioca descolada do referencial nacional, com ênfase nas particularidades da cidade, de sua cultura e estilos de vida. Um observador atento poderá notar sem muita dificuldade a recorrência com que a palavra “carioquice” aparece em diversas narrativas sobre o Rio de Janeiro. Seja em matérias de jornal, na publicidade, em documentos governamentais, em conversas cotidianas e até em trabalhos acadêmicos o termo funciona como recurso explicativo para fazer referência à identidade carioca, quase sempre de forma positiva ou simpática.

Seu uso crescente indica a consolidação de uma materialidade discursiva construída historicamente através dos anos. Normalmente, o emprego da palavra “carioquice” ocorre sem maiores desenvolvimentos ou contextualizações, como se fosse algo amplamente conhecido, naturalizado. Uma busca no Google retornou

⁷ *GI*, 22 de maio de 2014.

cerca de 332 mil resultados⁸, indicando que seu uso é generalizado, parte integrante do vocabulário corrente da população. Nesse sentido, o amplo emprego da palavra no cotidiano, em campanhas publicitárias e em decretos municipais longe de se configurar com idiossincrasias desimportantes de um egóico sentimento de pertencimento carioca, funciona como indicativo de um conjunto de ideias compartilhadas em larga escala pela população da cidade e além dela. Funciona como um símbolo.

Nossos símbolos, a cruz, a foice-e-o-martelo, a suástica, a rosa, a mão-fechada-com-o-polegar-levantado, o piscar-de-um-olho, a balança, o vermelho-verde-e-amarelo, as palavras... são socialmente programados, dependem de convenções estabelecidas entre os indivíduos que constituem o grupo. Ser humano algum está apto a participar da rede de comunicação formada por seus semelhantes pelo simples fato de ter nascido: ser-lhe-á necessário conviver com o grupo, introduzindo-se nele, embebendo-se dele. (Rodrigues, 2008, p.27)

Mas há um outro aspecto interessante no uso da palavra carioquice como referente para a identidade carioca ou, nas palavras do decreto de Paes, a “condição carioca”. Na língua portuguesa, o sufixo *ice* transforma um adjetivo em substantivo abstrato com sugestão de diminutivo e é em geral usado em tom pejorativo. Falamos em “criancice”, “burrice”, “canalhice”, “idiotice” e assim por diante. O substantivo que descreve vinculação identitária a um determinado local costuma ser apresentado com o sufixo “idade”, configurando uma forma mais neutra de inflexão do pertencimento: “brasilidade”, “pernambuquidade”, “argentinidade” e assim por diante. Ao adotar o termo com o sufixo “ice”, sublinha-se ao mesmo tempo um caráter diminuído dessa identidade, mas com isso sugere-se também certa dose de improviso ou de atabalhoamento próprio da mesma. Indo mais além, o diminutivo pejorativo, paradoxalmente, aponta ainda para um viés carinhoso e/ou risível da identidade, configurando um sentido bastante dúbio na interpretação valorativa de seu uso.

É curioso notar que os sentidos do termo vão aos poucos se alterando à medida que seu uso vai se tornando mais frequente. As pesquisas na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional e no acervo do jornal *O Globo* permitiram o

⁸ Esta pesquisa foi realizada diversas vezes durante o ano de 2017. Como sabemos, o Google é um buscador que responde de acordo com o perfil de atuação e interesse pode ser o resultado em outro computador seja diferente. Na busca em um computador aleatório em agosto de 2018 o retorno apresentado foi 210 mil resultados.

levantamento do uso da palavra em periódicos importantes do país através do qual pudemos constatar um uso esporádico e ambíguo do termo durante toda a primeira metade do século XX. Até o final da década de 1950 o termo aparece apenas quatro vezes em matérias de jornais. Na década de 1960, o jornal *O Globo* registra 66 ocorrências do termo, ampliando-se progressivamente nos decênios posteriores. A partir dos anos 1990, seu uso torna-se cada vez mais frequente, registrando 91 ocorrências entre 1990 e 2000, 224 entre 2000 e 2010, e 391 entre 2010 e 2018 (até o dia 08 de agosto de 2018). Mais interessante ainda é que correlato ao aumento do uso do vocábulo na mídia impressa é possível notar uma gradativa modificação de sentidos a ele articulados, que vai aos poucos dirimindo o caráter negativo implicado pelo sufixo, eliminando sua ambiguidade e fixando-o como termo inspirado e particular para encarnar semanticamente a valorização da cultura do Rio.

A primeira referência encontrada em pesquisa em fontes de domínio público foi uma carta de Olavo Bilac para Coelho Neto, em 1901⁹. Na missiva, Bilac escreve que ele com toda a sua “feroz e intransigente carioquice” não consegue sair da cidade, como havia feito o endereçado da carta, que àquela época residia em Campinas, SP. Após essa referência, a palavra desaparece dos jornais até o ano de 1940, quando ressurgue em uma crítica de Mario de Andrade ao livro *O cancionista de Dom Afonso*, de Ribeiro Couto. Intitulado *Valsa sobre temas do subúrbio carioca*, o texto de Mario apresenta um breve panorama sobre a obra do autor, destacando que, apesar de paulista, o livro apresenta algumas passagens pelo Rio. Em suas palavras:

o sentimental e a brejeirice se fundem, o cômico e a delicadeza, que não há por onde suspeitar si o poeta sofre ou caçoa. Na verdade, ele sofre e caçoa, numa admirável transposição culta, dessa carioquice sem comparação no mundo, que está nos sambas, nas modinhas, nas marchas de carnaval. Haverá sempre o perigo de Ribeiro Couto estar imitando a carioquice¹⁰.

Apesar de brotar em certa ambiguidade no texto de Mario de Andrade, ao contrário, a “carioquice” aparece positivada por sua associação ao lugar e a expressões culturais entendidas como válidas, ainda que submersas na particular

⁹ Correspondência Passiva de Coelho Neto. Anais da Biblioteca Nacional, v. 78, 397p., Rio de Janeiro, 1963.

¹⁰ Diário de Notícias, 12 de maio de 1940.

ironia do autor de *Macunaíma*. Na mesma época, Mario publica a primeira edição de seu livro *Música, doce música* (2013 [1939]) e recorre novamente ao termo “carioquice” como uma espécie de sinônimo ambíguo da identidade cultural carioca.

Deste gênero doutores de sambice, possuo dois amigos que vivem me martirizando em minhas preferências. Ambos acham que, por mais sabedor de tresquiálteras e quintas aumentadas que eu seja, me falta principalmente aquela necessária dose, não sei se de malandragem ou de *carioquice*, para dar qualquer opinião. (grifo nosso)

A citação é particularmente interessante por mostrar uma carga irônica atrelada ao lugar, no caso, o Rio de Janeiro. Mas não só ao Rio; também a certa associação territorial ao samba, especialmente, que ia se constituindo naquela época como música nacional (Vianna 1995; Sandroni 2001). Existe nessa forma de se referir ao Rio e em sua sabedoria acerca da “sambice” (também em tom pejorativo), algo questionador e contestador acerca de um suposto conhecimento que só os cariocas teriam.

Como se sabe, Mario de Andrade é autor importante na busca pela cultura nacional autêntica e profunda, capaz de conferir à identidade nacional um sentido pleno, moderno e próprio, desvinculado da Europa. Em 1938, na época em que foi diretor do Departamento de Cultura do Município de São Paulo (1936-1938), comandou uma série de pesquisas folclóricas no interior do Nordeste brasileiro com o objetivo de registrar práticas culturais de música e dança ainda vivas nos confins da nação (Sandroni, 2008). Segundo a etnomusicóloga Elizabeth Travassos, em trabalho sobre o pesquisador de música Mario, ele concebia uma nação brasileira ainda “jovem e frágil”, assediada por impulsos multinacionais e transnacionais antes mesmo de formar uma identidade propriamente nacional (1997, p.120). Seu esforço como gestor público era de inventariar a criação cultural genuinamente nacional e disponibilizá-la para tornar-se matriz da uma cultura brasileira. Nesse sentido, sua identificação de uma “carioquice” ou de uma “sambice” imbui-se de um julgamento de valor escorregadio, que reconhece uma especificidade identitária no Rio e no samba, mas que não a posiciona no mesmo espaço legitimado de uma possível identidade nacional, especialmente por ser urbana. Ademais, deve-se levar em consideração o estilo literário de Mario de

Andrade, particularmente afeito a sufixos e prefixos, diminutivos ou superlativos, conotando intimidade e oralidade à sua escrita.

Após essas ocorrências nos textos de Mario, encontramos novamente o termo “carioquice” em 1955, numa reportagem sobre a capacidade de inovação de Hélio Oiticica, que, segundo o texto, importou da Argentina um novo tipo de oração independente e, com criatividade, criou a partir dela imputando o que o jornal classifica como uma *carioquice*¹¹. Dois anos depois, numa matéria assinada por Mário Cabral sobre o concerto de Felicia Blumenthal no Teatro Municipal de São Paulo, o jornalista compara certo momento da apresentação com uma emoção digna da Bachiana nº5, porém com “uma grandeza e uma brasilidade ou antes uma carioquice”¹². Ainda em 1957, o termo aparece mais uma vez relacionado à votação no Senado da possível anexação do Distrito Federal ao Estado do Rio de Janeiro em função da transferência da capital para Brasília:

Os senadores que se manifestaram contra a anexação do Distrito Federal ao Estado do Rio cometeram uma carioquice, incidiram numa mentira carioca’, disse ontem na Assembleia Legislativa o deputado Vasconcelos Torres, protestando contra o arquivamento do projeto Arlindo Rodrigues que pedia aquela providência. Acrescentou: ‘o carioca é uma abstração: não existe. O carioca não tem luz elétrica, não tem lavoura, não tem água. Tudo vai do território fluminense. As estatísticas provam que vivem no Distrito Federal mais de 300 mil fluminenses. A segunda colônia é dos mineiros e a terceira dos pernambucanos. Os senadores foram infelizes’¹³.

Apesar de adotar uma significação explicitamente negativa para o vocábulo, a citação é particularmente interessante por levantar a questão da disputa em torno do território que o Distrito Federal ocupava, tanto em termos espaciais quanto simbólicos. A “carioquice” não é sinônimo de identidade carioca, é um vetor que adensa determinados aspectos e elementos que compõem e recompõem essa identidade, é uma obsessão, uma espécie de patologia. De uma interpretação que parte de uma referência pejorativa sobre o universo de elementos e os usos da identidade carioca a uma apropriação poética ambígua que mescla o tom de menosprezo com uma aberta simpatia (como no caso de Mario de Andrade), as referências à “carioquice” vão sendo cada vez mais frequentes a partir da década

¹¹ *Vida Doméstica*, novembro de 1955.

¹² *Tribuna da Imprensa*, 03 de abril de 1957.

¹³ *Tribuna da Imprensa*, 22 de agosto de 1957. Ver também *O Jornal*, 22 de agosto de 1957, que igualmente noticia o discurso do deputado.

de 1960, estreitamente relacionadas aos debates em torno da mudança da capital para Brasília. Com um crescimento exponencial, especialmente nos jornais *O Globo* e *Jornal do Brasil*, o termo passa a ser associado positivamente à cidade do Rio a partir do acionamento de símbolos que compõem o imaginário do que é ser carioca, do que é próprio à cidade e de sua população.

No decorrer dos anos 1960 o *Jornal do Brasil* usou o termo “carioquice” nove vezes. Dessas cinco foram assinadas por João Antônio. Nessas é bem interessante ver o emprego da “carioquice”. A primeira reportagem intitulada “Morro retoma Zicartola que já foi da Zona Sul” versa sobre uma guinada de prumo no famoso restaurante de Cartola e Dona Zica, na rua da Carioca, que antes “tinha Zé Ketí cantando para a grã-finagem da Zona Sul” e “Nara Leão, que lotava a casa de cabeludos de Copacabana, foi substituída pela mulata Vitória, que quando canta faz até a cozinha parar.” E assim “o morro e seus moradores” voltaram a frequentar o bar, encontrando ali “aquela cachacinha amiga”. Segundo a matéria, o Zicartola é para os boêmios calejados que entendem a mensagem do morro e da Zona Centro. Na casa de Cartola ficava claro que

a batida boa daqueles sambistas leva uma carga inequívoca de Rio de Janeiro e mais especialmente de povo da Cidade do Rio de Janeiro.

A ambiência do Zicartola já está disposta na base de proporcionar autênticos contrastes fotogênicos. Aquelas paredes apenas poderiam abrigar cantores poetas do povo. A iluminação não lembra nada que se pareça com boate. Os trabalhos excelentes de Heitor dos Prazeres (o traço preto sobre o fundo branco ou amarelo) fazem desfilarem pelas paredes do Zicartola um bom bocado da mais bem dosada *carioquice* em termos de samba, africanidade, carnaval. E outras bossas.¹⁴

O Zicartola era um importante espaço de encontro entre sambistas e intelectuais e outros frequentadores, de propriedade de Cartola e Dona Zica. A matéria capa do suplemento cultural assume para a *carioquice* o samba, a africanidade e o carnaval. Sem falar no tom ufanista em relação à cidade, indiscutivelmente o samba é do Rio, é uma marca territorial, que dosa a *carioquice*.

De autoria do mesmo João Antônio, o *Caderno B* traz também na capa a matéria “A semente da Rosa”, com uma foto de Clementina de Jesus e outra de

¹⁴ *Caderno B*, JB, 28 de março de 1965 (grifo nosso).

Elizeth Cardoso se apresentando durante o espetáculo. O espetáculo é parte do movimento O Menestrel de Hermínio Belo de Carvalho, “um apaixonado de Vila-Lobos e também do samba carioca, foi o condutor dos produtos típicos da *carioquice* do Rosa de Ouro”¹⁵. O termo volta a ser usado mais uma vez ao se referir a Isamel Silva, “um professor em termos de samba e *carioquice*”. Na matéria o termo fica associado ao samba, ginga, simpatia, irreverência, alegria, destruidor (falar o que tem que ser falado), displicente e irônico.

Em 1966, João Antônio volta a usar o termo ao fazer a crítica do espetáculo *Chão de Estrelas*, em homenagem a Orestes Barbosa, autor do livro *Samba*, um dos primeiros livros a tratar do gênero musical, publicado pela primeira vez 1933 e depois pela Funarte nos anos 1970. O termo no artigo fica rodeado por samba, indica trânsito entre o meio letrado e o popular, Lapa, humos, época de outro, boêmia. Dirigido por Álvaro Guimarães, com texto de Valmir Ayala, o show trouxe Orestes Barbosa como “o boêmio carioca cuja vida se presta como modelo do legado típico de uma fase alta da vida do Rio de Janeiro (...) irreverente, humorístico e sentimental (...) traduz todo o espírito de uma época do Rio”. O jornalista diz que o espetáculo é um “momento de legítima *carioquice*, em apresentação de categoria, elegância e equilíbrio lítero-musical”.¹⁶

Ainda em 1966, outra matéria de capa do *Caderno B* assinada por João Antônio é bem interessante para nossa pesquisa. Intitulada “Zona Sul canta senzalas” começa assim:

Alguns profetas e amigos do nosso populário resolveram estabelecer às beiradas da Praia do Pinto, ali na Afrânio de Melo franco (Lebon) um QG cultural que mistura *carioquice* e africanidade, reúne intelectuais e artistas para mostrar cinema e arte, e é a sede dos Encontro com a civilização, às segundas-feiras. Este bom bocado ficou se chamando Casa Grande e tem Sérgio Cabral como um dos profetas do movimento, conhecedor profundo e amigo irrestrito dos povos da Império Serrano, da Mangueira e de outros templos sagrados do samba.

A Casa Grande é uma esforçada fortaleza no sentido de uma autenticidade, tentando recuperar o colonial brasileiro a partir de sua decoração, e chegou, abriu portas e vai vencendo na noite carioca da zona sul, principalmente pelo que acarreta de legítimo (buscado na fonte) nas suas apresentações de palco. É uma

¹⁵ *Caderno B* do *JB*, 31 de agosto de 1965 (grifo nosso).

¹⁶ *Caderno B*, *JB*, 08 de julho de 1966.

ponte entre o morro e o asfalto e tende a ser também um oásis no assunto de cultura livre (...).¹⁷

A matéria segue comentando sobre as apresentações, que naquele momento contava com “Jorginho da Império Serrano responde pela *carioquice* de um show diário, oferecendo muito ritmo, cor e movimento”¹⁸. A matéria encerra reforçando que “a Casa grande pelo que deu até agora em termos de africanidade e *carioquice*, se levanta no Leblon como provavelmente a mais firme frente avançada dos morros e das senzalas dentro da noite a noite da Zona Sul”¹⁹.

Essas matérias são particularmente interessantes por acionarem não apenas a territorialidade carioca do samba, mas por trazer o tempo todo um samba ligado ao morro. Um morro que apesar de romântico como tanto nos mostrou o cinema novo, era um morro que pertencia à cidade do Rio e não à capital irradiante. O morro fora um personagem importante na tensão entre capital e cidade, moderno e atrasado. E o samba que Hermínio Belo de Carvalho e Sérgio Cabral citados nas matérias traz é justamente um samba enraizado na cidade, fora do projeto modernizador, ou ante, uma parte que se queria exterminar e controlar, mas que sempre resistiu. O samba que Hermínio Belo de Carvalho e Sérgio Cabral defendem é um samba negro, muito mais que uma defesa da miscigenação racial dos anos 1940 base da identidade nacional. O samba negro é carioca. No Rio a miscigenação parece dar lugar à *carioquice* e à africanidade. Talvez chegando mais perto, ainda que utopicamente e também romântica, da proposta de Goldman de um contradiscurso da homogeneização,

que eu denominaria, provisoriamente, *modulação da diversidade*, no sentido de Simondon: processo de variação contínua no qual na coexistência de elementos diferentes pode haver um nível em que eles efetivamente se combinam, mas também níveis em que permanecem de algum modo distintos. Essa *indiscernibilidade*, como estabeleceu Deleuze, não é de modo algum uma “confusão”. Eu cito: “a indiscernibilidade (...) não suprime a distinção das duas faces, mas torna impossível designar um papel e outro, cada face tomando o papel da outra numa relação que temos de qualificar de pressuposição recíproca, ou de reversibilidade” (2015, s/p.).

Quem também usou o vocábulo “*carioquice*” foi Carlos Lacerda. No dia 18 de novembro de 1966, O *Caderno B* traz na capa inteira uma “Carta aos pais do

¹⁷ *Caderno B, JB*, 06 de outubro de 1966 (grifo nosso).

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ *Idem*.

moço da Banda”. Com tom pessoal, de quem privou de convivência com Sérgio Buarque e Maria Amélia, diz que o samba de Chico é cheio de “carioquice”. Compara-o a Noel Rosa e diz que ele exalta Mario Reis. Pelo meio da carta, antes de começar a falar de Edu Lobo, escreve

Muitas coisas boas estão acontecendo no Brasil, como quem não quer nada; como se fossem o prenúncio de grandes tempos. Creio que grandes tempos estão por vir quando a mocidade se musicaliza com essa sensibilidade, essa inteligência, esse enternecimento pela vida, pelas criaturas, pela majestosa ou pela humilde, pela desgarradora beleza do mundo em seus partos, aflições, agonias, auroras, promessas.²⁰

Ao final da carta escreve que “Chico Buarque e Edu vieram mostrar que não adianta Orestes Barbosa morrer, sempre surgem outras para tornar a sua presença constante, como Ari e Noel”, e fala que esses novos que surgem são o consolo de quem tudo é tirado, pois não têm como se tirar um Chico e um Edu.

O uso do termo “carioquice” por Lacerda retoma parte do que já colocamos aqui. O político carioca aponta novamente a questão cultural, especialmente a música que ele levou para dentro do Museu da Imagem e do Som como algo indelével do Rio. Tirem o que tirar, como a capital federal, o prestígio nacional, o centro de poder, o Rio continuará sendo a capital cultural, o lugar onde o novo encontra as raízes de um passado áureo. A carioquice mais cedo ou tarde aparece para garantir ao Rio o que é do Rio.

Mas a carioquice também apareceu como opção, algo a ser adotado, como um estado de espírito. Em matéria em *O Jornal*, Esse de Queiroz (pseudônimo, cremos) assina uma matéria sobre o Festival de Escritores do Museu de Arte Moderna: logo no início de escreve que estava tudo muito pátrio, como costumam ser as festas na casa, mas o que o “decepcionou foi a falta de Rio de Janeiro nos romances apresentados ... Sou, como já expliquei, milhões de vezes, um carioca legítimo: nasci em Pernambuco, tendo escolhido a Guanabara como pátria, o que é muito mais profundo do que a simples *carioquice* daqueles simplesmente nascidos aqui (não optaram, bem se vê)...”²¹. O jornalista lamenta a ausência de romances sobre o Rio, pois para ele é na literatura que a cidade se perpetua, se

²⁰ *Caderno B, JB*, 18 de novembro de 1966.

²¹ *O Jornal*, 26 de julho de 1963.

renova e se fixa ao mesmo tempo. Faz um lamento da falta de escritores do Rio, como Machado foi.

Em nossa análise nos jornais cariocas, o termo *carioquice* aparece sempre associado à própria cidade, a uma ideia de territorialidade não só do termo em si, mas dos adjetivos, pessoas, lugares e outras palavras que giram ao redor do termo nos jornais. De forma breve, podemos apontar algumas delas: Mario Reis, Orestes Barbosa, Sérgio Cabral, Hermínio Belo de Carvalho, Chico Buarque, Vinícius de Moraes, Sérgio Porto, Ismael Silva, dentre outros; samba, ginga, malandragem, sensualidade, ironia, alegria, sol, música, irreverência, amizade, informalidade, cordialidade dentre outras; Mangueira, São Cristóvão, Leblon, Centro, morro, Zicartola, escolas de samba, praia, bares, dentre outros.

É possível afirmar, no entanto que o termo foi muitas vezes usado em associação direta ao samba ou a caracterizações próprias ao mundo do samba, especialmente até os anos 1970, quando se dilui mais para um “estado de espírito”. Estado esse bem próximo da roda de samba carioca, que embala importantes circuitos culturais de lazer na cidade. Analisando a campanha publicitária da cerveja *Antarctica*, “concebidos em diálogo com a cultura brasileira e o imaginário social carioca para um público ‘local’”, Frid e Corbo (2017, p.2) apontam que os anúncios buscam associar o produto com a imagem e práticas sociais da cidade como “o samba, o jeitinho, a malandragem, o improviso, o bar, a praia, a beleza feminina, o corpo, o bom humor e a informalidade”. Essas seriam as categorias apropriadas pelo discurso publicitário para traduzir o “jeito carioca”. Um dos lugares onde essas categorias são acionadas é uma roda de samba na praia, no futebol, na cerveja com os amigos, no carnaval de rua, na laje do morro, em bares... O jeito de ser carioca constatado pelos autores engloba grande parte dos usos do termo *carioquice* que de por várias nuances se aproximam do samba e de uma visão positivada do carioca.

No ano 2001 o termo já se encontrava dicionarizado na 1ª edição do Dicionário Houaiss.²² De acordo com a definição do dicionário, o significado de *carioquice* se desdobra em três entradas: “1 Ação ou dito próprio do carioca;

²² O dicionário Aurélio também possui verbete sobre a *carioquice*.

cariocada; carioquismo 2 caráter ou qualidade peculiar do que é ou de quem é carioca 3 predisposição favorável às coisas cariocas”. O significado dado ao termo pelo Houaiss é interessante pois elimina qualquer significado negativo para a palavra imputando, ao contrário, a ideia de uma predisposição favorável.

A definição do Houaiss nos remete de volta ao decreto da carioquice publicado por Eduardo Paes. Além de conferir ao vocábulo um *status* de patrimônio imaterial, o texto completo do decreto elenca uma série de condicionantes que justificam tal declaração, num esforço de registrar em um decreto municipal uma narrativa histórica sobre a cidade e seus habitantes. Vale a pena reproduzi-los:

CONSIDERANDO a efeméride da celebração dos 450 anos de fundação da Cidade do Rio de Janeiro;

CONSIDERANDO que o Rio de Janeiro foi uma ideia de lugar antes de ser uma cidade, tendo sido esta denominação escrita pela primeira vez em um mapa, feito por Gaspar de Lemos, navegante português, ao descobrir a Baía de Guanabara, em 1º de Janeiro de 1502;

CONSIDERANDO que o nome “carioca” quer dizer, em língua nativa tupi, “casa do homem branco”, e que indicava as construções feitas pelo colonizador português ao longo de um rio, também vindo a ser denominado Rio Carioca, mas que a construção da identidade local é fruto da miscigenação de diferentes povos e culturas;

CONSIDERANDO que neste lugar, a Cidade do Rio de Janeiro, surgiu uma civilização buscando inventar novos hábitos, costumes, saberes, técnicas, crenças e valores, inspirada pela relação rara e harmônica entre natureza e ocupação humana, e que sobre este lugar repousou por muito tempo a benção e o fardo de simbolizar a nação brasileira;

CONSIDERANDO a luta histórica por afirmação desta sociedade neste território, buscando valores de justiça, igualdade, fraternidade, liberdade, mas, especialmente, temperada pela felicidade e pela alegria;

CONSIDERANDO que a condição carioca é um estado mental, espiritual, corpóreo, gestual e linguístico, antes de ser apenas o gentílico dos que nascem no Município do Rio de Janeiro, permitindo que qualquer pessoa converta-se em carioca, se assim o desejar;

CONSIDERANDO o reconhecimento da Paisagem Cultural do Rio de Janeiro como Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO, e que nesta paisagem natural inseriu-se uma cultura singular, representativa de valores locais e universais;

Decreta:

Art. 1º Fica declarada a “condição carioca”, a “carioquice”, como Bem Cultural passível de registro como Patrimônio Cultural Imaterial da Cidade do Rio de Janeiro.

Art. 2º Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.

Merece destaque no decreto a ideia bastante referenciada pelos habitantes do Rio de que a “condição carioca” é um “estado de espírito”. No caso, porém, o texto vai mais além incluindo mente, corpo, gestos e língua e estendendo tal “condição” a todos o que se deixarem “converter” em carioca. O uso do verbo é sintomático de uma noção de pertencimento quase mística-religiosa, que atravessa a própria identidade e a valorização da cultura do Rio. Não há mais, nessa narrativa, qualquer resquício de identidade nacional que possa se sobrepor à força inclusiva da “carioquice”. O Rio se reconhece como vetor de significados de luz própria, consolidando uma identidade ativa que transcende a nação e se credencia internacionalmente para o turismo, os grandes eventos, as intervenções urbanas, a criatividade.

O movimento de consolidação da identidade carioca, de suas ações políticas e de seu imaginário cultural que se descola da identidade nacional está relacionado, por sua vez, a um contexto mundial de intensificação de contatos e troca de experiências entre as cidades. O que o Rio alcança nesse processo está intimamente ligado a um projeto de cidade moderna e mundial que se apoia fundamentalmente nos aspectos simbólicos e culturais para estabelecer-se no cenário global.

Esse processo não se resume aos limites da Baía de Guanabara, mas é experimentado em diversas cidades de todo o mundo, que passam a ser pensadas como espaços vivos de atividades culturais, experiências compartilhadas e equipamentos urbanos dinâmicos, integrados, conectados, tecnológicos. Faz parte de um deslocamento da reflexão sobre cidades em todo o mundo, que deixam de apostar em obras e equipamentos como um fim em si mesmo para potencializar suas vocações para esferas mais fluidas da dinâmica social, como as atividades artísticas, os eventos coletivos, a espontaneidade, a criatividade. Trata-se de um deslocamento para a cultura que se transforma no eixo central dos projetos de cidades mundiais.

2. Cidade e cultura

A força expressiva que o termo “carioquice” adquire a partir de determinado momento histórico está intrinsecamente conectada com os debates sobre identidade e pertencimento em um contexto sociocultural determinado, matizado por um conjunto de ideias, ações e imaginários que se cruzam com a cidade. A ideia de “carioquice” é uma construção que se materializa tanto nas esquinas da cidade quanto na temporalidade em que ela se constitui, um arco temporal não linear, onde elementos de uma ideia de cidade e de pertencimento se retroalimentam e adubam o terreno para ações concretas por agentes públicos e indivíduos. Está informada e tensionada por imaginários compartilhados de o que é e o que quer ser a cidade, moldada por ideias que circulam em torno da cultura e do modo de ser peculiar da antiga capital federal.

O conjunto de atores sociais e referências retóricas que atravessam a formulação de políticas públicas para a cultura carioca em certo momento é diretamente relacionado a esse imaginário de cidade, que funciona ao mesmo tempo como eixo motriz de ações e discursos e como ambiente de embates e conflitos diversos. Toda essa miríade de elementos está imbricada com a conceptualização e reflexão sobre a ideia de “cidade”.

Ao comentar o famoso postulado de Roland Barthes no qual o autor afirma que é preciso “ler as cidades”, Renato Gomes aponta para a necessidade de considerar não somente aspectos físico-geográficos, tipos humanos e costumes, “mas também a cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a memória da cidade e a cidade da memória” (Gomes, 1999). Estendendo essa concepção, a cidade é uma resultante complexa que articula discursos, símbolos, temporalidades, sonoridades e materialidades que ao mesmo tempo formam e são formadas por ela. As cidades funcionam como matrizes materiais de formas culturais, continuamente transformadas em seu dia a dia (Sarlo, 2014). Avançando nessa direção, tais matrizes são elaboradas em contínuo tensionamento com uma temporalidade histórica, que condiciona valores e ações articuladas na e através da cidade.

Se, por um lado, falar sobre o nosso tempo pode parecer fácil, é porque existe uma predisposição a entender o tempo como linear e evolutivo, restringindo-se a elencar sucessivamente fenômenos, fatos e tendências. Estes elementos se repetem e aparecem por toda parte num ato simples de descrever a evolução de suas entradas e saídas de cena, num devir irreversível da história que preenche o tempo vazio e homogêneo (Benjamin, 1994). Por outro, entender de fato “o que é o contemporâneo” (Agamben, 2009), compreender “os fenômenos considerados característicos de nosso presente” (Rancière, 2014, p.203) implica justamente suspender essa visão linear e progressista do tempo. O tempo é simultaneamente uma atividade e uma construção social que deveria ser pensado em termos de processo e função (Elias, 1998). Para Rancière,

um ‘estado das coisas’ compreende a seleção de certo número de fenômenos considerados característicos de nosso presente, o uso de uma estrutura interpretativa na qual eles assumem seu significado e a determinação de um conjunto de possibilidades e impossibilidades que derivam do que é dado e de sua interpretação. Nesse sentido, um ‘estado de coisas’ é uma forma daquilo que propus que fosse chamado de ‘uma partilha do sensível’: um conjunto de relações entre o perceptível, o pensável e o factível que define um mundo comum, definindo, por conseguinte, a maneira – e a medida – como esta ou aquela classe de seres humanos participa de nosso mundo comum (2014, p.203).

Nas frestas e embates em torno das concepções de presente, passado e futuro, as cidades se constroem e reconstroem infinitamente a partir de rastros de memória e ações nem sempre coordenadas que tensionam indivíduos e grupos, forçando-os a pensar e agir sobre um imaginário compartilhado e projetos idealizados. Falar de uma cidade é necessariamente falar de um tempo nesta cidade, de uma ideia de “presente” instável entre um passado narrado e um futuro desejado. Nesse processo, o Rio não é mais do que um significante confuso sobre o qual narrativas e ações irão se materializar e elaborar criticamente de diversas maneiras uma resultante simbólica forte o suficiente para se estabilizar por algum tempo. Correndo o risco de excesso de síntese, podemos afirmar que a cidade se constitui enquanto tal sob a forma temporal da “cultura”.

2.1.

Culturalização de cidades

As cidades por certo tempo foram pensadas a partir das relações de produção capitalistas, reproduzindo no espaço urbano suas relações de

desigualdade. O território era assim um lugar das lutas de classe, onde a dominação e subordinação apareciam como espelho do processo de formação da cidade e do capital. Segundo Pesavento,

Como resultado de tais estudos, revelou-se a emergência de um fenômeno urbano revelado na complexidade das transformações econômicas havidas no dinamismo de seus grupos sociais, sobretudo abordado de um ângulo classista, a focar a burguesia e o operariado. A cidade era, pois, cenário desse processo, onde se apresentava também a renovação da esfera estatal e das formas de ação política, no bojo de também novos movimentos sociais urbanos (2007, p.13).

Nessa perspectiva economicista, o referencial que alimentava a reflexão girava em torno das condições de vida da população e da ideia de industrialização que funcionaria como motriz de uma almejada qualidade de vida para as cidades. Por um lado, a questão econômica é fundamental para pensarmos as cidades, uma vez que o próprio surgimento das cidades está diretamente ligado à produção excedente necessária à manutenção de sua população (Simmel, 2005). Isto faz com que a urbanização tenha sido sempre um fenômeno de classe pelo controle da sobreprodução: “sob o capitalismo, emergiu uma conexão íntima entre o desenvolvimento do sistema e a urbanização” (Harvey, 2013), através da absorção da produção excedente perpétua no sistema e que precisa ser reinvestida num ciclo vicioso de lucro satisfatório e acumulação.

Em um processo calcado na produção capitalista e estatal, o espaço acabava muitas vezes reduzido à sua materialidade urbana. Ao comentar esse modelo de reflexão no prefácio à quarta edição de seu livro *Evolução urbana do Rio de Janeiro* (2013), Mauricio de Abreu critica sua própria concepção inicial, destacando que a obra, escrita na década de 1970, dava “pouco destaque à dimensão cultural do processo de produção do espaço” (2013, p.7).

No espaço de tempo percorrido entre a publicação da obra original e o referido prefácio, o que começa a chamar cada vez mais atenção é o fato de a existência das cidades ser entrelaçada com aspectos mais fluidos da experiência urbana. Em outras palavras,

cidades são por excelência, um fenômeno cultural, ou seja, integradas a esse princípio de atribuição de significado ao mundo. Cidades pressupõem a construção de um *ethos*, o que implica a atribuição de valores para aquilo que se convencionou chamar de *urbano*.

A cidade é objeto da produção de imagens e discursos que se colocam no lugar da materialidade e do social e os representam. Assim, a cidade é um fenômeno que se revela pela percepção de emoções e sentimentos dados pelo *viver urbano* e também pela expressão de utopias, de esperanças, de desejos e medos, individuais e coletivos (...) (Pesavento, 2007, p.14).

Tomar a cidade pela perspectiva da cultura significa pensar a cidade antropológicamente e como as relações entre material e cultural ocorrem:

Aos homens, evidentemente, é necessário tornar possível a vida material no seu sentido biológico. É necessário que estômagos e intestinos processem alimentos, que sistemas respiratórios e circulatórios realizem seus trabalhos... Embora este plano seja fundamental para a compreensão de qualquer vida, não é aqui que podemos encontrar as questões antropológicas mais importantes: não são fenômenos desta natureza que fazem a vida propriamente humana. Sem abandonar tais desafios, que figuram na raiz de qualquer existência orgânica, devemos reconhecer que uma vida se faz humana somente após ultrapassados tais requisitos de fundamento a que se limitam o existir dos vegetais e o da maioria das espécies zoológicas. É naquilo que só pode ser encontrado dentro do universo humano que se faz o existir humano: nas danças, nos mitos, nos ritos, na comensalidade, nas trocas simbólicas, nas relações de parentesco, na arte, na religião... Enfim, uma vida propriamente humana se dá naquilo que ultrapassa os processos puramente orgânicos.

É claro que este segundo plano – das expressões simbólicas que ultrapassam o orgânico – deve igualmente ser viabilizado materialmente. A vida material humana inclui o que não é diretamente material. Responde pelas fantasias, pelos sonhos, pelas festividades, pelos sacrifícios e oferecimentos, pelas guerras, pelas alianças... Não há sociedade humana que se restrinja a suprir “necessidades”. Aliás, traço singular da humanidade é serem os homens animais capazes de sacrificar suas vidas de individuais pela vida coletiva, materializada nos símbolos que os reúnem e que conferem à vida uma significação, muito distante do mencionado “primeiro plano” (Rodrigues, 2015, p.195).

Afirmar a cultura como vetor de constituição da concepção de cidade requer um investimento ainda que breve na definição de cultura que inspira e molda as elaborações aqui presentes. Em linhas gerais, tomamos como ponto de partida a concepção antropológica de cultura entendida como “um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida” (Geertz, 2008, p.66).

Concebida de uma forma ampla como sistema de relações e símbolos, a cultura se transforma em um conceito-chave para refletir e explicar embates e conflitos sociais que se estendem da arena artística e intelectual para a esfera econômica e política. O processo de consolidação de uma ideia de cultura que invade praticamente todas as dimensões da vida cotidiana resulta em uma

indissociação entre cultura e economia, caracterizando o que muitos apontam como uma “virada cultural” (Jameson, 2006).

A ampliação dos usos da cultura, contudo, não ocorre de maneira uniforme nem inconteste. Diversos pesquisadores questionam de uma forma ou de outra esse “uso e abuso” do conceito de cultura. Tais críticas apontam que o culturalismo se torna uma chave interpretativa tão reducionista quanto outros ismos. A partir do momento que em “tudo vira cultura ou cultural” perderíamos a capacidade de criar interpretações diferentes, ou de traçar caminhos alternativos para o pensamento. Terry Eagleton questiona se a convocação da cultura como padrão explicativo para todas as ações humanas e sociais não seria equivalente às estratégias retóricas que afirmavam que tudo seria atravessado pela religião, que o conhecimento seria resultado de uma “lei de Deus” (Eagleton, 2005, p.134).

Talvez um dos incômodos que o uso desenfreado do conceito de cultura gera seja que seu uso, se por um lado é reducionista, por outro não para de reforçar a explicitação de que a cultura não é autônoma, e que está continuamente sendo pressionada por outras instâncias sociais, produzindo hierarquizações, segregações e exclusões constantes. A noção de “capital cultural” de Bourdieu aponta precisamente para esse espaço conflituoso da apropriação cultural, que classifica pessoas e grupos sociais a partir de práticas artísticas, preferências estéticas e estilos de vida (2007). É evidente que a dimensão ideológica da cultura como máquina no “controle” e formação dos homens esteve de alguma forma sempre presente e discutida em trabalhos que apontavam o compartilhamento de ideias e práticas culturais como elemento chave de períodos históricos e de disputas de poder (Burckhardt 1991, Maravall 1997; Said 2011). Isso sem falar nos casos mais catastróficos do nazismo e do stalinismo nas primeiras décadas do século XX, experiências traumáticas nas quais a manipulação de ideias pelos meios de comunicação de massa e pelas formas “culturais” agenciadas por estados autoritários revelaram as complexidades do poder potencialmente nefasto e devastador da cultura.

Por outro lado, a cultura também é o espaço social a partir do qual a resistência ao poder instituído vai operar numa dupla entrada em que seu poder simbólico configuraria uma espécie de refúgio contra o caos do “outro lado do

mundo” (Coelho, 2008) e como categoria de luta contra o poder opressor. Nessa concepção, a cultura seria imaginada como um espaço compartilhado essencialmente contraventor, rebelde e libertador, lugar de embates contra violências institucionalizadas e contra um sistema que sufoca e corrói a vida de forma injusta (Coelho, 2008, p.89).

A aproximação entre cultura e poder num ambiente de ação política é um dos eixos do processo de culturalização que começa a contaminar o debate sobre as cidades. Segundo Arantes (2000, p.42), depois dos acontecimentos de maio de 1968, um clima de contestação e de questionamento indicava a força mobilizadora e demonstrava “que algo na base material do capitalismo se alterara em profundidade, e com isto, o conflito básico das sociedades capitalistas”. Para a autora, esse é o primeiro momento da virada cultural (*cultural turn*), quando ficou claro que “o próprio mecanismo de reprodução simbólica da sociedade” (2000, p.43) estava sendo questionado. Para a autora a passagem da sociedade do trabalho para a sociedade de cultura pareceu em um primeiro momento, especialmente na França e Itália,

Emperrar a máquina urbana de crescimento, contrapondo ao núcleo duro produtivista do sistema a cidade como valor de uso (...) pela brecha de 1968. Nada mais antivalor (de troca) do que o ‘lugar’ redescoberto e contraposto ao espaço homogêneo dos modernos e do mercado. Portanto, muito melhor reabilitar do que demolir; intervenção só em migalhas; reativar a memória, porém evitando o assassinato museográfico dos sítios históricos; valorizar o contexto, o habitat ordinário, reanimar a vida dos bairros, sem violentar os moradores, e por aí afora (...) visto de hoje, talvez o mais surpreendente naquela fase é que ninguém falava em cultura! Não passava pela cabeça de nenhum protagonista daquela geração urbanística estar engajado numa ação cultural (Arantes, 2000, p.44).

Arantes possui um tom claramente crítico dos rumos dessa chamada virada cultural, apontando que tais movimentos produziram uma aproximação entre cultura, Estado e mercado que submeteu a ideia de culturalização das cidades a uma mercantilização da cultura urbana. Em suas palavras, o que houve foi uma “invenção do cultural por um *star system* arquitetônico, associado a governantes movidos pela mosca azul da monumentalidade espetacular, capaz de produzir, através de uma política de coalizações, os consensos indispensáveis” (Arantes, 2000, p.45).

Sem avançar muito nas discussões sobre a forma como a autora interpreta o processo, o que nos interessa reter aqui é que, de uma forma ou de outra, a virada cultural demarcou um momento importante de consolidação da cultura na vida das cidades como parte de planos de governo que se contrapõe à velha sociedade modernista ao menos enquanto discurso. A cultura nesse percurso também adentrou o mundo da economia e vice-versa, especialmente em um período que a Europa e EUA viviam um momento de desindustrialização e de contestação dos ideais modernistas que ainda rondavam a vida desde o final da década de 1940.

2.2.

Cidades, juventude e cultura

De uma forma geral, há no imaginário uma ideia de positividade na cultura, que foi construída sobretudo depois da Segunda Guerra Mundial, estritamente relacionada aos horrores dos campos de concentração, da crueldade e loucura de Hitler e talvez, sobretudo, da destruição das cidades pelos bombardeios aéreos, pela batalha nas ruas longe dos tradicionais campos de batalha. Mas talvez sobretudo o mais chocante tenha sido a bomba atômica e seu incrível poder de destruição.

Em muitos aspectos, Hiroshima representa um nível superior de modernidade, tanto pela novidade científica e tecnológica representada pela arma atômica, quanto pelo caráter ainda mais distante, impessoal, puramente "técnico" do ato exterminador: pressionar um botão, abrir a escotilha que liberta a carga nuclear. No contexto próprio e asséptico da morte atômica entregue por via aérea, deixaram-se para trás certas formas manifestamente arcaicas do Terceiro Reich, como as explosões de crueldade, o sadismo e a fúria assassina dos oficiais da SS. Essa modernidade encontra-se na cúpula norte-americana que toma – após ter cuidadosa e "racionalmente" pesado os prós e os contras – a decisão de exterminar a população de Hiroshima e Nagasaki: um organograma burocrático complexo composto por cientistas, generais, técnicos, funcionários e políticos tão cinzentos quanto Harry Truman, em contraste com os acessos de ódio irracional de Adolf Hitler e dos seus fanáticos. (Löwy, s/d)

O momento posterior à Segunda Guerra Mundial aponta rupturas determinantes na sociedade como se conhecia até então. Há a morte do campesinato, a ampliação do sistema educacional como um todo e a contração da classe operária, mais em seu *modus operandi* que na sua existência em si e a transformação de um mundo preponderantemente rural para um mundo crescentemente urbano. É em torno desse momento que se localiza o que vem sendo chamado de “viradas” linguística, cultural, subjetiva, pós-modernidade...

As rupturas com a Modernidade são demonstradas por vários caminhos. Nesse processo a cultura adentrou a vida de forma positiva, como possibilidade de conter a violência, gerar inclusão social, tolerância à diversidade (de gênero, sexualidades, raça, etnia, religião, etc.), enfim a cultura como a possibilidade de realização da plena democracia cidadã. Quando o futuro se torna tenebroso, há um deslocamento, o futuro passa a ser fonte de incerteza e dúvida, ou seja, incontável. Após a calamidade da devastação da Europa pela guerra, com a morte e destruição das cidades, o movimento de reconstrução de um futuro incerto, mas necessário, surge a partir de novos atores, especialmente jovens e mulheres, sobreviventes da mortalidade bélica.

Um aspecto importante de deslocamento de um imaginário compartilhado por tais atores está na expectativa do futuro, que deixou de ser fonte de projeção, tornando-se angustiante. Nesse momento, “o prazer do momento era o que decidia a ação do indivíduo, pois o presente era única coisa de que se tinha certeza” (Savage, 2009). Para eles, o presente era fundamental, não só por entenderem que o futuro poderia ser trágico, como por não compreenderem que aquilo que possuem dá conta de uma felicidade contida, como ter comida e casa, especialmente para aqueles que tinham lembranças da guerra.

Isso está diretamente relacionado à disputa pela supremacia mundial que se deu entre URSS e EUA após a Segunda Guerra Mundial (Hobsbawm, 1995). A partir dos anos 1950 os produtos midiáticos norte-americanos invadem a Europa devastada pela guerra e fazem circular o modelo de vida americano, calcado numa juventude promissora. Como aponta Savage,

A América simbolizava a inocência e o entusiasmo da juventude e, para os jovens da Europa, não havia dúvida quanto ao seu apelo. O continente se tornaria a nova arcádia, um mundo de prazeres tecnopagãos mais estimulante do que qualquer coisa oferecida pelas ideologias juvenis da década de 1900 – ainda mais fascinante porque só podia ser experimentada de uma só vez (2009, p.197).

Para Hobsbawm (1995) foi essa cultura jovem, que se formou no pós-guerra, sob forte influência do estilo vida americano, que foi a matriz da “Revolução cultural”. O historiador aponta o surgimento de uma espécie de abismo de gerações entre os nascidos nos anos 1920 e os nascidos nos anos 1950. A cultura jovem que se estabelecia tinha consciência própria e se tornava um

agente social independente, que acreditava que o mundo estava organizado de forma insatisfatória - e por adultos velhos, que eram tidos como pessoas com experiências das limitações da vida e por isso com medo de perder *status* ou mesmo condições de sobrevivência.

Nesse sentido, o jovem, pensado em termos de faixa etária, se contrapunha ao adulto e acreditava que a juventude fosse “o estágio final do pleno desenvolvimento humano” (Hobsbawm, 1995, p.319). A hipervalorização da juventude instaura uma espécie de juvenescimento da sociedade fundado na simbologia de o que é ser jovem. O jovem a partir do pós-guerra passou a ser aquele que questiona a sociedade e os velhos padrões; aquele que não tem medo da mudança, antes se entende como alguém que deseja mudanças; e que entende que é no presente que está sua felicidade, seus desejos e anseios devem ser atendidos *hoje*, não no futuro. Ou seja, é uma pessoa que no limite coloca seus desejos imediatos como força motriz da existência. E que possui força política. Os acontecimentos de Maio de 1968 podem ser tidos como um “modelo” que se espalhou pelo mundo daquilo que constituiu o imaginário de juventude e daquilo que representou o ser jovem em determinado momento histórico²³.

Um ponto importante nessas transformações é ao mesmo tempo sua maior novidade: a rapidez e a universalidade do alcance das mudanças, perpassados não só por questões filosóficas, mas também políticas e econômicas, da vitória do capitalismo e do individualismo absoluto como articulador dessa nova temporalidade e subjetividade (Hobsbawm, 1995). Esse momento da sociedade, que se alastrou de várias formas em diversos lugares do mundo ocidental, repercutiu diretamente sobre as cidades. Não à toa, Arantes considera que Paris do Beaubourg foi a

²³ A invenção da juventude não ocorreu de uma hora para outra, nem na mesma intensidade em todos os lugares do Ocidente. Pensar a ruptura como um processo imediato e revolucionário incorre no risco de dicotomizar um momento plural, de convivência mútua entre continuidades e rupturas. Segundo Barraclough, “o fim de uma época não coincide necessariamente com o início de outra, pode haver – e, de fato, há – um período intermediário de tendências confusas e incertas... Tudo o que podemos dizer é que existem como fatores de contrabalanço na situação contemporânea, como elementos de continuidade que compensam os elementos de descontinuidade e mudança. Eles indicam que o mundo em formação não está radicalmente desligado do mundo do qual emergiu nem é uma simples continuação do mesmo; é um novo mundo com raízes no antigo” (1976, p.27-30).

conjunção de empreendimento urbano e investimentos culturais de porte industrial data da generalização daquela invenção francesa, da qual o Beaubourg é a raiz projetual. E, se o que se disse quanto à linha evolutiva do cultural turn está certo, o efeito Beaubourg terá sido tanto mais bem-sucedido por trazer na fachada, além da evocação bem calculada da voga da arquitetura megaestrutural de ostensiva sugestão utópica, as marcas das rebeliões da década anterior. (...) Como disse, aqui a grande inovação, se é que se pode falar assim, a saber, a invenção pela esquerda francesa, no poder desde 1981, da máquina cultural de crescimento. (Arantes, 2000, p. 50).

Antes ver alguns casos mais paradigmáticos que embasam a cartilha das transformações urbanas desde os anos 1980 para cá, como Paris, Barcelona e Bilbao, vale mencionar que os movimentos criados por uma nova temporalidade e subjetividade no mundo já se mostravam ativos nas (re)formulações de cidades, especialmente nos EUA. A desindustrialização de diversas cidades impunha a necessidade de reler seus espaços e dar novos usos às velhas fábricas, galpões abandonados, velhos portos, enfim a áreas degradadas e abandonadas.

Nos anos 1970, cidades como Nova York tiveram como fonte de sua reestruturação urbana a ocupação desses vazios urbanos a partir de movimentos culturais e artísticos, que viam em novos usos do espaço industrial opressor uma forma de releitura e expressão da civilização pós-industrial (Zukin, 1989). A autora considera que isso é relevante na medida em que desde os anos 1930 *lofts* industriais abandonados eram usados por artistas e que não os viam com esses olhos românticos que os anos 1970 lhes conferem. Seguindo nossa teoria, isso se deve ao fato de que na década de trinta do século XX ainda prevalecia a arquitetura da demolição sobre a do reaproveitamento, apropriação e transformação, que dominará a temporalidade pós-moderna, sobretudo após os movimentos de mudança depois de 1968. Mas não é só o passado que vai ter lugar na reestruturação das cidades. A arquitetura também será parte dos movimentos de renovação urbana a partir da construção de *novos* museus, como veremos mais à frente.

O fato é que a culturalização das cidades criou uma espécie de modelo a ser seguido, fortemente embasado em novos usos para velhos espaços, novas funções para formas obsoletas, novos equipamentos culturais investidos de força arquitetônica, e valorização do passado e de seus patrimônios. A ênfase no tempo presente impõe, por outro lado, um afã quase compulsivo por mudanças

constantes, inovações e modernizações, que passam a encarnar ideais a serem perseguidos nas concepções urbanas. A cultura do tempo presente, juvenilizada e constantemente em busca de novidades vai se instaurar no centro da reflexão sobre cidades imputando uma ideia de que a renovação constante é não somente desejável, mas necessária para o constante aprimoramento das cidades, sua arquitetura, seus projetos e sua “cultura”.

Nesse processo imaginário de construção de espaço-tempo, na invenção de um passado e de um futuro, a cidade está sempre a explicar o seu presente. Com isso, acaba por definir uma identidade, um modo de ser, uma *cara* e um *espírito*, um *corpo* e uma *alma*, que possibilitam reconhecimento e fornecem aos homens uma sensação de pertencimento e de identificação com a *sua* cidade (Pesavento, 2007).

Tal deslocamento retórico produz um movimento adjacente na forma de pensar as cidades, que deixam de ser objetos “culturalizados” para serem espaços nos quais a cultura é o eixo central. De uma culturalização das cidades para uma cidade intrinsecamente, “cultural”.

2.3. Cidades culturais e “criativas”

A partir de meados da década de 1980 e sobretudo durante a década seguinte, os debates em torno das cidades começam a se reconfigurar no mundo todo, integrando um movimento de modificações no cenário político, econômico e simbólico mundial. Tais debates foram construindo aos poucos novos paradigmas de urbanização, mobilidade, habitação e conexão²⁴, embalados no que García Canclini descreve como “conflitos multiculturais da globalização” (1999). As “culturas” vão ocupando espaço de destaque nas elaborações sobre o mundo contemporâneo, atraindo crescente atenção de gestores públicos e diretores de empresas transnacionais, atentas às especificidades de seus locais de atuação e a uma necessária homogeneização de ofertas. Nesse momento, fica cada vez mais evidente a estruturação de uma “cultura internacional-popular”, que articula um sentimento compartilhado de familiaridade mundial (Ortiz, 2001). A tensão

²⁴ Como exemplo podemos citar o encontro realizado pela ONU intitulado Habitat 2 em Istambul em junho de 1996 para discutir os problemas das grandes cidades no mundo inteiro, que incluíam a poluição, os engarrafamentos de trânsito, a precariedade dos transportes públicos, os problemas de saneamento básico, de moradia, de imigrantes, de mobilidade, de direito à cidadania e à cidade, o contraste entre extrema riqueza e extrema pobreza e, como consequência, a exclusão e a violência (Gomes, 2009).

global-local adquire novas colorações, pressionada especialmente pela força centrípeta da globalização econômica e da mundialização cultural.

Nesse processo, as cidades não são meros agentes neutros nas quais os “cidadãos” experimentam sua vida social e política. São vetores ativos entrecortados por ações concretas e imaginárias de indivíduos e grupos posicionados em diversas esferas de atuação no ambiente urbano. Indo mais além, são objetos de reflexões nas quais a cultura funciona como força motriz de uma economia que deve ser estimulada com ações governamentais. De acordo com George Yúdice, a importância da cultura a faz funcionar como um “recurso”, articuladora de desenvolvimento social e com desdobramentos na própria concepção de “cidadania” (2002, p.54). Por “recurso”, o autor entende um conjunto de ações protagonizadas tanto por grupos sociais heterogêneos quanto pelo próprio Estado que acionariam manifestações e projetos “culturais” como forma de potencializar os espaços urbanos e determinados grupos sociais. A cultura como recurso funciona como uma fonte de retórica, imaginários e performances culturais, produzidas em um ambiente de embates de significações e poderes disputados. Nesse sentido, a cidade não é somente palco de disputas e negociações culturais, mas um elemento vivo desses embates, um manancial de recursos simbólicos, humanos e culturais que constrói a todo instante modos de ser e viver em seus limites geográficos.

Em interessante estudo sobre as transformações neste período na cidade de Berlim, Claudia Seldin (2015) observa que até o início do século XXI, o paradigma norteador dos debates sobre urbanismo estava voltado para a noção de “capital de cultura”, caracterizada “pela busca de uma imagem de cidade repleta de equipamentos culturais e opções de lazer e entretenimento” (2015, p.1). Um marco importante da implementação dessa ideia focada na cultura como recurso de transformações urbanas é o caso da cidade de Barcelona, que sediou os Jogos Olímpicos de 1992 e virou referência de transformação urbana no contexto de megaeventos que envolvem investimentos em equipamentos urbanos, mobilidade, turismo e museus. Segundo o geógrafo catalão Horacio Capel, as intervenções urbanísticas em Barcelona apontavam tanto para uma ideia de melhoria de

mobilidade e integração de espaços urbanos quanto para um aspecto simbólico de recuperar a cidade como cenário de grandes eventos internacionais.

O autor cita referências distantes temporalmente, mas que articulam um arco de recordações acionado na requalificação da cidade, como a Exposição Universal de 1888 ou a Internacional de 1922 (Capel, 2006). Adicionalmente, carências financeiras que impediriam os investimentos na preparação da cidade para as Olimpíadas foram sanadas a partir de uma estratégia de parceria público-privada (Abrantes, 2010), afinada com a inspiração neoliberal do período. A reestruturação da cidade torna-se aos poucos uma espécie de “modelo” referenciado por dirigentes de outras cidades na intenção crescente de sediar megaeventos esportivos como um caminho para a concretização de um projeto de cidade articulado com novos padrões urbanos e sua relação com o capital.

Como desdobramento de experiências como a de Barcelona, a partir da virada do milênio a referência à cultura passou da ênfase na promoção de equipamentos e eventos culturais para a ideia de “criatividade” (Seldin, 2015), gerando uma concepção mais dinâmica, porém mais ambígua, sobre o tipo de ideal urbano a ser buscado. A formulação de “cidade criativa” se transformou em uma marca sob a qual diversas ações de políticas públicas são apresentadas e realizadas sem uma definição única de seus objetivos e modos de realização, contudo.

O que vem sendo chamado de cidade criativa é um conjunto de ideias e reformulações do espaço urbano processadas e articuladas tendo três eixos fundamentais, a saber: cultura, inovação e conexão. A ideia de cultura já formava um pilar indispensável nas concepções de cidade, articulada não apenas a manifestações e simbolismos, mas também ao seu viés econômico e artístico (Reis, 2011). As noções de “inovação” e “conexão” é que se tornam cada vez mais importantes na caracterização da ideia de “criatividade” que estrutura a versão atualizada do ideal urbano. Por inovação, pode-se entender originalidade na solução de problemas, seja de ordem tecnológica, de serviços ou de materiais. Inovar significa encontrar saídas para a falta de opção ou potencializar ideias localizadas, como nos casos de materiais e tecnologias sustentáveis. Conexão envolve mais esferas, que vão desde a complexa noção de mobilidade entre áreas

da cidade (fundamental para desenvolver e aumentar a relação com a cidade como um todo) até a conexão com a região vizinha, com o país vizinho, com o mundo, com a ideia de acesso e comunicação, que perpassa diferentes saberes e campos disciplinares.

Como bem sintetizou De Marchi,

a criatividade tornou-se a chave para a promoção de um novo desenvolvimento, socialmente inclusivo, ecologicamente sustentável e economicamente sustentado, propõe-se fomentar diferentes setores produtivos que possuem como denominador comum a capacidade de gerar inovação a partir de um saber local, agregar valor simbólico a bens e serviços, além de gerar e explorar direitos de propriedade intelectual (2014).

Apesar de no início dos anos 2000 o ideário da cidade criativa ou ainda da econômica criativa ainda não estar muito estabelecido nem definido, o Governo do Estado do Rio de Janeiro na gestão Anthony Garotinho criou a Superintendência da Economia da Cultura, órgão vinculado à Secretaria de Estado de Planejamento, Desenvolvimento Econômico e Turismo do Rio de Janeiro. A Superintendência foi a primeira instituição voltada para economia criativa no país e teve como primeiro superintendente Luiz Carlos Prestes Filho. Ainda em 2001 foi realizado um Ciclo de Encontros que deu origem à publicação *Economia da Cultura, a força da indústria cultural no Rio de Janeiro*, que traz na sua apresentação sua principal intenção: empreender a vocação cultural do Rio de Janeiro.

Diz-se que a economia do século XXI será a economia do lazer, do entretenimento, da geração e difusão da informação sob todas as suas formas – técnica, científica, educacional, cultural.

Sabemos pouco sobre a economia da cultura. Mas já conhecemos o suficiente para perceber que é muito mais abrangente e importante do que nos acostumamos a pensar. Não só pelo seu efeito direto em termos de geração de emprego e renda, mas, sobretudo, pela forma como se liga a outros segmentos da atividade econômica e interage com eles. A relação, por exemplo entre cultura e turismo é intensa e evidente (...). O Governo do Estado do Rio de Janeiro tem uma visão abrangente, articulada e integrada do processo cultural no Estado. Sabe-se que o Rio de Janeiro tem vocação para produção cultural e que isso é importante para a afirmação de nossa imagem no cenário nacional e internacional (2002, p.12).

O discurso sobre a vocação do Rio em produzir cultura é reforçada na mesma publicação no texto do superintendente, que afirma

O conceito de economia da cultura derruba noções estabelecidas: lida com o tempo livre, geralmente entendido como o tempo do não-trabalho. Mas o que se consome do tempo não-trabalho gera emprego e renda. Isso é, sobretudo, verdade para o Estado Rio de Janeiro. A realidade da sociedade pós-industrial, baseada em informação e conhecimento, já se instalou no Rio de Janeiro há muito tempo – graças à vocação histórica do povo fluminense para transformar lazer e alegria em riqueza material. Os primeiros esforços para medir a economia da cultura no Estado do Rio, recém-empreendido pelo governo do estado, revelam números surpreendentes: a participação do setor cultural do PIB fluminense é de 3,8%, contra apenas 1% no PIB nacional. Em 1999, a indústria cultural fluminense produziu o equivalente a R\$ 5,1 bilhões e pagou R\$ 429 milhões de ICMS, tanto quanto a indústria de bebidas e mais que setores tradicionais como química, metalurgia e alimentos.

Programas de TV têm mais peso na economia do estado que navios: no ano 2000, só a matriz da Rede Globo, carro-chefe do setor audiovisual do Brasil, faturou mais que a indústria naval. O carnaval, maior espetáculo popular do planeta, movimentou em 2001, R\$ 1,5 bilhão, dos quais R\$ 60 milhões em gastos ligados diretamente a atividades essencialmente carnavalescas. Gerou 60 mil empregos ao longo do ano e o dobro nos três meses que antecederam a festa, como um estudo da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O *réveillon* carioca, cujas dimensões crescem a cada ano, promete ir pelo mesmo caminho. Ainda no terreno dos megaeventos, o Rock in Rio III, em janeiro de 2001, gerou 14 mil empregos diretos, segundo informou, nos *Encontros* que deram origem a este livro, seu criador, o empresário Roberto Medina.

A economia da cultura reúne todas as atividades econômicas que guardam relação com atividades culturais – seja como realizadoras de produto final, seja como supridora de bens e serviços intermediários que viabilizam o consumo do produto cultural. Inclui, por exemplo, a indústria de cinema e TV, a indústria da música e de espetáculos, a indústria gráfica e editorial, assim como os setores de hotelaria e o consumo de alimentos e bebidas relacionada com eventos e turismo culturais.

Mas, habituados que estamos aos parâmetros da sociedade industrial, em que as atividades econômicas são avaliadas pelos bens palpáveis que produzem, ainda não aprendemos a mensurar devidamente os resultados econômicos das atividades culturais.

Na era da informação e do conhecimento, tal ignorância é inaceitável. Bata dizer que as atividades culturais não foram incluídas na Classificação Nacional de Atividades Econômicas que serviu de base para o IBGE fazer o censo 2000 (2002, p.13-16).

O superintendente segue expondo a iniciativa da Superintendência em criar uma metodologia baseada em ICMS para avaliar o peso da indústria cultural. Segundo uma aproximação inicial ficou constatado que o

Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autorais (Ecad) arrecada e distribui para autores e intérpretes – cerca de R\$ 100 milhões por ano – supera a arrecadação tributária de ICMS para o governo do Estado do Rio de Janeiro de segmentos industriais como têxtil, mecânica, plástico e vestuário. (...)

[A cultura] por lidar com o simbólico e com a formação de identidade dos indivíduos e dos povos, tem singularidades que não podem ser ignoradas,

sobretudo pelo poder público. Ao confirmarem o peso da cultura na economia fluminense (2002, p.16.).

Prestes Filho conclui que a partir das primeiras conclusões dos estudos da Superintendência, o setor cultural deveria ser gerido pelo Estado, que “deve assumir um papel ativo na formulação de diretrizes e estratégias para o setor” (2002, p.17). Sugere ainda que no caso do estado do Rio, essa gestão deveria ser conduzida pelo Conselho Estadual de Cultura.

É interessante notar que Prestes Filho escolhe como *locus* da vocação cultural o estado fluminense como um todo, porém as atividades mencionadas no texto são todas exercidas e produzidas na cidade do Rio. É interessante como Prestes fecha seu texto: “a economia do petróleo do Norte Fluminense veio redimir o Estado do Rio de anos de decadência econômica. Mas o petróleo é finito. A cultura não”.

Se em 2001 a economia criativa e a cidade criativa ainda estavam se configurando, em poucos anos ocorreu um *boom* de publicações, seminários, palestras, consultorias etc. sobre o tema. Tais ações ocorreram tanto em nível internacional quanto nacional, incluindo empresas públicas, privadas, academia, universidades, empreendedores etc.

A UNESCO criou em 2004 a Rede Cidades Criativas para “promover cooperação com e entre cidades que identificam a criatividade como estratégia de desenvolvimento urbano sustentável”²⁵ tanto no nível local quanto internacional de cooperação. A cooperação defendida pela Rede UNESCO inclui também parcerias entre os setores público e privado, sociedade civil, instituições culturais e organizações diversas. Atualmente 69 cidades de diversas partes do globo participam da Rede. As cidades precisam se candidatar entre um dos sete campos de economia criativa designados pela UNESCO: literatura; design; cinema; artesanato e arte folclórica; arte mídia; e gastronomia.

²⁵ Tradução livre de “The UNESCO Creative Cities Network (UCCN) was created in 2004 to promote cooperation with and among cities that have identified creativity as a strategic factor for sustainable urban development”, disponível em <http://en.unesco.org/creative-cities/> último acesso em 04 de dezembro de 2016.

Para receber um dos títulos, as cidades precisam deixar claro que compartilham da missão da UNESCO de promover e difundir a diversidade cultural. Um dos atrativos que aparecem em diversos momentos nos conteúdos explicativos e publicitários da Unesco para a Rede Cidades Criativas é a potencialização do turismo nessas cidades a partir da nomeação em um dos sete campos de atuação. Ainda segundo a Unesco, o “turismo criativo” seria uma nova forma de conceber o turismo que, muito mais que oferecer visitas a museus e centros culturais ou momentos de lazer com praia e sol, incentiva e oferece a interação entre os turistas e a população local.

De uma forma ou de outra, o que vale destacar aqui é o lugar que esse novo *modelo* de cidade criativa vem ganhando no mundo contemporâneo. Longe de ter um consenso quanto a sua conceituação e mesmo desenvolvimento, vale passar por pontos considerados primordiais nesse debate. Segundo a organização Cidade Criativa/Transformações Culturais²⁶, que tem como projeto o [Rio] Cidade Criativa 2010-2020, as cidades criativas são

espaços urbanos onde a articulação eficiente entre atividades sociais e artísticas, indústrias culturais e governo foi capaz de produzir uma efervescência cultural que desenvolve, atrai e retém talentos, promove diversidade social, aumenta a oferta de empregos, gera maior conhecimento entre cidadãos, aumenta o potencial criativo de empresas e instituições, atrai mais turistas e, assim, contribui significativamente para a economia da cidade e qualidade de vida de seus cidadãos.²⁷

Existe nessa noção a ideia de que a identidade local é o ponto forte da sua cultura que, juntamente com inovação e conexão, constituem os pilares fundamentais de um novo projeto de cidade. A cidade criativa, portanto, aponta para a potencialização de vocações e espaços locais para o estabelecimento de novos modos de articulação entre o local e o global. É evidente, contudo, que tais “vocações” correspondem a processos e construções político-econômicas de determinados grupos, resultado de embates e disputas realizados em determinado

²⁶ Definem-se como “um coletivo interdisciplinar de várias gerações que compartilham o interesse em desenvolver projetos e iniciativas direcionadas a melhorias da vida urbana, desenvolvimento de lideranças culturais e estímulo à criatividade, com metodologia inclusiva de arte e cultura”, fundada e dirigida por Regina Miranda, informações disponíveis em <http://cidadecriativa.org/pt/quem-somos>. Constam no site como parceiros do coletivo o British Council, a Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro e a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, entre outros.

²⁷ Disponível em <http://cidadecriativa.org/pt/cidade-criativa> último acesso em 04 de dezembro de 2016.

“tempo histórico”. Temos, portanto, uma definição de cidade criativa que, além de enorme imprecisão conceitual termina por desconsiderar ou apagar os rastros, embates e contradições do processo de potencialização de “vocações” criativas locais.

Para alguns, a cidade criativa é uma cidade global, conectada ao circuito mundial, em suas várias dimensões: financeira, econômica, turística, cultural etc. Para outros, a cidade criativa é uma cidade caracterizada pela maior presença relativa de pessoas atuantes em setores que demandam maior criatividade (as indústrias criativas, nas quais também se inseririam todos os setores culturais) (...)

Para outros, ainda, a cidade criativa seria uma na qual viceja a economia criativa. Seriam, portanto, locais que abrigam uma participação econômica mais pronunciada das indústrias criativas - artesanato, patrimônio, indústrias culturais, moda, design, arquitetura, propaganda, software de lazer e outras, a depender do contexto econômico local, que poderíamos dizer que bebem cultura, para elaborar e devolver funcionalidade. São, assim, bens e serviços diferenciados, com valor agregado e capacidade de impactar em setores tradicionais da economia, tornando-os também mais competitivos - a exemplo do encadeamento entre moda e têxtil, design e setores vários, etc (Reis, 2011, p.129-130).

No caso brasileiro, existe em pauta todo um debate sobre como deveria ser o desenvolvimento das cidades brasileiras à luz da ideia de cidade criativa. Podemos citar como parte desse embate os trabalhos das economistas Ana Carla Reis Fonseca e Claudia Leitão, que foi secretária de Economia Criativa, da gestão Ana de Hollanda no Ministério da Cultura.

No caso do Rio de Janeiro, especificamente, podemos dizer que a partir do ano de 2009, quando a cidade já havia sido escolhida para sediar os Jogos Olímpicos de 2016, o Rio como cidade criativa passa a ser a base do chamado “momento Rio”. Amanda Wanis (2013) em sua dissertação de mestrado em Arquitetura e Urbanismo faz uma bela análise da chegada do ideário da cidade criativa ao Rio de Janeiro e sobre as formulações para fazer do Rio uma cidade criativa, incluindo levantamento em matérias de jornais e seminários e cursos oferecidos até o ano de 2012. Podemos mesmo dizer que a cidade criativa aportou em terras cariocas, como a criação de diversos órgãos e programas com esse nome, tanto na iniciativa pública quanto privada²⁸, deixa claro. Não existe um

28 De acordo com o levantamento de Wanis (2013) as instituições privadas seriam o SEBRAE, a FGV e a ESPM; e as instituições públicas seriam o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), a Secretaria Municipal de Cultura e o Instituto Rio Patrimônio da Humanidade, a incubadora Rio Criativo (Governo do Estado) e Secretaria de Economia Criativa.

modelo exato em execução na cidade, mas indícios de um ou outro mais presente, como o modelo inglês.

De uma forma ou de outra, os gestores que estiveram à frente do redesenho da cidade para os megaeventos esportivos que aconteceram até agosto de 2016 acionavam sempre que possível a *vocação* da cidade para a economia criativa, a vocação cultural da cidade. À vocação cultural e criativa da cidade e da população somavam o grande momento em função dos megaeventos e de sua transformação urbana. A Copa e as Olimpíadas especificamente foram tomadas como uma grande oportunidade para o desenvolvimento de uma economia criativa, que seria uma das plataformas de venda da cidade. Especialmente quando somada ao potencial turístico que os megaeventos significam (Freitas, 2017).

O que nos interessa mais de perto desse debate é a interrelação entre as ações e reflexões sobre modelos de urbanidade negociados em diferentes lugares do planeta e a ideia de que a cultura e a criatividade foram eixos cruciais nas reestruturações urbanas da virada do milênio. Nesse sentido, os equipamentos culturais não estão mais dissociados de todo o contexto urbano que o cerca, pensados como articuladores de práticas sociais, eventos artísticos, estilos de vida e modos de pensar e viver na cidade. Questões como saneamento urbano, mobilidade, segurança, conexão e acessibilidade são concebidas em diálogo intenso com a construção e reforma de espaços urbanos públicos como parques, praças, bulevares, calçadas e... museus.

2.4.

Novos museus

Quando falamos em novos museus pesamos imediatamente em museus construídos na virada do século XX para o XXI, como o Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, Guggenheim, em Bilbao, Museu do Amanhã, no Rio, e outras construções desse tipo. Essa ideia não está de todo errada, uma vez que é parte de um segundo momento de renovação da concepção museal iniciada após a Segunda Guerra Mundial.

Em 1946 foi criado o Conselho Internacional de Museus (ICOM – *International Council of Museums*). O ICOM é uma organização não-

governamental (ONG) internacional, sem fins lucrativos que elabora políticas internacionais para museus, com fins de efetivar a cooperação entre museus. O ICOM possui fortes vínculos com a UNESCO²⁹ (Valente, 2008) e em parceria com a instituição desde sua fundação promove mesas, colóquios, encontros, conferências, convênios, assim como estimula a criação de comitês internacionais, nacionais e regionais ligados entre si de alguma forma.

No contexto do pós-guerra eclode um intenso debate sobre o risco da perda de patrimônio material. Diversos museus na Europa foram atingidos durante os bombardeios nas cidades envolvidas no conflito, tais como Londres, Berlim ou Paris. Nos principais museus dessas cidades é possível encontrar facilmente referências aos objetos perdidos em grande quantidade por conta da destruição dos museus ou de outros lugares onde se alocaram coleções para evitar a perda irremediável.

Esse eixo de significação dos museus como articuladores de memória e vetores de elaboração temporal está ligado a um histórico mais amplo, que nos leva a cenários de transformação urbana ocorridos durante o século XIX, que vem projetando até os dias atuais uma aguda necessidade de processamento e construção contínua de memórias compartilhadas, contadas e recontadas. Os museus são peças importantes nesse jogo memorialístico, no qual se cruzam visões de mundo e conflitos simbólicos, políticos, estéticos, sociais e comportamentais de várias ordens. Na narrativa cultural do pós-guerra, com menções variadas a perdas de acervos.

Se por um lado podemos afirmar que a destruição e o roubo de patrimônio material sempre existiram na história da humanidade, o alto nível de poder destrutivo da Segunda Guerra Mundial fez com que a proteção ao patrimônio entrasse para o campo de Direito Internacional Humanitário (DIH), também conhecido como Direitos de Guerra. Na convenção de Haia de 1954 e no Protocolo de 1977, adicional às Convenções de Genebra (1949), o patrimônio histórico-cultural passou a ser protegido em tempos de guerra.

²⁹ Vale lembrar que a ONU foi criada em outubro de 1945 e a UNESCO, em novembro de 1945.

A destruição provocada pela guerra aciona a noção de preservação e ativa a importância da memória (e consequentemente, dos museus) nesse processo. Nesse sentido, as cidades seriam plataformas de reconstrução memorialística, nas quais os museus formariam um dos eixos da engrenagem que articula os tempos históricos da urbe. Como afirma Gomes, os projetos de cidades modernas na virada do século XIX para o XX podem ser pensados como metáforas da demolição (Gomes, 1994) que permitem reconstruir o sonho de cidade (futura). Tendo a Paris de Haussmann como modelo, tais projetos de construção das cidades modernas acreditavam que fosse preciso intervir drasticamente nas cidades em sua urbanização, superando modelos caóticos, sujos e feios ligados a um passado que se quer suprimir. Também pretendiam implementar os usos das últimas tecnologias disponíveis - desde serviços como eletricidade, esgoto e saneamento a novos materiais para construção, passando por aparatos técnicos como o cinema, o fonógrafo, etc.

De modo distinto, as reconstruções das cidades europeias no pós-guerra vão assinalar de modo crescente o sentido de apropriação do espaço pelos habitantes-cidadãos, invocando-os a circular e a ocupar ruas e equipamentos como se percorressem sua própria história. A ressignificação dos museus como espaços de memória vai aos poucos se ampliando na direção de uma instituição dinâmica, que articula o próprio pertencimento à cidade, à sua economia, cultura e ao turismo. Visitar Berlim ou Londres ou Paris implica necessariamente dedicar-se à visita de seus diversos museus, equipados com um arcabouço simbólico, narrativo e turístico que se funde com a própria cidade. Mas o caminho não foi simples.

Na realidade, os museus já eram alvo de críticas desde o início do século XX. Paul Valéry, em 1931, publica o ensaio *O problema dos museus*. No texto Valéry explicita que não gosta de museus e que as galerias do Museu do Louvre o deixam melancólico. Para Valéry não há conexão entre os espaços e as obras de arte ficam fora de contexto temporal e espacial, o que não favorece a contemplação da obra. Ao mesmo tempo o museu para ele, é um espaço opressor, onde é preciso falar baixo, não fumar, não interagir com as obras, se manter

afastado. É um ambiente constrangedor e exaustivo, pois a fruição é impossível com tantas obras sendo expostas ao mesmo tempo

Ao primeiro passo que dou na direção das coisas belas, retiram-me a bengala, um aviso me proíbe de fumar (...) Diante de mim se desenvolve, no silêncio, uma estranha desordem organizada. Sou tomado de um horror sagrado. Meu passo torna-se piedoso. Minha voz muda e se faz um pouco mais alta que na Igreja, mas soa um pouco menos forte que na vida comum (Valéry, 2008, p.31-2).

A Valéry só resta procurar a saída sem saber o que fez ir ao Museu, comparando os corredores do museu à solidão dos templos, cemitérios e da escola. Ao final, questiona-se: “Vim instruir-me ou buscar encantamento, ou, de outro modo, cumprir um dever e satisfazer convenções?” (2008, p.56). A verdade é que este ensaio de Valéry é apenas um exemplo da “guerra contra os museus” (Huyssen, 1994, p.35), própria da cultura modernista, empreendida pela “museofobia das vanguardas” (Valéry, 2008, p.39). Vanguardas e museus funcionavam como opostos. O museu a velha instituição destinada a preservar o passado. As vanguardas a eterna quebra de paradigmas e rupturas. Para Huyssen, é o Louvre que marca o início do museu moderno, à época da Revolução Francesa.

Nos últimos três séculos, no entanto, o museu se tornou o local institucional privilegiado para a “querele des anciens et des modernes”. Ele suportou o olhar cego do furacão do progresso ao promover a articulação entre a nação e a tradição, a herança e o cânone, além de ter proporcionado a planta principal para a legitimidade cultural tanto no sentido nacional quanto universal. A partir de seus arquivos disciplinares e de suas coleções, ajudou na definição das identidades da cultura ocidental ao desenhar as fronteiras externas e internas baseadas, principalmente, na exclusão e marginalização, assim como na codificação positiva. Ao mesmo tempo, aqueles que defendiam a renovação da vida e da cultura e atacavam o peso morto do passado consideravam o museu moderno um sintoma de ossificação cultural (Huyssen, 1994, p.35).

O papel das vanguardas era ser a antítese do museu. É muito comum ver citado em críticas a museus a frase de Picasso sobre as estátuas empoeiradas no extinto Museu do Trocadéro³⁰, em Paris. Aos movimentos de ruptura cabia atacar e pedir a morte das instituições de preservação do passado. Huyssen faz uma boa síntese da questão entre vanguardas e museus:

³⁰ O Museu Etnográfico do Trocadero foi fundado em 1878 e se transformou no Museu do Homem em 1937.

Foi após todo o movimento das vanguardas históricas – futurismo, dada, surrealismo, construtivismo e os grupos de vanguarda da recém instalada União Soviética – que se começou uma luta radical e implacável contra os museus. Essa luta começa na exigência do fim passado através da destruição semiológica de todas as formas tradicionais de representação e ao se defender a ditadura do futuro. Para a cultura de manifestos, cuja retórica baseava-se na total rejeição à tradição e à euforia, e cultivava a celebração apocalíptica de um futuro totalmente diferente, o museu realmente era um bode expiatório plausível. Ele incorporava toda a monumentalização, hegemonia e aspirações da era burguesa, que viu seu fim na falência da Grande Guerra. A museofobia das vanguardas, que era dividida com os iconoclastas da direita e da esquerda é compreensível se nos lembrarmos que o discurso sobre os museus ocupou o cenário de transformações sociais e políticas radicais, especialmente na Rússia da revolução bolchevique e na Alemanha pós-guerra. Numa época em que se acreditava na ruptura, em uma vida totalmente nova e numa sociedade transformada, não se podia esperar que o museu tivesse algum valor (1994, p.39).

Tanto a concepção museológica incomodava e simbolizava esse apego nacionalista e colecionista, quanto a arquitetura clássica dos museus se relacionava com essa concepção. Entre os anos 1930 e 1960 ocorre uma ruptura na concepção arquitetônica de museus. Também a arquitetura modernista está nessa época rompendo com os historicismos, afasta-se do neoclassicismo. As questões relativas à forma e à funcionalidade passam a ser o principal *leitmotiv* da arquitetura. Os museus projetados nesse período valeram-se de estruturas em grandes vãos, sistema de iluminação natural, planos envidraçados e flexibilidade quanto aos usos do espaço interno. Os próprios museus começaram a ser a antítese dos museus colecionistas do século XIX e inícios do XX (Fischmann, 2003).

Le Corbusier, Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright propuseram verdadeiras antíteses em termos de soluções museísticas. Ainda que os museus não tenham sido o tema arquitetônico mais exercitado pelos modernistas, foi sem dúvida um dos que mais permitiram a investigação de diferentes soluções museológicas: se Le Corbusier propôs seu Museu Sem Fim expansível composto por peças sequenciais, Mies na Nova Galeria Nacional de Berlim envereda na direção do grande vão em um pavilhão fechado por vidros; e quanto a Wright como enquadrar seu Guggenheim em Nova York, cuja forma inédita é definidora do próprio percurso interno? Durante o século XX, o próprio conceito de museu vai afirmando-se e transformando-se ao mesmo tempo; se a arquitetura moderna não teve, via de regra, uma convivência pacífica com as questões funcionais, o mesmo não se pode dizer das questões formais e compositivas surgidas no período (Fischmann, 2003, p.31).

Vale mencionar que não estamos falando apenas de Europa. Durante o século XX, Europa e EUA estabeleceram relações mútuas no campo da arquitetura. Vários arquitetos europeus emigraram da Europa em guerra para o território norte-americano. Nessa perspectiva a criação do Museu de Arte

Moderna de Nova York - MoMA representa uma ruptura tanto arquitetônica quanto em sua relação com a vanguarda e uma nova forma de se pensar a instituição museu.

O MoMA foi criado em 1929 e funcionava no 12º andar do Heckscher Building. Foi idealizado para dar espaço não só a artistas já consagrados, dentro de uma tradição, como para ser um espaço para novos artistas. À frente do museu estavam Lillie Bliss, Cornelius Sullivan e John Rockefeller. Entre 1929 e 1939 o museu se estabeleceu como um dos principais da cidade. Segundo consta na página do museu sobre sua história:

No final da década de 1920, três patronos progressistas e influentes das artes, Miss Lillie P. Bliss, Sra. Cornelius J. Sullivan e Sra. John D. Rockefeller Jr., perceberam a necessidade de desafiar as políticas conservadoras dos museus tradicionais e estabelecer uma instituição dedicada exclusivamente à arte moderna. Eles, juntamente com outros curadores originais: A. Conger Goodyear, Paul Sachs, Frank Crowninshield e Josephine Boardman Crane criaram o Museu de Arte Moderna em 1929. Seu diretor fundador, Alfred H. Barr, Jr., pretendia que o Museu fosse dedicado a ajudar as pessoas a entender e apreciar as artes visuais do nosso tempo, e que pudesse fornecer a Nova York o "maior museu de arte moderna do mundo".

A resposta do público foi esmagadoramente entusiasmada e, ao longo dos próximos 10 anos, o Museu mudou-se três vezes para bairros temporários progressivamente maiores e, em 1939, finalmente abriu as portas do edifício que ainda ocupa no centro de Manhattan. Após a sua nomeação como o primeiro diretor, Barr apresentou um plano inovador para a concepção e organização do Museu que resultaria em uma estrutura multidepartamental baseada em variadas formas de expressão visual. Hoje, esses departamentos incluem arquitetura e design, desenhos e gravuras, cinema, mídia e arte performática, pintura e escultura e fotografia. Expansões subsequentes ocorreram durante os anos 50 e 60, planejadas pelo arquiteto Philip Johnson, que também projetou o Abby Aldrich Rockefeller Garden. Em 1984, uma grande reforma projetada por Cesar Pelli duplicou o espaço de galeria do Museu e melhorou as instalações para visitantes.³¹

³¹ Tradução livre de: In the late 1920s, three progressive and influential patrons of the arts, Miss Lillie P. Bliss, Mrs. Cornelius J. Sullivan, and Mrs. John D. Rockefeller, Jr., perceived a need to challenge the conservative policies of traditional museums and to establish an institution devoted exclusively to modern art. They, along with additional original trustees A. Conger Goodyear, Paul Sachs, Frank Crowninshield, and Josephine Boardman Crane, created The Museum of Modern Art in 1929. Its founding director, Alfred H. Barr, Jr., intended the Museum to be dedicated to helping people understand and enjoy the visual arts of our time, and that it might provide New York with "the greatest museum of modern art in the world."

The public's response was overwhelmingly enthusiastic, and over the course of the next 10 years the Museum moved three times into progressively larger temporary quarters, and in 1939 finally opened the doors of the building it still occupies in midtown Manhattan. Upon his appointment as the first director, Barr submitted an innovative plan for the conception and organization of the Museum that would result in a multi-departmental structure based on varied forms of visual expression. Today, these departments include architecture and design, drawings and prints, film, media and performance art, painting and sculpture, and photography. Subsequent expansions took

O prédio definitivo do MoMA foi inaugurado em 1939. Com projeto arquitetônico de Philip L. Goodwin e Edward Durell Stone,

O edifício original do MoMA, concluído em 1939, apresentava para a época uma maneira revolucionária de exibir a arte: apesar de conformar um volume cauteloso, discretamente inserido no tecido urbano de Manhattan, o edifício de linhas horizontais e seis pavimentos – ou seis plantas livres compactas sobrepostas – dispunha seus acervos em espaços amplos, não compartimentados, definidos apenas por colunas e painéis móveis, estes lançados pelos holandeses do De Stijl e doravante incorporado em definitivo pelos museus modernistas. O pátio – ou jardim de esculturas – presente desde as propostas acadêmicas do século anterior, foi lançado para o fundo do terreno, convertendo-se efetivamente nos fundos do museu (Fischmann, 2003, p.93).

Na mesma linha o Museu Guggenheim de Nova York nasce inovando, especialmente em relação à arquitetura. O projeto de Frank Lloyd Wright levou 16 anos para ser concluído e teve mais de 700 esboços do desenho³². O espaço projetado por Wright leva os visitantes ao topo do edifício por elevador e depois o visitante percorre a galeria descendo uma rampa espiralada voltada para um grande vão com iluminação natural, única forma de contato com o meio exterior. O Guggenheim de Nova York foi inaugurado em outubro de 1959 e consagrou a nova concepção dos espaços para exposição como neutros e flexíveis. Mais que isso, o museu de Wright inaugurou uma nova linhagem de museus que passaram a ser eles próprios uma obra de arte. Segundo Castillo, o Guggenheim

buscou atingir amplamente o público, por meio de exposições espetaculares, cujas concepções inéditas de montagem, somadas à exibição de acervo vanguardista e ao lançamento de novos talentos artísticos, aqueceram o mercado artístico norte-americano, impulsionando a afirmação do circuito moderno (2008, p.104).

O MoMA e o Guggenheim consagram uma nova concepção espacial para expor arte. Da mesma forma, após a Segunda Guerra Mundial o eixo artístico se desloca de Paris/Europa para Nova York/EUA e o Guggenheim tem um papel importante nesse deslocamento (Argan,1992) ao propor uma interação entre a exposição e o interior arquitetônico. Os museus nos EUA começaram a mudança do campo, tanto em seu uso e função quanto em relação ao seu espaço e

place during the 1950s and 1960s, planned by the architect Philip Johnson, who also designed The Abby Aldrich Rockefeller Garden. In 1984, a major renovation designed by Cesar Pelli doubled the Museum's gallery space and enhanced visitor facilities. Disponível em <https://www.moma.org/about/who-we-are/moma-history> último acesso em 04 de agosto de 2018.

³² Informação disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/798207/classicos-da-arquitetura-museu-guggenheim-frank-lloyd-wright>

arquitetura. E, sobretudo, em relação à interação entre público, exposição e o espaço.

Ao mesmo tempo nos museus norte-americanos o novo formato expositivo atraía muitos espectadores por um tempo menor que a contemplação dos antigos museus europeus. Para Castillo (2008), foi esse novo formato e público que abriu os museus para um formato empresarial e para a geração de lucro, como bem demonstram as franquias do Guggenheim abertas ou cobiçadas em outros países.

Em síntese, os museus eram alvo de críticas. Estavam em curso mudanças conceituais que coincidiram e impulsionaram mudanças espaciais, especialmente nos EUA entre o final dos anos 1920 e 1950. Mas foi na década de 1970 que ocorreu a grande guinada para a Nova Museologia:

Os novos tipos de museus romperam fronteiras e limites, quebraram regras e disciplinas (...). As suas práticas de mediação atualizaram a potência de uma imaginação que deixou de ser prerrogativa de alguns grupos sociais. Não se tratava mais, tão somente, de abrir os museus para todos, mas de admitir a hipótese e de desenvolver práticas em que o próprio museu, concebido como um instrumento ou um objeto poderia ser utilizado inventado e reinventado com liberdade, pelos mais diferentes atores sociais. Por essa estrada, o próprio museu passou a ser patrimônio cultural e o patrimônio cultural uma das partes constitutivas da nova configuração museal (2007, p.127).

O ICOM era o catalizador dos debates e circulação do que veio configurar essa nova museologia. Dois eventos são marcos desse percurso: o Seminário Regional da UNESCO, realizado na cidade do Rio, em 1958 – que focou no papel educativo e transformador dos museus – e a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, em 1972. Esta última se tornou a grande referência do novo movimento museológico internacional.

A grande contribuição da Mesa de Santiago foi uma mudança no papel dos museus (na América Latina) que passava a incluir a reflexão sobre a função social dos museus diretamente relacionada com os problemas de desenvolvimento do meio urbano e da distância entre o museu e a comunidade. É daqui que surge o museu integral/integrado, que está sintonizado com os problemas da sociedade e que passa a ser um instrumento de desenvolvimento e transformação da sociedade. É como meio de comunicação, sua capacidade de comunicar, que o museu passa a exercer sua relação mais intensa com a comunidade e o território

que está inserido, tanto com o ambiente natural quanto com o cultural. Scheiner defende que

o Museu Integral se fundamenta não apenas na musealização de todo o conjunto patrimonial de um dado território (espaço geográfico, clima, recursos naturais renováveis e não renováveis, formas passadas e atuais de ocupação humana, processos e produtos culturais, advindos dessas formas de ocupação), ou na ênfase no trabalho comunitário, mas na capacidade intrínseca que possui qualquer museu (ou seja, qualquer representação do fenômeno Museu) de estabelecer relações com o espaço, o tempo e a memória – e de atuar diretamente junto a determinados grupos sociais (2012, p.19).

Para a autora, um dos principais marcos de Santiago foi abrir a concepção do museu integral para os museus tradicionais, que não apenas podem, mas devem ser integrais. Isso significar dizer que os museus devem se voltar para a integração com a comunidade e cumprir sua missão social, que segundo a UNESCO é “fazer o homem se identificar a seu meio natural e humano, considerado em todos os seus aspectos” (Scheiner, 2012, p.23).

Se os museus já existentes e tradicionais podiam adotar a nova concepção museológica e seguir a nova cartilha, cabe destacar que o que aconteceu foi uma verdadeira proliferação na construção de novos museus. Ao mesmo tempo em que as cidades se culturalizavam, as funções e papéis do museu mudavam e a nova arquitetura museal se firmava como referência no tecido urbano. Em meio a isso, o movimento de 1968 clama por fim das instituições modernas, incluindo o fim do cubo branco (MoMA de Nova York), o espaço neutro (MoMA e Guggenheim), que defendiam espaços mais participativos.

É nesse contexto que o Centro Georges Pompidou é idealizado em uma das principais regiões de Paris, o 4º *arrondissement*. O Pompidou, ou Beaubourg, como é comumente chamado, é apontado por Arantes como o primeiro de uma série de “novos museus”, nos quais

reina atualmente uma grande animação no domínio tradicionalmente austero e introvertido dos museus. Quem os visita dispõe de amplos espaços para a mais *desenvolta flânerie*, abrigando jardins, passarelas, terraços e janelas que trazem a cidade para dentro do museu. Isto sem falar em cafeterias, restaurantes (por vezes entre os melhores da cidade), *ateliers*, salas de projeção ou de concertos, livrarias etc. As longas filas que se formam à entrada dessas novas “casas de cultura” nem sempre se devem ao antigo amor à arte, concentrada no acervo do museu, mas às múltiplas atrações que enumerei apenas parcialmente. Faltou incluir, ocupando um lugar de destaque, a própria arquitetura (1991, p.161).

O Centro Nacional de Artes George Pompidou foi assim nomeado por ter sido idealizado enquanto Georges Pompidou exerceu o cargo de primeiro ministro da França (1961-1968), apesar de só ter sido inaugurado em 1977, no governo de Valéry Giscard d'Estaing.

Foi em meio à greve de 1968 que Pompidou idealizou o novo centro. O concurso internacional de arquitetura foi lançado em 1970. Os vencedores do concurso, ainda não eram parte do *star system* arquitetônico (Arantes, 1991). Eram dois arquitetos desconhecidos, Renzo Piano e Richard Rogers. Os princípios norteadores do projeto eram a sofisticação tecnológica e a flexibilidade espacial. A arquitetura do museu foi muito criticada à época, especialmente pelos tubos de aço coloridos aparentes. Para Baudrillard,

felizmente todo este simulacro de valores culturais é aniquilado com antecedência pela arquitetura exterior. E que esta, com as suas redes de tubos e o seu ar de edifício de exposições ou de feira universal, com a sua fragilidade (calculada?) dissuasiva de toda a mentalidade ou monumentalidade tradicional, proclama abertamente que o nosso tempo nunca mais será o da duração, que a nossa temporalidade é a do ciclo acelerado e da reciclagem, do circuito e do trânsito dos fluidos (1991, p.84).

O Centro além de exposição para exposições concentra outras atividades culturais como teatro, biblioteca, restaurante, loja, café, livraria, centro de pesquisa em música e oferece vista aérea da cidade. Além disso, o prédio foi projetado para estar em contato direto com seu entorno. A grande praça em que está situada é visualidade pela fachada central por uma grande quantidade de vidro. Segundo Bernard Plattner, colaborador de Renzo Piano, “um dos fundamentos do espírito na época, que inspirou Renzo e Richard, era abrir o edifício ao exterior e despertar a curiosidade dos transeuntes, das pessoas que geralmente não pensam entrar num museu”³³.

Apesar das críticas que recebeu quando durante a construção e inauguração, o Centro é hoje um dos principais centros culturais do país, tendo recebido em 2016 mais de três milhões de visitantes. Funciona hoje como uma prova da superação do estilo Haussmann do século XIX. Na realidade, inicialmente com o Pompidou e logo depois na gestão de François Mitterrand, marcada por grandes

³³ *Euronews*, 31 de janeiro de 2017. Disponível em <http://pt.euronews.com/2017/01/31/centro-pompidou-40-anos-de-abertura-ao-mundo>

obras e pela inauguração de vários equipamentos culturais (Museu d'Orsay, Grand Louvre, Ópera da Bastilha, Arco de La Défense, Cidade da Música e Cidade das Ciências no Parque de La Villette e o Instituto Mundo Árabe), a cidade de Paris retoma a ideia espetacular das exposições universais do final do século XIX, mas dessa vez com ênfase na cultura, não sobretudo no progresso técnico-científico.

O Centro Pompidou e outros equipamentos construídos nos anos 1970/1990 só nos interessam enquanto marco de uma transição para um segundo momento de “novos museus”, que teve seu ápice com o Guggenheim de Bilbao. De forma breve, Bilbao era uma cidade industrial em decadência nos anos 1970 e com sérios problemas de violência relacionados ao terrorismo separatista basco. O Museu Guggenheim foi imaginado como parte de um projeto mais amplo de reestruturação da cidade, articulado a obras urbanas. O acionamento de um projeto arquitetônico elaborado por uma espécie de *star system* da área reforçava a ideia de criar referências urbanas com o objetivo de transformar a cidade em polo turístico, focado em serviços e entretenimento. O *efeito Bilbao*, que inclui obrigatoriamente um prédio referencial assinado por renomado arquiteto internacional, serviu de inspiração para diversas outras cidades ao redor do mundo, incluindo o Rio de Janeiro.

Nos anos 2000, César Maia empenhou-se pessoalmente no projeto de trazer para a cidade uma filial do Museu Guggenheim³⁴. O edifício do museu chegou a ser projetado pelo renomado arquiteto Jean Nouvel como um prédio em forma de navio com uma parte submersa na baía de Guanabara. Seria construído na região portuária da cidade, onde foi construído o Museu do Amanhã, anos mais tarde, pelo também renomado arquiteto Santiago Calatrava. Tanto a ideia de trazer uma filial da franquia Guggenheim quanto o próprio projeto de Nouvel foram alvo de intensas argumentações e críticas. A partir dessa resistência, manobras simbólicas, retóricas e jurídicas terminaram obtendo êxito em obstruir o projeto. A justiça considerou ilegal o contrato firmado entre a Prefeitura e a Fundação Guggenheim,

³⁴ Houve uma disputa na América Latina e depois nacional para ver em qual cidade do continente o Guggenheim abriria sua primeira filial latino-americana. O Rio de Janeiro foi a “vencedora”. Na realidade foi a única cidade que aceitou pagar R\$ 4 milhões apenas para o estudo de viabilidade. Ainda hoje César Maia e a Fundação Guggenheim respondem à justiça pelo projeto.

além dos R\$ 4 milhões para o estudo de viabilidade, a prefeitura arcaria com os custos da construção em mais de US\$133 milhões, mais US\$800 mil anuais durante cinco anos, US\$30 milhões pela restauração do Píer Mauá e uma garantia de até US\$12 milhões por déficits operacionais por dez anos³⁵.

O que importa reter é que desde os anos 1990 a cidade do Rio coloca na agenda a construção de equipamentos culturais, mais especificamente museus, como forma de angariar positivamente para a cidade o *efeito Bilbao* e adentrar a competição entre cidades globais. O museu virou a “menina dos olhos” (Huyssen, 1994) das vanguardas e das cidades. A revitalização e recuperação urbanas no entorno dos prédios somados a outros investimentos espalhados pela cidade é umas das chaves para tornar a cidade atraente para investidores, capital externo, artistas e intelectuais, ou seja, população fluida que pode escolher a cidade mais acolhedora para investir e morar. É por isso que se compete, por uma cidade criativa global.

A importância dos museus no projeto de cidade criativa tem uma dupla entrada. De um lado, articulando um modelo moderno de concepção de museus, temos uma função estratégica dos museus como espaços de consagração e construção de memória. Não é à toa que um dos principais museus cariocas dessa nova geração traz em seu próprio título o instigante jogo de palavras que aponta para o futuro. O “Museu do Amanhã” é o equipamento mais grandioso da reformulada Praça Mauá e tensiona a pergunta sobre o futuro a partir de uma exposição permanente que pauta o tema da ecologia e da sustentabilidade. Opera, portanto, num feixe de ações de práticas e narrativas que embaralham passado, presente e futuro num contexto de museu espetáculo.

Por outro lado, os museus protagonizam ações e usos das cidades, estreitamente conectados com as dimensões econômicas e simbólicas do turismo e do imaginário compartilhado das cidades. Idealizados à luz da concepção da UNESCO de *museu integral*, os novos museus sustentam a crença de que o museu hoje é fonte de mudança social e em sua retórica adotam frequentemente a palavra “criativo” e seus qualificadores, assim como “futuro”, “mudança”,

³⁵ Informações disponíveis em <https://oglobo.globo.com/rio/relembre-os-projetos-para-rio-que-nunca-sairam-do-papel-22129805#ixzz5Ni9Bdhy7> acesso em 09 de agosto de 2018.

“transformação”. A obra monumental do Museu do Amanhã é um excelente exemplo desse viés. Eixo arquitetônico central no projeto de revitalização da zona portuária, o projeto do museu, assinado por Santiago Calatrava tem como vocação a atração turística, figurando como (mais um) cartão postal da cidade.

Em âmbito mundial, os museus Guggenheim e museus ligados à identidade local são exemplos dessa estratégia. Assentam-se na ideia dinâmica de centro cultural contemporâneo, atravessado pela ideia de “museu integral” onde turismo, entretenimento, arte, eventos e comércio se imbricam, quase sempre se realiza através de estruturas arquitetônicas de impacto inseridas em espaços urbanos específicos. Como exemplo, cito o tema da Semana Nacional de Museus de 2013, intitulada “Museus (memória + criatividade) = Mudança social”, que tem em sua sinopse um bom resumo dessa nova concepção.

Os museus desejam e trabalham para a mudança. A equação matemática que inspira a 23a Conferência Geral do ICOM aponta que este trabalho surge de uma composição entre o frescor criativo e a memória construída e confiada a estes museus. Por trás desta equação há inúmeros sujeitos cada vez mais fortalecidos: os profissionais e especialmente o público, cheios de aspirações, agindo como motores deste movimento. É a memória ativada pela criatividade no ambiente do museu que repercute na sociedade e promove mudança social³⁶.

Nesse contexto, o projeto do Novo MIS dialoga com as duas formulações de museus para cidade. Articula-se como um lugar de reprocessamento e negociações de uma memória carioca singular e original. Ao mesmo tempo pretende ser um centro cultural moderno e tecnológico, destinado a ser atração turística e eixo de encontros sociais da “alma carioca”. Afastado dos grandes focos das intervenções urbanas produzidas para os grandes eventos na cidade (Barra e Zona Portuária), o MIS em Copacabana se materializa no bairro de maior projeção turística e de farta representação no imaginário da cidade e do país. Sublinha, dessa forma, sua vinculação com a criação artística musical da cidade, visibilizando seu importante acervo fotográfico em telas digitais e holografias *high tech*.

Mas há um componente altamente significativo que particulariza o projeto do Novo MIS em relação a todo esse movimento de museus integrais, criativos e dinâmicos inspirados por iniciativas globais. No MIS, a ênfase na “cultura”

³⁶ Disponível em <https://midas.revues.org/222#tocto1n2> acesso em novembro 2016.

assume uma forma local negociando um *status* simbólico altamente favorável, resultado de uma longa história da instituição. Todos os novos museus construídos nesse período em diversas cidades do mundo foram duramente criticados pela população, pela intelectualidade e por políticos de oposição, sempre denunciando a desproporção de gastos e questionando a própria opção estratégica de tal investimento. Apesar de algumas cifras serem eventualmente mencionadas nas matérias e debates sobre o MIS, salta aos olhos a incrível atitude consensual sobre sua relevância no contexto da cidade do Rio. De certo modo, é como se o MIS fosse um projeto blindado a críticas, desejado pela população e necessário para a autoestima da cidade.

As razões para isso são difusas e apontam para um imaginário consolidado em torno do Museu, desde sua fundação até os dias de hoje, atravessando mais de cinco décadas como instituição cultural relevante da cidade e do país. Antes de discutirmos mais a fundo o projeto do Novo MIS, é necessário que investiguemos os processos simbólicos e retóricos que fizeram o Museu da Imagem e do Som ocupar esse espaço de prestígio no imaginário nacional, percorrendo brevemente alguns momentos de sua história, que marcaram a forma com que ele é avaliado e referenciado atualmente.

3. Projeto e funcionamento do “Velho MIS”

O Museu da Imagem e do Som - MIS foi inaugurado no dia 03 de setembro de 1965, como parte das comemorações do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro. O projeto de festividades do governador Carlos Lacerda, além de aberturas de avenidas e grandes obras, avançava para o âmbito cultural a partir do esforço de criar “um museu para a Guanabara” (Mesquita, 2009). O museu funcionaria como elemento de demarcação de uma identidade própria para o novo estado e sua população. Apesar de ser frequentemente mencionado em diversos trabalhos acadêmicos sobre cultura carioca nas décadas de 1960 e 1970, a história do MIS ainda se ressentia de pouca reflexão sistemática, sobretudo por sua importância estratégica conquistada durante os primeiros anos da ditadura militar. Uma das poucas fontes relevantes sobre essa história é o livro *Um museu para a Guanabara*, de Claudia Mesquita, publicado em 2009 pela editora carioca Folha Seca.

O investimento de Lacerda para a criação do MIS insere-se em um conjunto de ações de grande impacto para a cidade, sendo ao mesmo tempo um projeto ambicioso e oneroso. Contudo, o cenário político conturbado do período de sua inauguração e as tensões políticas do governador com o poder central militar resultaram em uma significativa diferença entre o projeto e sua realização.

É importante assinalar que o que nos interessa nessa tese é precisamente o conjunto de ideias e formulações que constroem um imaginário carioca a partir e em torno de um museu com acervo de sons e imagens. O que se apresenta no início da história do MIS é uma concepção de projeto que, após inaugurado, assume rumos distintos tensionado por contingências contextuais e, como sempre, pelos humores personalistas de dirigentes, políticos e intelectuais que abarcam no empreendimento. Não é difícil estabelecer um paralelo entre o processo de debates e formulações de Lacerda e o momento atual do MIS, no qual a nova sede em Copacabana é formulada, pensada e construída como projeto de MIS, sem que efetivamente tenha sequer sido inaugurada até hoje.

Nos dois momentos, em que pese as abissais diferenças simbólicas, temporais e contextuais, o que se pretende com o MIS é uma narrativa da cultura carioca fundada em valores de modernidade, tecnologia e cultura, com ênfase na música, no acervo imagético (fotografia e audiovisual) e numa concepção de museu dinâmico, entre centro de documentação e centro cultural. Projetos que se realizam de modo mais eficaz no campo das ideias do que no terreno concreto da materialidade física, pelo menos até o momento.

Para interpretar essas nuances e mudanças que atravessam a história do MIS, pode ser útil e conveniente traçar um percurso cronológico, identificando neste capítulo dois grandes momentos da história do MIS para determo-nos de modo mais detalhado no projeto do Novo MIS no capítulo seguinte. De início, os indicativos sobre o conjunto de ideias que norteou a elaboração do MIS da gestão Lacerda estão explicitados detalhadamente no discurso de inauguração proferido pelo político em 1965. O discurso, eloquente e bastante rico conceitualmente, será tomado décadas depois pelos curadores do projeto Novo MIS como fonte de inspiração e referência simbólica na montagem da complexa trama de exposições e exibições do imponente prédio de Copacabana.

3.1.

O museu de Lacerda para a Guanabara

Como apontamos anteriormente, a concepção e idealização do Museu da Imagem e do Som por Lacerda e sua equipe foi parte da estratégia política de reafirmação da identidade carioca e de demarcação das fronteiras culturais entre o local e o nacional (Mesquita, 2009). Para realizar esse objetivo, um dos eixos cruciais é a demarcação de uma memória compartilhada, que visava fornecer à cultura carioca sua especificidade cultural descolada da nação que deslocava territorialmente os espaços de poder para o planalto central. Estava em jogo nesse processo a formação de um “enquadramento de memória” (Pollak, 1998), fornecendo elementos sobre os quais a identidade poderia se reafirmar. O MIS se torna, assim, um documento/monumento, resultado do “esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntaria ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (Le Goff, 2003, p.538).

Na narrativa de Lacerda em seu discurso de inauguração do MIS, a ideia do museu que estava sendo aberto ao público começou a ser elaborada quando leu a matéria em *O Globo* intitulada “Maurício Quádrio quer doar seus discos históricos ao Rio”, publicada no dia 21 de janeiro de 1961. De autoria de Péricles de Barros, a matéria começava citando uma fala de Maurício Quádrio:

O Rio de Janeiro, o centro cultural mais importante do País, a cabeça pensante da Pátria, como se costuma dizer, não possui ainda uma discoteca histórica, ao contrário do que acontece com outras cidades importantes do mundo. Por isso se perde peças de grande valor para o estado da evolução da vida política do País (...).³⁷

Em seguida, o autor da matéria dá voz novamente a Maurício Quádrio sobre o apelo para que o governador Lacerda organize um organismo para reunir esse tipo de material que andava espalhado e acabava se perdendo:

Tenho dedicado toda a minha vida aos discos – disse Maurício Quádrio –, e assim tenho reunido, durante anos e anos, um material que ocupa grande parte da minha casa. Estou disposto a oferecer à Cidade do Rio de Janeiro, ao Governo do Estado, todas as preciosidades que consegui juntar a fim de que o “Rio continue sendo o Rio” [referência à campanha de *O Globo* por ocasião da transferência da capital de autoria do mesmo Péricles de Barros], um lugar onde exista de tudo, com relação à cultura. Os meus discos estão às ordens do Governador Carlos Lacerda. Não cobrarei um centavo por eles. Será minha colaboração a esta bela e acolhedora cidade, que há vários anos escolhi para meu domicílio.³⁸

Na construção um tanto romântica dessa narrativa, Lacerda relata que, após ler a reportagem, ligou para o jornal e convocou os dois para uma reunião no Palácio Laranjeiras. A historiadora Cláudia Mesquita em *Um museu para a Guanabara* (2009) entrevistou Maurício Quádrio, Péricles de Barros e Sebastião Lacerda, filho do governador, sobre a formulação do que veio a se constituir como o Museu da Imagem e do Som. Na ocasião, Maurício Quádrio afirmou que já tinha a ideia de criar um centro de documentações fônicas inicialmente com o seu acervo, mas que, em seguida, ampliou sua ideia na direção da inclusão também de documentos audiovisuais, após uma visita ao acervo fotográfico do Museu Histórico Nacional. O encontro com Lacerda alavancou o futuro projeto que ambos possuíam de criar um museu ou centro de documentação. Sebastião Lacerda ressaltou que seu pai era profundo apreciador de museus e pretendia seguir a linha antropológica do Museu do Homem, de Paris. No referido encontro

³⁷ *O Globo*, 21 de janeiro de 1961.

³⁸ *O Globo*, 21 de janeiro de 1961.

no Palácio Laranjeiras, Lacerda não somente aceitou a doação do acervo fônico de Quádrio, como o convidou para ser diretor de um departamento da Rádio Roquette Pinto que cuidaria desse setor. O setor acabou se transformando no MIS.

Tempos depois fui chamado para tratar do assunto do Centro de Documentações Fônicas. O Governador me indicou ao preposto da repartição, Arthur César Ferreira Reis. Mais tarde recebi a visita do dr. Leoberto de Castro Ferreira, da Fundação Vieira Fazenda, enviado pelo Governador para tratar do Museu, já que acabara de adquirir o acervo Malta. Veio apressadamente devido a compromissos, mas ficou o dia inteiro. Empolgado com o rumo que tomavam as coisas, planejei o primeiro suplemento de discos do Centro: Carmem Miranda, Noel Rosa e Lamartine Babo, e um depoimento de Roquette Pinto sobre o nascimento do rádio no Brasil. A título experimental, consegui na Odeon a prensagem de 50 LPs dedicados a Carmem Miranda, obviamente sem ônus. Quase ao mesmo tempo, depois ter visto uma série de fotos do Rio Antigo que me mostrou Herculano Gomes Matias do Museu Histórico Nacional, imaginei o casamento desses dois elementos que formam a parte viva da documentação histórica. (Quádrio, in Mesquita, 2009)

Apesar de não termos uma narrativa detalhada de como o projeto de construção e idealização do MIS foi tomando corpo, parece bastante claro que o museu foi idealizado por Lacerda a partir de uma admiração que o político nutria pelos museus e, em particular, por sua proximidade com personalidades importantes que estavam pensando o papel da cultura na vida. Merece destaque, nesse sentido, sua amizade pessoal com André Malraux, que foi o primeiro Ministro da Cultura francês, no governo Charles De Gaulle, de 1959 a 1969³⁹. Malraux manifestava forte convicção de que a cultura devia ser administrada pelo Estado, apostou na popularização da “cultura de massa” através da música, cinema e museus, inaugurando de certa forma a noção de política cultural. Mais do que tratar a cultura como um instrumento da política, invoca a política para desenvolver a cultura, acendendo de modo particular o debate sobre valor cultural. No momento em que o Estado financia atividades culturais, determinadas tensões e embates são vazados para o espaço político e legislativo, abrindo agudas controvérsias sobre a validade de tais financiamentos. Vale destacar que nesse período emerge com força um intenso debate sobre a qualidade cultural dos produtos e sua “ação” no mundo, elaborado em trabalhos de sociologia da cultura e publicados desde o final dos anos 1940 em vários países da Europa. É nesse

³⁹ Wikipedia, Ministério da Cultura (França), disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Minist%C3%A9rio_da_Cultura_\(Fran%C3%A7a\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Minist%C3%A9rio_da_Cultura_(Fran%C3%A7a)) último acesso julho de 2018.

período que a formulação de Adorno e Horkheimer sobre indústria cultural (publicado em alemão em 1947) se torna o vetor de agudos embates sobre a função do Estado na cultura e vice-versa, gerando reações e desenvolvimentos de autores como Umberto Eco na Itália e Edgar Morin na França. É na década de 1960 ainda que se consolida o Centre of Contemporary Cultural Studies (CCCS) em Birmingham, alavancando uma série de trabalhos interdisciplinares sobre as interconexões entre cultura e política no sentido da valorização de estéticas populares, subalternas ou do mundo da cultura de massa (Williams 1979, Thompson 2012 [1963], Hoggart 2009 [1957]).

Todo esse movimento aponta cada vez com mais força para a validade de produtos culturais massificados pela indústria da cultura, que também se qualificam ao lado de obras eruditas consagradas como elementos dignos de estudo, preservação e financiamento estatal. É um momento no qual emerge com força o debate dos que “se insurgiram contra a ascendência do relativismo cultural que se recusava e se recusa ainda a distinguir entre Shakespeare e uma novela de TV, um relativismo que afirma que tudo vale a mesma coisa em cultura, um jogo de futebol tanto quanto um concerto de música erudita” (Coelho, 2012, p.12).

Apesar de percorrer outros caminhos conceituais e de pesquisa, outra influência importante na formulação do projeto de MIS por Lacerda foi a atuação de Mário de Andrade, que também já havia ensaiado no governo Vargas uma política cultural em escala nacional. Mario, contudo, apontava para a uma perspectiva folclorista, voltada para a preservação de amostras culturais encontradas sobretudo nos rincões rurais do país. Porém, na formulação discursiva de Lacerda não havia contradição entre o movimento culturalista europeu que qualificava peças culturais da cultura de massa e o colecionismo folclórico de Mario de Andrade, sem falar em sua admiração por d. João VI, que Lacerda considerava ter sido um precursor “na formulação de uma política cultural para o Brasil” (Mesquita, 2009, p.103). Todas essas tendências de certo modo se compatibilizavam em torno de sua intenção de conceber o museu como artefato memorialístico e cultural da cidade.

A concepção do MIS prezava sua integração com a cidade de forma ativa, produzindo discos, recebendo exposições de arte, exibição de cinema, produção

de discos e eventos em torno do seu acervo. O MIS nascia sob influência das novas formulações em curso pela Unesco e ICOM, que já circulavam na cidade do Rio por conta do evento na cidade em 1958, que sublinhavam a importância da interação entre as instituições museológicas e a população da cidade.

Um olhar retroativo para o Museu realça seu caráter inovador e pioneiro, que muito se aproximava da concepção de museu integral ainda em gestação, caracterizado pela incorporação de um discurso pautado na diversidade cultural, incluindo o cotidiano da vida das pessoas comuns, e na imaterialidade da cultura, que somente bem mais tarde viria ganhar fôlego:

Aqui se encontrarão as documentações para os estudos e investigações, mas por igual, o deslumbramento dos olhos, a diversão para os ouvidos. Porque a cultura, a ciência, a técnica, a informação, de modo algum excluem a diversão e a mera contemplação estética dos fenômenos da vida, dos atos do trabalho humano, da história longa, por vezes penosa, e às vezes divertida, do duro esforço do homem para transformar e dominar a natureza.

Este museu visa documentar em som e imagem esse esforço do homem brasileiro, do homem carioca, dos homens de todas as nações que para aqui vieram, convergentes, formar, ampliar, reformar, desenvolver, tornar viva, humana, colorida, variada, multiforme, infinitamente alegre, mas infinitamente sofrida, a gloriosa e valorosa cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. (Lacerda, 1965)

O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro foi o primeiro desse tipo no Brasil, tanto em relação à tipologia do acervo, quanto à sua função de “museu de fronteira” (Mesquita, 2009), que tem como estratégia a reafirmação da identidade carioca e de demarcação das fronteiras culturais entre o local e o nacional. O sucesso do MIS e sua inovação em demarcar a cultura local fez com que outros MISes fossem inaugurados entre 1967-1971 (São Paulo, 1967; Paraná, 1969; Pernambuco, 1970; Pará, 1971) seguindo a mesma linha de museu de fronteira e de sua tipologia de acervo. Hoje, há no Brasil 42 museus identificados como MISes (Mendonça, 2012).

O caráter inovador do acervo aparece no discurso de inauguração Lacerda que destaca o “estranho, surpreendente, quase diria prodigioso museu que hoje aqui começa, o Museu da Imagem e do Som”, antes de apresentar uma a uma as coleções que foram adquiridas para o Museu. Vale comentar que Lacerda participou pessoalmente das aquisições das cinco coleções particulares que compuseram a idealização do MIS para sua inauguração. A primeira foi a doação

de Maurício Quádrio, como apontado acima, que ficou a cargo da idealização e organização do MIS e foi seu primeiro diretor (Lacerda, 1965).

O segundo arquivo a ser adquirido foi o de Almirante, “a maior patente do rádio, ao longo de uma vida de dedicação ao folclore e à música popular do Brasil, obra que por si só basta para torná-lo credor da gratidão do Estado da Guanabara e da Nação” (Lacerda, 1965). Lacerda esteve pessoalmente na casa de Almirante para tratar da compra do arquivo por dezesseis milhões de cruzeiros⁴⁰. A compra pelo Banco da Guanabara do precioso arquivo para ser transformado em museu foi conduzida e respaldada

pelo Conselho Universitário da UEG (Universidade do Estado da Guanabara), cujo parecer favorável legitimou, do ponto de vista acadêmico, o enorme valor documental de um arquivo em que figura grande parte da história da música popular brasileira – composto de discos raríssimos, milhares de partituras, livros, recortes de jornais referentes à MPB, e outras raridades, como uma mesa do Café Nice onde, outrora, se reuniam compositores populares (Mesquita, 2009, p.112-3).

Depois foi a vez do arquivo de Augusto Malta, conhecido fotógrafo oficial da Prefeitura de 1903 a 1936. Durante esse período Malta documentou as grandes transformações urbanísticas da cidade do Rio como o desmanche do Morro do Castelo, a abertura da Avenida Central, a Exposição Nacional de 1908 e a Internacional de 1922. O arquivo de Malta estava

numa modesta casinha em Jacarepaguá, prestes a ser desocupada, graças a esta extraordinária capacidade de investigação, pelo seu muito amor à cidade do Rio de Janeiro, do Leoberto de Castro Ferreira, vivia a viúva do fotógrafo Malta, que foi um pioneiro e um expoente da classe dos fotógrafos profissionais da Guanabara, pois acompanhou com sua lente de fotógrafo os começos da grande transformação por que passou a velha cidade das vielas e dos becos, nas extraordinárias mãos de Pereira Passos, nos começos desse século. Cerca de 12 ou 15 mil fotografias documentavam e assinalavam essa transformação, e estavam ameaçadas de destruição pelo tempo e por uma espécie de fatalista condenação ao abandono, não fosse a dedicação da viúva e dos filhos desse modesto e antigo fotógrafo do Estado do Distrito Federal, que dedicou a sua vida a registrar na retina fotográfica, as imagens de um Rio que crescia sob os olhos deslumbrados (Lacerda, 1965).

A coleção privada de Augusto Malta também foi comprada pelo Banco Estadual da Guanabara, em abril de 1964 (Mesquita, 2009). Assim como a coleção com quase a totalidade da obra estereoscópica do também fotógrafo

⁴⁰ *Revista do Rádio*, 06 de julho de 1963. A atualização desse valor para Reais hoje seria de R\$2.133.333,33, de acordo com a conversão efetuada na página do *Estadão* disponível em <https://acervo.estadao.com.br/>

Guilherme Santos. Na época Guilherme Santos, ainda vivo, tinha 93 anos, vindo a falecer logo depois em 1966 e o acerto todo foi realizado com o filho e procurador dele⁴¹.

Outra aquisição para o Museu foi a Discoteca de Música Popular Brasileira de Lúcio Rangel. Com cerca de 16 mil discos, na sua grande maioria de 78 rpm, o repertório incluía discos da Casa Edison e Carmem Miranda. Lúcio Rangel era uma figura importante na valorização da música popular brasileira. Foi criador e editor da Revista de Música Popular (1954-1956), apesar da curta duração, a revista foi um importante espaço de diálogo referente à MPB, com a participação de importantes da música e cultura popular, como Almirante, Sérgio Porto, Ary Barroso, Guerra Peixe, Jota Efegê, entre outros.

Além de um acervo que referenciava a cidade do Rio e seu lugar na cultura nacional, Lacerda também considerou necessário investir na cidade desde a fundação em 1565, “por índios e portugueses”⁴², por isso mesmo viajou até Portugal com o presidente do Banco Estadual da Guanabara Antônio Carlos de Almeida Braga para providenciar a pesquisa e seleção de documentos históricos, iconográficos, bibliográficos dentre outros, que pudessem oferecer informações importantes sobre a fundação e posterior desenvolvimento da cidade. A coleção adquirida em Portugal possuía 900 gravuras originais de diversos artistas tais como Debret, Rugendas, Victor Front, além de documentos do Arquivo Ultramarino, abrangendo o período de 1565 a 1822⁴³.

O objetivo primordial do então governador era expor a história do Rio através de um grande acervo que fosse representativo do desenvolvimento da cidade-capital. A seleção do acervo a compor o Museu não se daria aleatoriamente, o rumo do Museu dependeria da atuação de um conselho de curadores cuja patente parecia inquestionável,

⁴¹ Brasileira fotográfica, verbete Guilherme Santos. [ver como referenciar] Disponível em <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=guilherme-santos> último acesso julho de 2018.

⁴² *Notícias de Portugal*, s/d. Acervo FMIS, coleção Almirante.

⁴³ Parte dessa documentação está cedido em acordo de comodato a outros museus e instituições da cidade do Rio, como o Museu Imperial e o Museu do Ingá.

Um conselho de Curadores presidirá o destino desse museu, e entre eles, no Rio e do Rio, D. Pedro de Orleans e Bragança, o dr. Roberto de Castro Ferreira, o embaixador Assis Chateaubriand, o escritor José Condé, o dr. Raimundo de Castro Maya, dr. Marcos Carneiro de Mendonça, que é ele próprio, um marco da evolução da cidade, pois passou de grande craque de futebol do Fluminense a historiador do Brasil e da cidade. De fora do Rio, como curadores correspondentes, logo o extraordinário folclorista do Rio Grande do Norte, Luís da Câmara Cascudo, e em São Paulo, o dr. Júlio Mesquita Filho. Assim começa esse museu. (Lacerda, 1965)

Lacerda apostava que a política de acervo a ser desenvolvida influenciaria diretamente a construção da identidade carioca. Aqui é muito claro como a política de memória implementada pelo político carioca, pré-candidato à Presidência da República, pode ser interpretada a partir dos preceitos de Halbwachs (2006) de que a memória apesar de ser individual, teria sua origem na sociedade. A memória enquanto reconstrução de experiências passadas no presente não poderia ser agenciada de forma indiferente de seu contexto social (família, classe social, igreja, identidade nacional, etc.), o que a torna coletiva, mais que individual. A memória seria marcada por um funcionamento coletivo, uma vez que apesar de cada um possuir suas lembranças, estas se relacionam aos mesmos eventos dentro de um grupo. Para Halbwachs (2006, p.30), ao “recordar em comum, os fatos passados assumem importância maior e acreditamos revivê-lo com mais intensidade, pois não estamos mais sós a representá-los para nós”. O fator marcante da memória seria que sua construção só poderia ser percebida ao se considerar a inserção do indivíduo no grupo a que se refere à lembrança. A memória seria um fato social. O postulado halbwachiano entende que a memória coletiva se dá por afinidade dentro do grupo, vinculado a continuidade e estabilidade, sem levar em consideração a coerção e os conflitos inerentes à constituição e formalização da memória a partir dos atores sociais envolvidos no processo (Pollak, 1989, p.3).

Lacerda e seus colaboradores atuavam enquanto senhores da memória e do esquecimento, esquadrinhando o quanto “os esquecimentos e silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva” (Le Goff, 2003, p.426), que passa a ter a função pública de garantir a coesão social em torno de uma identidade homogeneizante apresentada em imagem e som os mecanismos psicológicos e sociais de exibição da “Belacap”.

Brasília não teria como levar consigo a capitalidade do Rio. Uma capitalidade apresentada em sua coesão afetiva que apagava as distinções entre o espaço da capital e os lugares da cidade, que foram marcados por conflitos físicos muitas vezes, como a revolta da vacina, o desmanche do morro do Castelo e Santo Antônio. Na bastante citada obra *A alma encantadora das ruas*, João do Rio explicita como a capital em busca do progresso e de se livrar toda a forma de atraso e insalubridade vai impor um ritmo que não será incorporado sem a intervenção violenta governamental (Sevcenko, 1998). João do Rio vai apresentar como no espaço da capital estava a cidade, com seus lugares insalubres, sujos, mistos, pobres, atrasados, mas não sem também se apropriar de alguns mecanismos do progresso para sua sobrevivência.

Progresso que o MIS procurava trazer ao elencar as coleções de Augusto Malta e Guilherme Santos, que tanto fotografaram a capital e os progressos tecnológicos que aqui aportavam. Eles mostravam, como disse Lacerda, a transformação do Rio. Da mesma forma, a coleção de Almirante, Maurício Quádrrio e Lúcio Rangel traziam a modernidade em pessoa, a gravação das principais vozes da música brasileira, tão propagadas nas ondas da Rádio Nacional. Sem falar na *formação* da cidade enquanto parte da “civilização portuguesa”, que não deixava de localizar o Rio enquanto laboratório da civilização em toda a sua história (Marques dos Santos, 2000). Todas essas vertentes eram condensadas em um acervo que se esmerava em apresentar uma cidade viva e praticamente destituída de conflitos. O passado tecnológico, imaginativo e a apropriação tropical da cultura europeia eram ingredientes de uma narrativa de cidade que intencionalmente apagava de seu imaginário cultural as tensões, embates e violências de sua construção identitária.

A concepção do museu também se valia de outra tentativa de eliminação de qualquer narrativa conflito: o mito da miscigenação racial na construção da nação. A questão da formação nacional se coloca desde o século XIX nas ciências sociais brasileiras, sobretudo em relação à questão racial e ao sincretismo cultural, que foram considerados “ora como obstáculos a serem superados para a constituição de uma identidade nacional (...) ora como particularidades culturais que, ao contrário, possibilitariam a elaboração de uma identidade nacional ao mesmo

tempo original e de estatuto semelhante a de países mais tradicionais” (Goldman, 2015, p.2).

A construção da nação passou por momentos diferentes em relação à questão racial. Na virada do século XIX para o XX prevalecia a ideia de “obstáculo”, uma vez que no projeto de uma nação civilizada, branca e europeia nos trópicos era inconcebível a convivência com o primitivo - identificado nos negros e nos índios. Por isso mesmo muito se falava em branqueamento. Conceção bastante conhecida, a partir dos anos 1930/40, o mito da miscigenação prepondera na sociedade brasileira, não apenas como modo de inserir o Brasil mais uma vez nas novas formas de entender o mundo pós-segunda Guerra Mundial. Para tanto, da parte dos “construtores da nação” era preciso trazer a ideia de democracia e de diversidade, já pelo lado da população negra⁴⁴ a bandeira da miscigenação aparecia como uma possibilidade de melhoria de vida e integração social a partir de preceitos universalistas como saúde, educação e trabalho digno. De uma forma geral, Goldman (2015, p.3) sustenta que as teorias sobre mestiçagem se bifurcam em dois tipos:

as “negativas”, que encaram os dois fatos como males a evitar e/ou combater (seja pela segregação e eliminação de um dos elementos da “mistura”, seja por uma mistura dirigida, uma “purificação” que eliminaria os traços indesejáveis com a introdução dos desejáveis e dissolveria o elemento supostamente inferior naquela tido como superior) e as “positivas”, que os aceitam, e mesmo celebram, como grandes conquistas a preservar e desenvolver. Assim, a primeira hipótese que gostaria de avançar é que, para além de suas óbvias e fundamentais disparidades, esses pontos de vista parecem ter em comum o fato de adotarem uma concepção da diversidade que supõe que o destino inelutável de qualquer agenciamento entre diferenças seja a homogeneidade, quer esta se manifeste por depuração e purificação, quer por mistura e fusão.

A concepção do MIS em torno de seu acervo pretendia obliterar as tensões, inclusive entre brasileiros e portugueses. Intenção que casava com as comemorações do centenário de uma forma geral. O conhecimento do passado que se apresentava na exposição e no acervo da instituição apresentava uma imagem homogeneizadora de pertencimento ao oferecer um passado concluído, incluindo aí o que seria o futuro daquelas operações, o próprio futuro do passado. Ou seja, o passado possível de ser sentido e entendido de uma forma que quem o

44 Os índios não são mencionados. Possivelmente o motivo é o lugar que a população indígena ocupa na sociedade brasileira. Outra razão possível, é enfoque numa abordagem urbana da miscigenação.

viveu não tenha tido tal consciência. Os esquecimentos são parte fundamental do jogo memorialístico.

Ainda no discurso de inauguração, Lacerda deixa claro essa perspectiva do passado concluído e homogeneizante de que tanto se imbuíu no MIS a “vontade de memória” (Nora, 1993):

uma pré-estreia das coleções que periodicamente serão exibidas. Não se trata apenas de uma casa para satisfazer a curiosidade pública, que é bem-vinda sempre nesta casa, mas trata-se dentro do mais rigoroso e moderno critério da técnica chamada de museologia, de um centro de documentação, através do qual se há de procurar e encontrar nas raízes do Rio de Janeiro, os segredos e soluções do seu futuro. Aqui se verá projetada sob o passado, na sombra dos esforços dos nossos antecessores, o que há de ser o Rio radioso com o passar dos tempos e o prosseguimento harmônico e conjugado de tais esforços de sucessivas gerações de trabalhadores.

Desde o esforço ilustre de Rio Branco ou de um valoroso Pereira Passos que aqui há de encontrar, até o esforço anônimo, não menos calceteiro, do pedreiro, do marceneiro, do ferreiro, do vendedor ambulante, imortalizado nas gravuras de Debret quando o Rio alvorecia, e fixado nas fotografias de Marc Ferrez quando o século XX despontava. (...)

Este museu visa documentar em som e imagem esse esforço do homem brasileiro, do homem carioca, dos homens de todas as nações que para aqui vieram, convergentes, formar, ampliar, reformar, desenvolver, tornar viva, humana, colorida, variada, multiforme, infinitamente alegre, mas infinitamente sofrida, a gloriosa e valorosa cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro (Lacerda, 1965).

Esses pontos são particularmente interessantes por apontar que um dos esquecimentos nesse jogo da memória e da identidade busca apagar as diferenças, conflitos e tensões entre o Rio-capital e o Rio-cidade, mas acima de tudo por deixar claro os jogos de identidade e de poder.

Por um lado, Lacerda busca com seu governo e o MIS a construção da identidade carioca e da Guanabara, por outro seu foco consiste na negociação em nível nacional. A aposta em um museu para exibir a capitalidade do Rio não foi neutra. Os museus também são eles dotados de poder, não apenas pelo jogo entre lembrar e esquecer, mas sobretudo porque ele engendra uma trama de relações nas formações discursivas (Foucault, 2008), constituindo um campo de saber e poder. Essa ideia já era parte como vimos, dos novos museus concebidos de fato a partir da Declaração de Santiago (1972), que inseriu os museus na vida cotidiana da comunidade para agir e auxiliar nas mudanças sociais, considera

Que o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na acção, situando suas actividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais (Mesa-Redonda, 1995).

O MIS de Lacerda sabe da possibilidade de seu poder na formação discursiva de seu saber e aposta no vínculo com a comunidade. O jornal *o Globo* fez uma matéria sobre a inauguração e as características do novo Museu, prestes a ser inaugurado, intitulada “Museu contará a história do Rio com imagem e som”, dizendo que o MIS “conterá como principal inovação, uma forma de funcionamento integralmente dinâmica, pois conterá a história do Rio por meio de fotografias, filmes e gravações.”⁴⁵ A novidade não parava por aí. A estrutura apresentada pela matéria assim descreve suas instalações:

No andar térreo haverá um “hall” de entrada, um “foyer”, uma sala com 50 poltronas, que servirá para exibições cinematográficas e auditório, um estudo de gravação com departamento técnico, um pequeno laboratório de montagem dos painéis para exposição, uma sala do diretor e outra para os funcionários; e um balcão com recepcionistas para atender ao público. No pavimento superior há cinco grandes salas, que servirão para as exposições.⁴⁶

Além desses espaços, o Museu também contava com três “cabins de audição”, mobiliadas com poltrona, autofalante e tele-speaker para solicitar ao operador de som a audição, quantas vezes quisesse. Para usar esse serviço, o visitante deveria agendar com antecedência.

Talvez a maior inovação do MIS tenha sido disponibilizar a reprodução do acervo para ser levado para casa, como foi desatado positivamente em jornais na época⁴⁷.

Poderão ser fornecidas cópias autênticas dos documentos ou fotos desejadas, mediante o pagamento de uma pequena taxa, desde que a pessoa se comprometa a não usá-las com fins comerciais. Assim, o público poderá entrar na posse de

⁴⁵ *O Globo*, 24 de agosto de 1965.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ *O Globo*, 24 de agosto de 1965; *Jornal do Brasil*, 24 de agosto de 1965; *Tribuna da imprensa*, 24 de agosto de 1965; *Diário de Notícias*, 29 de agosto de 1965.

cópias de documentos tão valiosos e tão ligados à saudade de um Rio que desapareceu em parte.⁴⁸

A novidade da tipologia do acervo fazia do MIS uma instituição moderna, dinâmica, diversa e produtora de saber. Como se não bastasse seu acervo ser todo ele constituído por gravações, ou ao menos em parte, se considerarmos que havia as gravuras originais oriundas de Portugal. Além de serem os próprios documentos reproduções, havia a possibilidade de se fazer mais e mais reproduções, garantindo a partir da gravação a disseminação do imaginário saudoso do Rio que desapareceu poderíamos acrescentar à matéria acima, com a transferência da capital, mas que acima de tudo abria a possibilidade de fortalecer a continuidade daquele mesmo Rio e de sua capitalidade.

O MIS era inaugurado “dentro do mais rigoroso e moderno critério da técnica chamada de museologia, de um centro de documentação” (Lacerda, 1965), atraindo o público para um novo museu que rompia com a antiga imagem do museu chato, que não pode tocar. O MIS era um convite à diversão, como Lacerda sentenciou em seu discurso, com direito a *souvenir* da tantas vezes cantada e retratada cidade do Rio.

Além da reprodução de acervo, o novo Museu inaugurava com previsão de produção de seus próprios produtos:

Logo nos primeiros meses serão editadas séries de postais em que estarão reunidas vistas de muitos logradouros ‘pitorescos’. Eis os nomes de algumas séries de coleções: “Rio desaparecido” – Praça Onze, Convento da Ajuda, Morro do Castelo; “Rio Pitoresco” – quiosques, batalhas de flores, o corso, etc; outras coleções sobre o Rio Antigo, e figuras ilustres da vida brasileira, com gravuras e retratos, inclusive da Família Imperial. Está prevista, também, a reprodução de gravações que serão cedidas ao público por preços acessíveis, pois o Museu não tem finalidade de lucro, embora necessite de receita própria para fazer face às despesas.

O MIS lançará edições audiovisuais sendo a primeira dedicada ao tema “Meio Século de Carnaval Carioca”, num álbum com mais de 200 páginas, fartamente ilustrado, com material fotográfico do carnaval desde o começo do século até o IV Centenário. Na última capa está incluído um “long-play” com uma seleção de 40 músicas que fizeram sucesso no carnaval, desde 1915 até 1965. As gravações serão as originais, dos respectivos anos, e terão “Almirante” como narrador.

Outra edição audiovisual será dedicada a figuras ilustres como por exemplo Washington Luís, Ruy Barbosa, Barão do Rio Branco e Afrânio Peixoto. As edições desse tipo apresentarão na primeira capa a foto do personagem, seguindo-

⁴⁸ *O Globo*, 24 de agosto de 1965.

se de 16 páginas com notas biográficas do personagem, e na última capa, um disco compacto de seis polegadas, com a gravação de um discurso.⁴⁹

O acervo do MIS e a idealização das exposições e produtos concebidos para sua inauguração apresentam um Rio para ser consumido como imagens que desenham a memória. Consumir a cidade se dá cada vez mais, e já naquela época, a partir de processos de sociabilidade delineados na cultura urbana. Os produtos MIS apresentado na matéria acima proporcionam o vínculo entre a concepção da cultura visual e sonora do Museu com as formas de representar a cidade imaginada.

3.2.

Acervos de uma modernidade imaginada: fotografia e música

Parte importante da positividade com a qual o MIS conquistou sua legitimidade e opera até hoje no cenário cultural carioca tem relação com o valor de seu acervo. Os esforços de Lacerda e Quádrio em adquirir coleções significativas para o novo museu da cidade resultaram em um conjunto bastante amplo de artefatos e peças que, por sua vez, moldavam uma narrativa sobre o Rio e sua cultura. Desde sua elaboração enquanto dispositivo de luta pela afirmação do valor da Guanabara no cenário nacional, o MIS materializava em seu acervo um aporte inusitado para a construção dessa identidade e dessa memória vivas.

Ao escolherem a fotografia e a fonografia como formatos culturais prioritários para as aquisições iniciais e para o perfil do museu, os curadores apontavam para certa ideia de modernidade tecnológica e mundial do museu. A música gravada e o registro fotográfico são inscrições de obras culturais e artísticas processadas pelo processo de gravação. São formatos tecnológicos que fazem emergir questões de temporalidade, de arquivamento, e, sobretudo, que deslocam a própria noção museológica de “original”.

Acreditamos ser possível inferir que era a ideia recorrente sobre a fotografia nos anos 1960 que fez com que Lacerda a considerasse digna de compor o acervo do MIS, pois ainda pairava sobre a fotografia certa “aura” que a inscrevia nos regimes de verdade. A fotografia era considerada como prova basal de algo que

⁴⁹ *O Globo*, 24 de agosto de 1965.

havia acontecido, apesar das manipulações serem recorrentes, inclusive a própria revelação era manipulação, a fotografia tinha status de documento (Soulages, 2010). A imagem fotográfica era entendida como uma “uma analogia mecânica fiel da realidade” (Lister, 1997, p.23). Até os anos 1990 os estudos do campo fotográfico buscavam sistemas e teorias gerais que pudessem dar conta de uma essência da heterogeneidade das práticas fotográficas, e que ainda hoje ecoam em algumas esferas, ajudaram a construir um imaginário, um uso, uma função e significado sobre a fotografia na sociedade, sobretudo no senso comum, na vida doméstica cotidiana. É o que Lister (1997) nomeia de “cultura fotográfica”, com a qual as novas tecnologias da imagem têm que negociar. Parte dessa cultura fotográfica refere-se à incorporação dos retratos pessoais em usos institucionais, como pela polícia e o Estado para identificar e distinguir a massa, notadamente “o uso da fotografia pela criminalística representa um corte por seu caráter documental, verdadeiro ‘vestígio’, considerado ‘inequívoco’. Assim como uma impressão digital, a fotografia operaria pela contiguidade do referente” (Cruz, 2008, p.4).

Essa é a principal função da fotografia nos anos 1960, documentar o verdadeiro, o que se passou, nas palavras de Sontag:

uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe um pressuposto de que algo existe, e era semelhante ao que está na imagem. Quaisquer que sejam as limitações (por amadorismo) ou as pretensões (por talento artístico) do fotógrafo individual, uma foto – qualquer foto – parece ter uma relação mais inocente, e, portanto, mais acurada, com a realidade visível do que outros objetos miméticos (2004, p.16).

É com esse poder de verdade que as câmeras passaram a registrar um mundo que desaparecia, num momento em que o ritmo de transformação era intenso, onde a paisagem mudava rapidamente e a vida se transformava, “um aparelho se torna acessível para registrar aquilo que está desaparecendo” (Sontag, 2004, p.26). Fotógrafos como Augusto Malta, Guilherme Santos, Militão Augusto de Azevedo, Atget, dentre outros retratavam a cidade que estava prestes a desaparecer e outra que ia surgindo, em nome do projeto modernizador próprio do início do século XX. A fotografia passa a ser a captura da experiência, nessa fatia do tempo e espaço, a fotografia colocava “a si mesmo em determinada

relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder” (Sontag, 2004, p.14). E a partir das fotografias o projeto modernista de várias capitais justificava suas ações, como nos mostra as filmagens do fotógrafo oficial da Prefeitura da cidade do Rio, Augusto Malta.

O referente fotográfico estava inscrito no regime de verdade e possuía valor documental. Esse é um dos principais componentes da fotografia que fez nascer um vínculo forte com a memória. Na realidade, fotografar parecia ser a própria memória, com seu poder de conservar a memória numa representação objetiva e fiel do mundo. A gravação permitia registrar as mudanças do tempo e garantir a continuidade e coesão. A fotografia funcionava ainda nos anos 1960 como externalização da memória⁵⁰.

Essa necessidade de registrar o passado como prova documental vai de encontro com o argumento de Pierre Nora (1993) sobre os lugares de memória. O autor argumenta que a sociedade contemporânea

possui uma memória arquivista em função de sua vinculação com o imperativo de mudança que coube ao tempo na modernidade. Quando passou a existir um passado que se distingue do presente e futuro, a memória deixou de ser espontânea e viva, e foi substituída pelos “lugares de memória”, que são ao mesmo tempo, físico, funcional e simbólico, imbuídos de uma “vontade de memória”. A memória passou a ser materializada e arquivística, a qual se apoia inteiramente sobre o que há de mais preciso no traço, mais material no vestígio, mais concreto no registro, mais visível na imagem. O movimento que começou com a escrita termina na alta fidelidade e na fita magnética. Menos a memória é vívida no interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive atrás delas. Daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo e que afeta, ao mesmo tempo, a preservação integral de todo o passado. O sentimento de um desaparecimento rápido e definitivo combina-se à preocupação com o exato significado do presente e com a incerteza do futuro para dar ao mais modesto dos vestígios, ao mais humilde testemunho a dignidade virtual do memorável (Nora, 1993, p.14).

No caso do MIS, duas considerações vão de encontro a essas observações sobre os lugares de memória e sobre a fotografia como parte primordial de seu acervo. O MIS é ele mesmo um lugar de memória, imbuído de vontade de memória numa aposta no valor documental da fotografia e como ponte entre passado e futuro. Em relação a Augusto Malta assinalava Lacerda (1965) era

50 Sobre as mudanças no uso da fotografia a partir da tecnologia digital ver Moreira, Gabrielle da Costa. Casar, fotografar, compartilhar e lembrar: fotografia de casamento no Flickr. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 2011. 138 p.: il.

possível ver (constatar, conferir, etc.) a transformação “por que passou a velha cidade das vielas e dos becos, nas extraordinárias mãos de Pereira Passos, nos começos desse século”. Já Guilherme Santos, garantia a imagem de um “Rio metrópole moderna, a partir do 1º Centenário da Independência do Brasil”.

Analogamente, a música no MIS compunha uma espécie de atalho afetivo para a construção de uma memória da cidade. Reconhecido como urbe frutífera no campo musical, foi fundamentalmente através do Rio que o mercado de música se consolidou no país, inicialmente pela força industrial da Casa Edison, seguida da liderança estratégica da Rádio Nacional e de uma aguda oferta de casas de *shows*, concertos e espetáculos musicais variados. O Rio seria o polo de consagração que nacionalizou o samba, o baião de Luiz Gonzaga, a bossa-nova e ainda era o destino físico de compositores e cantores talentosos de vários pontos do país, em busca de projeção nacional. Não à toa, a música que integrava e integra o acervo do MIS compreende majoritariamente o período da chamada Era de Ouro do Rádio, que coincide basicamente com o tempo de atuação de Almirante como músico e radialista.

Construído a partir desse recorte estético e temporal, a música do MIS será a chave de um processamento de memória musical carioca, nacionalizado pela indústria musical. Funciona como artefato de rememoração de modos de ser e de estar coletivos, como narrativa de idealização de modelos de comportamento e afetividade compartilhados. Segundo o etnomusicólogo John Blacking, a música é uma “forma de pensamento e ação no mundo” (1995, p. 223). Ou, dito de outra forma, a música é uma maneira de elaborar ideias e compartilhar valores com uma coletividade. Ao ser registrada em discos imprime-se um valor simbólico para a gravação, que passa a ser ouvida tanto como porta de acesso a estilos de vida do passado quanto como um reprocessamento de histórias e processos reavivados a cada audição.

Em um extenso trabalho sobre formas de escuta na modernidade, o estudioso do som Jonathan Sterne (2003) aponta que desde o século XIX, o mundo ocidental produziu instrumentos de escuta que gradativamente foram demandando e articulando uma sensibilidade auditiva distinta da anterior. Segundo o autor, foi necessário um amplo movimento de aprendizagem de

práticas e “técnicas de escuta”, capazes de adequar culturalmente o ouvido para entender o que era acessado por aparelhos tecnológicos variados. Em seu trabalho, Sterne menciona o estetoscópio, o telefone e o gramofone como instrumentos que moldaram modos de escuta modernos e tecnológicos, configurando novas formas de sentir o presente, o passado e imaginar o futuro.

Com proliferação das gravações sonoras, a indústria musical disponibilizou certos repertórios e não outros para o mercado e, a partir da própria gravação certos estilos e modos de ouvir e cantar foram criados e/ou reprocessados. A própria configuração dos gêneros musicais que se tornariam hegemônicos a partir de meados do século XX ocorreu em contínuo diálogo com o estúdio de gravação, espaço de configuração de sonoridades adequadas para registro e comercialização (Frith, 1996).

Apenas para dar um exemplo determinante, a sedimentação da forma canção em torno de uma duração de 3 minutos, refrão e estrofe estável foi o resultado de contingências e adequações técnicas dos cilindros de cera do início da era da fonografia, que tinham esse limite de tempo. A gravação musical processou mais do que um formato industrial para a circulação de canções no mercado, priorizando estéticas que “funcionavam” no disco, estruturando um repertório industrial (e, posteriormente, radiofônico) que se torna padrão de consumo musical nas cidades. Nesse sentido, todas as práticas musicais que passaram a ser registradas em disco sofreram no período transformações estéticas acompanhadas obviamente de mudanças nas formas de escuta.

Em seu influente trabalho sobre as transformações do samba entre 1917 e 1933, o etnomusicólogo Carlos Sandroni observa que as canções classificadas como “samba” sofrem no período não somente alterações na forma e nas temáticas, mas também em sua estruturação rítmica e seu padrão composicional. Ao estabelecer uma diferença entre o samba de cunho mais “folclórico” e o estilo mais “profissional”, o autor aponta como as condições de gravação e de circulação moldadas pelo mercado articulam um padrão estético de negociação musical, sonora e cultural.

Trata-se de uma diferença conceitual: o samba folclórico, como vimos, era em primeiro lugar a situação festiva; mas era também cada um dos estribilhos que se cantava, seguido das improvisações (que não podiam identificar os sambas por não serem particulares a um estribilho dado). No contexto profissional, ao contrário, o samba é reificado, ganha autonomia em relação às pessoas que o criam — é por isso que começa a poder ser roubado e depois vendido. Como objeto independente, ele precisa demarcar as suas fronteiras: não mais o espaço aberto da improvisação, mas as duas partes definidas de uma vez por todas, letra e música devidamente escritas, publicadas e gravadas (Sandroni, 2001, p.157).

Mais do que pensar sobre a nuances comerciais do samba – gênero preferencial do acervo de Almirante e eixo principal do MIS desde sua fundação – convém apontar aqui como o processo de gravação implica alterações estilísticas e de pensamento, resultando em um arquivo sonoro que, por sua vez, é valorizado como objeto original e autêntico de um momento. Ao optar por montar um acervo de gravações musicais, o projeto de Lacerda para o MIS elege determinado momento recente para estruturar uma memória musical, configurando um enquadramento interessado. A partir desse acervo será construída uma memória musical, base para uma historiografia da música popular brasileira, centrada no Rio e, especificamente, no samba (Araújo, 2002).

A fotografia para Lacerda e para o MIS era o próprio arquivo que assegurava a contiguidade da Guanabara. A música era a articulação moderna de uma cultura viva, dinâmica e criativa. Quem procurasse o Rio no novo Museu, encontraria as raízes, os segredos e soluções do futuro da cidade (Lacerda, 1965). O passado iluminava o vir a ser do Rio:

Aqui se verá projetada sob o passado, na sombra dos esforços dos nossos antecessores, o que há de ser o Rio radioso com o passar dos tempos e o prosseguimento harmônico e conjugado de tais esforços de sucessivas gerações de trabalhadores.

As tecnologias capazes de gravar atenderam ao desejo de um mundo que mudava de forma veloz. Para a pesquisadora holandesa Jose van Dijck (2007), a memória da sociedade se concretiza na materialização e gravação da memória, é o que ela chama de "*memória mediada* [que] são as atividades e os objetos que nós produzimos e adequamos por meio de tecnologias de mídia, para criar e recriar um sentido de passado, presente e futuro de nós mesmos em relação aos outros" (Dijck, 2007, p.21). O mais importante, na realidade, é que essa memória vai mediar a relação entre indivíduos e grupos e ressaltar que a memória é ao mesmo

tempo individual e coletiva porque é arquitetada por convenções sociais que lhes garantem coesão.

O MIS ao ser projetado para ser um lugar de memória a partir do arquivamento via tecnologias de mídia, se inseria em um importante sistema de compartilhamento social do presente e da rememoração do passado. Tal compartilhamento era um dos caminhos do governador da Guanabara para criar laços afetivos de ressignificação com o novo Estado e com sua história enquanto capital federal para um futuro radioso. O acervo escolhido para estar no MIS elaborava um passado já fortemente presente no imaginário da cidade, e da nação, e por isso mesmo, podiam influenciar a construção do real e da identidade guanabarina. Nada melhor que uma memória documentada em certa concepção de regime de verdade para

garantir a continuidade do tempo e permitir resistir à alteridade, ao ‘tempo que muda’, as rupturas que são o destino de toda vida humana; em suma, ela constitui – eis uma banalidade – um elemento essencial da identidade, da percepção de si e dos outros” (Rousso, 1998, p.94).

3.3. A sede

Um olhar antropológico sob o MIS, tomando por preceito que “a Cultura é a lente humana por excelência” (Rodrigues, 2008, p.116), nos permite relacionar a concepção de cultura adotada pela instituição com a linha interpretativa que entende a cultura como um sistema simbólico.

Mais que um somatório de valores, artefatos, crenças, mitos, rituais, comportamentos, etc. (como queria a definição inaugural de Tylor), cada cultura é uma gramática que delinea e gera os elementos que a constituem e lhe são pertinentes, além de atribuir sentido às relações entre os mesmos. As culturas não se definem apenas por seus vocabulários, mas principalmente pelas regras que regulam a sintaxe das relações entre os seus elementos. Em certo sentido, poderíamos dizer que as culturas são análogas às regras dos jogos: definem quais são os jogadores, quais são os apetrechos e metas do jogo, como se devem computar os pontos, que jogadas são permitidas ou proibidas (Rodrigues, 2008, p.116-117).

Nessa concepção está embutida a noção que a cultura é perpassada por relações de poder, em disputa constante em torno dos sistemas de significação social e da construção da identidade entre os grupos. A capitalidade cultural do Rio acionada pelo projeto MIS expõe uma dupla relação de poder. Por seu lado

externo, a disputa ocorreria frente à Brasília e ao todo nacional, em manter o ideal de civilização modernizadora de que a cidade fora palco enquanto capital nacional. Já pelo lado interno, a estratégia era em garantir que sua população se identificasse com aquele projeto e se apropriasse dele a partir da integração entre identidade e território. No jogo político de Lacerda e sua equipe, especialmente Maurício Quádrio⁵¹, a meta do jogo era garantir que a cidade do Rio ocupasse o lugar da nação na própria cidade.

Para isso outro elemento reforça as relações nessa sintaxe foi o prédio escolhido para abrigar o Museu: o antigo Pavilhão do Distrito Federal da Exposição Internacional do Centenário da Independência, uma das poucas edificações remanescentes da Exposição⁵².

Segundo depoimento de Maurício Quádrio a Cláudia Mesquita (2009) antes da ideia de se ocupar o antigo prédio na Esplanada do Castelo, cogitou-se abrigar o Museu em alguns andares no prédio do Instituto de Previdência do Estado da Guanabara (Ipeg), porém as negociações não seguiram adiante. O prédio era novíssimo, havia sido projetado pelo renomado arquiteto modernista brasileiro Afonso Eduardo Reidy como parte das comemorações do IV Centenário, construído na Avenida Presidente Vargas, em estrutura metálica com uso de vidro, o prédio possui vinte e dois andares e era conhecido como “a jóia do IV centenário”. Se o MIS cogitou e se interessou em funcionar no prédio modernista da nova fase do Rio-cidade, o mesmo não aconteceu com a ideia de fazer a instituição na Casa da Marquesa de Santos, em São Cristóvão. Essa ideia foi rejeitada por Maurício Quádrio, “pois preferiu vê-la transformada em Museu do 1º Reinado” (Mesquita, 2009, p.118).

O Museu do Primeiro Reinado foi inaugurado em 1979, mas durante o governo de Lacerda a ideia do museu começou a ser gestada, quando ocorreu a

⁵¹ A partir do livro de Cláudia Mesquita *Um museu para a Guanabara* é possível apreender que Maurício Quádrio, além de ter dado o pontapé inicial doando seu arquivo para a cidade empreender um centro de documentação, foi também o idealizador de grande parte da proposta museológica, encarregado pela obra de restauração do prédio e diretor interino da Fundação Fazenda Vieira.

⁵² Além do prédio que abriga uma das sedes do MIS na Praça Marechal Âncora, também é parte das construções para o evento de 1922 os prédios que hoje ocupa o Serviço de Saúde dos Portos e o Museu Histórico Nacional, também na Praça Marechal Âncora, e o prédio da Academia Brasileira de Letras, na Avenida Presidente Wilson, também no Castelo.

desapropriação do prédio (Ferreira, 2007), como parte da estratégia de Lacerda para reatualizar o território carioca. Apesar de o projeto não ter ido adiante, é possível que Maurício Quádrio tenha referenciado o Museu por ter conhecido o projeto na época, e pela concretização posterior.

É plausível inferir que o bairro e o casarão não convinham à proposta do MIS e do IV Centenário de mostrar o *Novo Rio* autônomo (parte do nome da exposição *Do Rio Antigo ao Novo Rio*, que percorreu 21 regiões administrativas que existiam na época). Apesar de Lacerda investir na construção da cidade desde os tempos coloniais, passando pelo Império como um momento importante da história da mesma, a disputa em curso se dava com símbolos da República, do Brasil Modernista. O casarão da Marquesa não se mostrava adequado a receber a inovação tecnológica e conceitual que o MIS representava.

Foi meio às pressas que o antigo Pavilhão do Distrito Federal na da Exposição Internacional do Centenário da Independência foi escolhido para receber o Museu. Mas ao mesmo tempo, era o casamento perfeito

A reafirmação da capitalidade do Rio de Janeiro, contida na proposta do MIS como *museu de fronteira*, e o prédio construído como Pavilhão do Distrito Federal para a Exposição Internacional de 1922 apareceram como um casamento perfeito. (...) Se por um lado a escolha de um prédio moderno, com espaço e condições adequadas, seria capaz de melhor atender à proposta de vanguarda tecnológica do Museu da Imagem e do Som, por outro, à luz dos critérios seletivos empreendidos por Carlos Lacerda em seu trabalho de reconstrução simbólica da cidade, o antigo Pavilhão constituiu uma das peças mais significativas do MIS, porque reveladora do investimento simbólico na Guanabara como estado-capital (Mesquita, 2009, p.118).

O Pavilhão à época era ocupado pela Delegacia de Estrangeiros desde os anos 1940. Anteriormente à delegacia, o prédio abrigou o Instituto Médico Legal, de 1923. Quando o prédio foi escolhido para sediar o MIS já não apresentava a beleza e grandeza dos idos anos 1920, quando fora construído pelo arquiteto Sylvio Rebecchi, sem falar das descaracterizações que a fachada sofreu no decorrer dos anos.

Em 1990 o prédio passou por um processo de restauração, segundo o relatório técnico do Projeto de Restauração do Museu da Imagem e do Som (1989)

‘a construção foi se desnudando, perdendo imponência, mudando de escala e ficando isolada em meio às violentas transformações por que passou o sítio urbano em que está situada’. De linhas neoclássicas, com aspecto rebuscado de construção eclética, as flâmulas que esvoaçavam no alto de suas pilastras e cunhais foram as primeiras e desaparecer; sumiram depois a maior parte dos adornos, frisos e cornijas, os telhados em tronco de abóbodas, as cartelas brancas (Mesquita, 2009, p.120).

O prédio foi cedido ao MIS “pela cooperação da Secretaria de Segurança e do Banco do Estado da Guanabara” (Lacerda, 1965). E passou por uma grande reforma que começou em abril de 1964 (Mesquita, 2009). O projeto foi implementado pelo arquiteto Yannar Carvalho dos Santos, chefe da Divisão de Obras da Secretaria de Segurança pública, “cuja dedicação resume e simboliza a de quantos operários e técnicos aqui procederam rapidamente a essa extraordinária transformação” (Lacerda, 1965).

Yannar Carvalho também participou junto com Maurício Quádrão do processo de elaboração museológica que abriria a inauguração do MIS, que pensou “a concepção dos painéis com que eram montadas as exposições do MIS – ideia original do Yannar – era justamente subordinada à racionalidade dos transportes e montagem em qualquer tipo de local onde a presença era solicitada” (Mesquita, 2009, p.116). Apesar de não haver registros que permitam identificar claramente o que seriam os painéis, deduzimos que eram montagens móveis de material visual e talvez incluindo partituras, materiais gráficos diversos, possivelmente como os utilizados no MoMA.

A mobilidade dos painéis deveria tanto dar conta das mudanças das exposições, quanto sobre a possibilidade de levar a exposição para outro lugar diferente do MIS, como aconteceu durante as comemorações do IV Centenário. A ideia era realmente interagir com a população se fazendo ver independente do público comparecer aos locais tradicionais de exposição. Maurício Quádrão declarou que o MIS ia atrás de seu público (Mesquita, 2009), provavelmente numa referência aos painéis móveis.

Por isso mesmo, o Museu precisava verba própria, a ideia era que ele se tornasse “autossustentável, com uma estrutura parecida [com] a de uma empresa. O projeto se baseava numa editora, num laboratório fotográfico e um estúdio de

gravação, que seriam usados tanto para a produção de material para as exposições quanto para atendimento ao público” (Mesquita, 2009, p.116).

O MIS estava vinculado à Fundação Vieira Fazenda⁵³, que por sua vez estava ligada ao BEG. A Fundação fora criada por Lacerda em 1964 para cuidar da memória e patrimônio do Rio, incluindo o MIS e teve Maurício Quádrio como seu primeiro diretor. O patrimônio inicial da Fundação era constituído pelas coleções Maurício Quádrio, Augusto Malta, Guilherme Santos e Almirante. Sua missão era “recolher, classificar e expor documentação de valor histórico e cultural; realizar e estimular estudos e pesquisas sobre problemas de documentação; propor normas relativas à seleção, classificação e conservação de documentos para sua adoção pelos órgãos da administração pública estadual” (Decreto E 385 de 24 de abril de 1964).

Ainda em relação à questão financeira do Museu, a venda das reproduções seria para ajudar na manutenção do próprio museu, como falou seu criador na inauguração

Que uma modesta contribuição para sua manutenção e desenvolvimento será contemplada pela venda, a quem quiser comprá-la, de cartões reproduzindo documentos do museu, de discos que vão desde a voz do presidente Washington Luís à voz inesquecível de Carmem Miranda. Aqui se poderá formar um centro de documentação viva, de documentação atuante, que doravante deixe registrada a voz, o gesto, a figura, daqueles que de uma forma ou outra contribuem para tornar intensa e viva a imagem do Rio de Janeiro, projetando-a no Brasil e no mundo (Lacerda, 1965).

Lacerda pretendia transferir a Fundação Fazenda Vieira para a iniciativa privada. No entanto logo após a inauguração do MIS em 03 de setembro de 1965 o então governador abriu mão de seu mandato e renunciou em 04 de novembro de 1965.

Em apenas um mês de funcionamento esses projetos não chegaram a ser postos em práticas em sua totalidade. Lacerda e seu diretor Maurício Quádrio

⁵³ A Fundação, também criada por Lacerda, em 24 de abril de 1964, para administrar a memória e o patrimônio cultural do Rio, incluindo o Museu da Imagem e do Som e seu acervo, Com a fusão dos Estados da Guanabara e Rio de Janeiro criou-se a Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro (FEMURJ). Em 26 de setembro de 1976, os bens móveis (Museu da Imagem e do Som) da Fundação Vieira Fazenda foram incorporados à FEMURJ. Em 10 de dezembro de 1979, a FEMURJ foi absorvida pela Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro (FUNARJ). Em 1990, através da Lei 1714, de 12.12.1990, o MIS transformou-se em fundação.

nunca mais entraram no Museu. Assim o MIS tomou novos rumos, não só jurídicos, mas em sua concepção e atuação.

3.4.

Do projeto ao funcionamento

A gestão de Ricardo Cravo Albin (1966-1971) à frente do MIS é reconhecida como um marco importante no processo de definição do papel do museu na cidade. Após as saídas de Lacerda e Quádrio, o museu torna-se uma espécie de palacete enigmático, vinculado às aspirações políticas ambiciosas de seu idealizador e uma instituição recheada de incertezas.

Ao assumir o comando da Guanabara, o novo governador Negrão de Lima retira financiamentos e apoios ao funcionamento do Museu, gerando instabilidade e dúvidas quanto às reais possibilidades de existência da instituição. Nesse cenário hostil, Cravo Albin começa a estruturar ações para o Museu que pudessem promover sua visibilidade na cidade e no país, buscando com isso garantir sua sobrevivência e importância cultural. Em um interessante livro escrito pelo ex-diretor décadas mais tarde, recheado de fotos e fac-símiles de documentos do MIS, Cravo Albin recorda o momento que sucedeu à saída de Lacerda. O discurso altamente personalista é revelador de uma retórica que se consolidaria fortemente na instituição, valendo a pena citá-lo longamente:

Foi justamente nesse ponto que o MIS encontrou sua vocação. Ou o seu destino. Eu desenvolvia uma compreensão do cenário cultural brasileiro muito ligada às manifestações artísticas populares. Se a bossa nova, por exemplo, produziu toda a adorável obra que conhecemos, de João Gilberto, Vinícius, Tom Jobim e tantos outros, fazia excluir do contato com o público os sambistas de raiz. Eram eles músicos e poetas populares de maior qualificação, a despeito da evidente precariedade de sua educação formal, e de cuja origem africana brotaram, fundidos, samba e candomblé, para criar uma música que preservava aquela que eu considerava nossa face mais verdadeira. Ninguém conhecia o MIS. Ninguém muito menos sabia onde ficava, nem como chegar lá. Fazia-se necessário que o Museu assumisse um papel que o tornasse de logo identificado. (...) Foi assim que imaginei os Depoimentos para a Posteridade, que viriam a construir toda a aura que o MIS obteve nos anos seguintes (Cravo Albin, 2000, p.26).

A lógica do raciocínio do autor explicita como o museu seria concebido a partir de então. Sua função prioritária seria a defesa de certa tendência estética da música brasileira, identificada com os sambistas “de raiz” (essa expressão não era empregada na época, sendo reveladora do momento em que o ex-diretor escreve

seus “rastros de memória”) e com os sambistas negros “populares”. Desenha-se aqui uma lógica que entende que o museu poderia funcionar como agente de valorização dessa categoria social e de sua produção cultural, o que deveria ser feito através de registros de suas vozes e memórias. Segundo Claudia Mesquita, os Depoimentos para a Posteridade do MIS foram “a primeira experiência sistemática na coleta de relatos orais para fins arquivísticos no Brasil”, estabelecendo, “de maneira empírica, um trabalho inédito com oralidade no Brasil” (2009, p.140).

Estreitamente articulada com a ideia dos depoimentos, durante a gestão de Cravo Albin foi criado o Conselho de Música Popular Brasileira, que abrigava personalidades ligadas à música para definir ações e selecionar artistas para o projeto de depoimentos do MIS. Composto por figuras como Sérgio Cabral, Ary Vasconcelos, Haroldo Costa, Hermínio Bello de Carvalho e José Ramos Tinhorão, entre outros, o Conselho da MPB se tornou em pouco tempo um espaço de prestígio e de reconhecimento, configurando-se como uma espécie de academia de notáveis que definiam rumos para as ações do MIS. Outros conselhos (Música Erudita, Artes Plásticas, Rádio, Cinema, Teatro e Literatura) foram criados após o de música, mas sem conquistar o prestígio do primeiro. Na esteira da música, “os conselhos refletiam o charme do museu na década de 1960. (...) A importância deles era tão expressiva que os jornais e revistas da cidade se pautavam pelos eventos promovidos pelo museu” (Mendonça, 2012, p.272).

A articulação de um acervo de canção popular urbana com uma coleção crescente de depoimentos de personalidades da cultura carioca e brasileira (com ênfase na música popular “de raiz”) foram aos poucos consolidando um perfil político e estético vinculado ao MIS, ao mesmo tempo em que estruturavam uma narrativa historiográfica para a música popular brasileira. Mais do que isso, o Conselho da MPB organizava cursos e eventos sobre a música popular, com ênfase na construção de sua história, ainda bastante incipiente no período. Em entrevista para a tese de Tania Mendonça, Sérgio Cabral afirma que o MIS se tornou “a sede da música popular brasileira” e relata com humor que, em seus cursos, tinha que trabalhar com “exemplos vivos” (2012, p.275).

Um deles, o sambista e compositor Ismael Silva, foi o fundador da primeira escola de samba do Brasil. Quando o assunto era escolas de samba, o sambista estava sempre presente, ao lado de Cabral, para enriquecer as aulas com sua experiência (Mendonça, 2012, p. 275).

Deve-se ressaltar, porém, que a proximidade entre intelectuais e sambistas não foi uma invenção do MIS, nem do Conselho da MPB e muito menos gerada após o início dos Depoimentos para Posteridade. Trata-se de intercâmbio constante e profícuo, protagonizado por artistas populares do mundo da música que atravessam fronteiras de classe e de cor através de uma complexa aproximação com setores da classe média, especialmente jornalistas culturais e músicos profissionais ou em vias de profissionalização (Vianna, 1995).

Nos primeiros anos de funcionamento do MIS, no contexto conturbado da ditadura militar, o espaço físico do Museu passa a servir como lugar de encontros, troca de experiências, consolidação de narrativas, articulação de prestígios e de debates políticos. Aos poucos, vai se construindo uma ideia de que o MIS era um lugar de agregação de pessoas que de alguma forma se afinavam no repúdio à ditadura. Esse eixo de reunião de inspiração política não se manifestava apenas na música, mas também em outras atividades culturais, especialmente no cinema. Claudia Mesquita narra um episódio significativo que atesta essa vinculação entre experiência cultural e adesão a certas ideias políticas.

A exibição do clássico *O encouraçado Potemkin*, do cineasta russo Sergei Mikhailovich Eisenstein, em 1969, rendeu ao Museu, além de um estrondoso sucesso de público, a reação da censura com a suspensão do filme e um lugar de honra ao Museu da Imagem e do Som na história das cinematecas cariocas (2009, p.145).

O que se depreende das narrativas de antigos conselheiros e diretores do MIS nesse período, referenciadas em alguns dos poucos trabalhos publicados sobre o Museu, é que aos poucos o funcionamento do MIS foi assumindo um viés de mobilização política via cultura, sendo entendido como espaço para realização de atividades artísticas e culturais que de alguma forma pudessem *incomodar* os agentes do Estado repressor.

De 1966 a 1974, embora o país estivesse envolvido pelo clima repressivo da ditadura militar, o MIS viveu um período de efervescência cultural. Foi palco de mostras de cinema, debates, rodas de samba, cursos de formação nas áreas de

música, de literatura e de cinema, e da gravação dos depoimentos, que era a grande atração. No clima de censura da década de 1960, os intelectuais, a imprensa, os músicos, compositores e estudantes tinham somente dois lugares para se encontrar no Rio de Janeiro: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) e o Museu da Imagem e do Som (Mendonça, 2012, p.277).

Essa efervescência aos poucos vai se transformando em motivo de cautela e preocupação pelos órgãos repressores do governo militar, que culmina com a nomeação de um interventor como diretor do Museu, Álvaro Cotrim, em 1973. Cotrim extingue os conselhos e inicia um complexo processo de neutralização da atuação do MIS, que passa a ter diretores nomeados em períodos curtos, impossibilitando um planejamento mais duradouro de suas ações e projetos. Entre 1973 e 1980 o MIS teve sete diretores, que ocupavam o cargo por no máximo dois anos. O desinvestimento político da ditadura no Museu era proporcional ao seu simbolismo perante a classe artística, especialmente musical, que passa a entender cada vez com mais clareza a importância do Museu enquanto instituição e do acervo como um espaço de “resistência”.

Discutirei no capítulo 5 as complexidades dessa definição do MIS como resistência, mas momentaneamente é importante destacar que o imaginário compartilhado do Museu operou nessa chave durante quase todo seu funcionamento. Se no projeto de Lacerda o Museu era designado para construir ativamente uma identidade carioca ativa diante da nova capital distante, moderna e interiorana, o cotidiano do MIS se tornou alvo de sucessivos descasos e desinvestimentos que nutriram a ideia de que a instituição cultural era arma de uma disputa política. Alimentada pela crescente repressão às ações do Museu, a percepção de que a cultura ali praticava incomodava fornecia ingredientes importantes para a consolidação de um imaginário positivo para o MIS. Tania Mendonça observa que a palavra “incômodo” aparece em diversos depoimentos relacionados a esse período do MIS, funcionando como um eixo explicativo da atuação política da cultura frente à ditadura (Mendonça, 2012, p.268).

Essa percepção de precariedade e instabilidade diante de um sistema opressor ganha outro elemento a partir de 1981, quando um incêndio praticamente destrói a sede do Museu. Ocasionado por manutenção precária, o incêndio acende

o debate sobre a importância do acervo da instituição, que se desmembra por vários lugares provisórios, correndo risco de deterioração e de ser incorporado a outras instituições. Alguns anos mais tarde, as obras do Metrô ameaçavam a própria permanência da sede, o que gerou uma intensa campanha sintomaticamente intitulada “MIS por um triz”, onde se ressaltava o valor do acervo e a importância do Museu para a cidade e para a cultura nacional (Mendonça, 2012, p.279).

Se durante a década de 1970 o Museu viveu tempos áureos de intensidade cultural e chegou a ser sufocado pelo regime ditatorial vigente, a década de 1980 apresenta para o Museu uma série de dificuldades financeiras e de gestão, que atravessam o incêndio de 1981, as obras do Metrô de 1987 e o próprio crescimento do acervo, que apontava para a necessidade de espaços mais amplos. Nesse período, o MIS se tornou uma instituição que vive fundamentalmente de um imaginário simbólico positivo, em contraste duro com uma realidade de dificuldades gerenciais, financeiras e políticas.

Paralelamente, seu acervo é tomado como fonte de pesquisas históricas sobre a cidade do Rio e especialmente sobre a música brasileira-carioca, ajudando a reatualizar sua importância simbólica para a cidade, o estado e o país. Uma narrativa quase romântica sobre o MIS perpassa uma série de discursos afetivos de personalidades que passaram pela instituição, ajudando a moldar seu perfil e a conservar através dos tempos esse imaginário positivo, cercado de precariedades diversas. Um exemplo perfeito dessa narrativa que percorre as percepções de intelectuais e políticos sobre o MIS é o trecho do livro anteriormente citado, redigido por Ricardo Cravo Albin, sobre os movimentos de estruturação do MIS após a saída de Lacerda e Quádrio. Em suas palavras:

Foi assim que um Museu – idealizado, a princípio, para preservar as fotografias ou formalíssimos pronunciamentos públicos de personalidades, especialmente de governantes e da política, um propósito paleontológico quase fossilizado – tornou-se o registro vivo mais importante da cultura brasileira. Aquele que guarda suas raízes e sua alma. Além, é claro, de seus personagens de destaque, fantasmas do bem que habitam aqueles arquivos e, quem sabe, lá estão reunidos hoje, juntos, para permanecerem por toda a eternidade (Albin, 2000, p.47).

A hiperbólica menção ao registro “mais importante” da cultura brasileira funciona no discurso de Cravo Albin como uma espécie de retórica mistificadora

que aponta egoicamente para sua própria atuação à frente do Museu. Mais do que isso, é bastante sintomático de certo enviesamento em sua percepção a construção da ideia de que o museu deveria servir para preservação de fotografias e pronunciamentos de políticos. Obviamente, essa não havia sido nunca a intenção de Lacerda e Quádrio, como atestamos. Parece que o ex-diretor teve pouca oportunidade de conversar com o então governador da Guanabara ou não leu o seu famoso discurso de inauguração. Porém, essas imprecisões pouco importam para a nossa narrativa.

Interessa-nos, ao contrário, reter a ideia romântica de um museu de inestimável valor cultural e simbólico, que encarna relíquias da cultura nacional, não fossilizadas mas vivas na memória cultural da cidade e do país. Finalmente, não deixa de ser irônica a menção a fantasmas. Circula nos corredores do MIS o mito espalhado entre seus funcionários de que Almirante nunca teria deixado o acervo e de que o seu fantasma ronde as prateleiras até hoje para zelar pelo seu uso e sua organização. Lendas de uma instituição que povoa o imaginário cultural da cidade do Rio de modo particularmente intenso, reatualizada em constantes investidas de intelectuais, artistas e (alguns) políticos para sua requalificação.

Desde o incêndio de 1981, diversos projetos de “novos” MIS serão apresentados e estudados, configurando um *modus operandi* migrante da instituição, que parece estar desde então em situação de provisoriedade. Desde 1989, o MIS ocupa dois espaços: a sede original na Praça XV e o prédio da Lapa, transformado em prédio principal. Sempre de modo provisório, precário, instável, esperando a nova sede, esperando os novos tempos, esperando retomar seu protagonismo cultural, estético e político, esperando ser o Museu da cidade do Rio, moderno, tecnológico e inspirador.

4. Novo MIS

O Novo MIS, concretamente, não existe. De certo modo, sua existência aponta para a concepção do projeto da nova sede, materializada em uma grandiosa obra inacabada na Praia de Copacabana. De forma análoga ao MIS idealizado por Carlos Lacerda na primeira metade da década de 1960, o Novo MIS é uma espécie de carta de intenções, um conjunto de ideias, imaginários e produtos que montam um projeto em vias de realização, mas não efetivamente concretizado. Mais ainda, o projeto não apresenta um viés público, apresentado em mídia nacional através de fragmentos, publicizados principalmente através da internet no site oficial do MIS, nas redes sociais e em vídeos institucionais disponíveis no Youtube e outras plataformas. Assim, o que podemos inferir sobre esse conjunto de pedaços dispersos são discursos sobre a nova sede, retóricas sobre a importância cultural do museu, narrativas sobre sua história de altos e baixos, nos mais de 50 anos de funcionamento.

O novo prédio do MIS insere-se em um contexto de debates e ações sobre a cidade, influenciado pela lógica do museu integral, agindo tanto como agente de memória e realização cultural quanto como equipamento cultural turístico da cidade. Como vimos, os equipamentos culturais possuem um lugar de destaque nas políticas culturais das cidades. Os novos museus deixaram de ser descritivos das identidades nacionais ou de projetos imperiais para se articularem de forma mais estreita e direta com as cidades.

De certa forma, o projeto de criação do MIS na década de 1960 já apontava essa estreita conexão entre museu e cidade, a partir da intenção de potencializar a Guanabara no cenário nacional. Na época, o MIS surgia com “ideias arrojadas de Maurício Quádrio sobre uma nova concepção museológica, definida pelo colecionador como ‘antimuseu’, elaborada a partir da crítica aos museus tradicionais” (Mesquita, 2009, p.115). A proposta era que o MIS rompesse com a distância entre público e o museu, investindo em ações diversificadas como visitas de escolas, eventos culturais e clubes, sempre com o objetivo de “catar os seus frequentadores onde pudesse encontra-los (Quádrio apud Mesquita, 2009, p.115).

No entanto, como vimos, o projeto fundacional do MIS o concebia como “suporte” de uma cidade imaginada, fortemente sustentada por um passado que elaborava um projeto futuro específico de cidade e nação. Tal projeto não foi consolidado da forma como foi idealizado por Lacerda e o Museu rapidamente seguiria novos rumos. Nas estratégias empregadas pelas sucessivas direções que ocuparam os postos de comando do MIS e do Governo do Estado, é possível afirmar que sempre esteve presente de alguma forma a ideia de estabelecer uma comunicação com a população e com a cidade, ainda que a eficácia destas ações tenha sido extremamente irregular durante suas cinco décadas de existência. O projeto Depoimentos para a Posteridade, assim como os prêmios música popular, os cursos e exposições de cinema são exemplos de ações que mantiveram o MIS como parte atuante da cidade em um momento de conjuntura própria do país, a ditadura militar. Apesar do ostracismo que o Museu acabou experimentando depois do desmanche pela intervenção militar, podemos afirmar que essa sempre foi a principal característica do Museu.

Nesse sentido, o Novo MIS representa não uma ruptura com o projeto ou com o funcionamento do Museu desde sua origem, mas uma intensificação de um perfil ideal de modos de operação que estiveram quase todo o tempo em estado de latência e enfrentando dificuldades variadas. Não à toa, a principal marca que o projeto do Novo Mis em Copacabana aciona é precisamente sua capacidade de comunicar e performatizar a cidade e sua relação com a população.

Nesse sentido, a cidade é um personagem importante do Novo MIS, colocada em primeiro plano tanto no projeto arquitetônico quanto nas escolhas estéticas da curadoria da exposição, ganhando relevância em diversos detalhes. Nas palavras do jornalista Hugo Sukman, curador da exposição: “Talvez seja o primeiro museu no Brasil sobre algo aparentemente tão abstrato: o jeito de um povo e uma cidade. A bossa que a gente tem para fazer as coisas. E isso, em si, é muito inovador”.⁵⁴

A ideia de inovação percorre muitos dos discursos sobre a obra da nova sede. De certo modo, o próprio diálogo que o MIS desenvolve com os museus

⁵⁴ Idem.

contemporâneos é de inspiração distanciada, buscando a todo instante apontar particularidades e “inovações” em relação a eles.

Se podemos dizer que os novos museus fazem parte de uma política mundial de articulação com as cidades, o MIS poderia ser entendido como apenas um museu a mais nesse amplo leque. Porém, em geral, enquanto a maior parte dos “novos museus” são fundamentalmente espaços de exposição de arte e/ou exibição de acervos museológicos das grandes franquias como Guggenheim e Louvre⁵⁵, o Novo MIS não é um espaço para exposições itinerantes de obras de arte, apesar de ter espaço reservado para exposições temporárias. Enquanto o Louvre Abu Dhabi se conceitualiza como um “museu universal” e apresenta uma narrativa da humanidade ao mostrar “um destino em comum de culturas e civilizações desde a pré-história até a época contemporânea”⁵⁶, o Novo MIS é espaço idealizado para a cidade e os cariocas. Este aspecto é enfatizado nos discursos que apresentam o Novo MIS como um “museu popular: representação da rua”⁵⁷.

O discurso da inovação que atravessa a retórica do Novo MIS em sua articulação com a cultura carioca ou, melhor, com o “jeito de um povo e de uma cidade” deve ser entendido como parte de um amplo projeto de requalificação urbana, estreitamente relacionado a interesses empresariais e sobretudo políticos no contexto da concepção e início das obras. Nesse sentido, sendo um museu, como vimos, imbricado com decisões políticas dos gestores do Estado do Rio de Janeiro, qualquer ação que se relacione ao MIS está condicionada a jogos de poder protagonizados por personalidades da política, em diálogo com intelectuais e artistas. Por isso, antes de entendermos melhor o projeto do Novo MIS e suas especificidades no jogo de construção de uma identidade carioca atualizada e conectada ao século XXI, é importante mapearmos ainda que de modo não

⁵⁵ A primeira franquia do Louvre foi inaugurada em Abu Dhabi, na Ilha de Saadiyat (Emirados Árabes), em novembro de 2017. O projeto é do mesmo Jean Nouvel, do projeto Guggenheim Rio. Além do Louvre, a cidade de Abu Dhabi também projeta outros museus, a saber, o Guggenheim, com projeto de Frank Gehry, e o Zayed National Museum, com projeto Foster + Partners.

⁵⁶ *Radio Francesa Internacional*, 10 de novembro de 2017. Disponível em <http://br.rfi.fr/cultura/20171110-museu-do-louvre-de-abu-dhabi-e-novo-destino-cultural-perto-de-dubai> último acesso em 10 de agosto de 2018.

⁵⁷ Retirado do site do MIS disponível em <http://www.mis.rj.gov.br/blog/nara-leao-ganha-homenagem-no-mis/> último acesso em 10 de agosto de 2018.

exaustivo esse emaranhado de relações interpessoais, interesses políticos e decisões governamentais que possibilitaram o desenvolvimento do projeto.

4.1.

Política em torno do Novo MIS

Não é difícil observar que todas as ações que circulam em torno do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro são realizadas a partir de um forte viés personalista. Ainda que a ideia de grupo seja bastante relevante na realização de determinados atos e eventos durante a história do MIS, o protagonismo de personagens centralizadores e ativos é comumente destacado nas narrativas sobre o MIS. De certo modo, o MIS é um projeto pessoal de Carlos Lacerda, concebido como elemento de uma reconfiguração da cidade que ampliaria sua relevância cultural no cenário nacional, alavancando sua candidatura à presidência. Analogamente, Ricardo Cravo Albin é apontado – por ele mesmo e por colaboradores – como o responsável pela idealização e efetivação do que viria a ser o marco fundamental do museu, os Depoimentos para a Posteridade. O corpo de conselheiros do Museu, formado por nomes importantes do jornalismo e do campo artístico condensou poder político suficiente para negociar junto aos sucessivos governos a permanência do MIS, sempre ameaçado de extinção e sucateamento. Daí, surge, inclusive, a ideia de que o MIS é um espaço de resistência, que será discutido no próximo capítulo. O que nos interessa reter agora é que o viés personalista na realização de ações no Museu se configura como uma característica do próprio, criando uma narrativa que se apoia quase exclusivamente no poder de certos agentes para a realização de mudanças e movimentos nos destinos da instituição.

Nessa linha de raciocínio, consensual entre funcionários, amigos e intelectuais que circulam pelo MIS, o projeto e a idealização do Novo MIS é resultado de um esforço e desejo pessoal do ex-governador Sérgio Cabral Filho (2006-2014). Filho do jornalista e crítico musical Sérgio Cabral e da museóloga Magali Cabral, Cabral entrou para a política muito jovem, sendo eleito deputado estadual antes dos 30 anos, em 1990, cargo que exerceu até 2002 quando se elegeu para senador. Renuncia ao Senado Federal para assumir o Governo do Estado do Rio de Janeiro após vencer as eleições de 2006 no segundo turno com 68% dos

votos válidos, cerca de 5.129.064, que lhe rendeu a melhor votação para governador dessas eleições⁵⁸.

A ascendente trajetória política de Sérgio Cabral revela um aumento de sua popularidade e consequentemente de cacife político para realização de determinadas ações de cunho pessoal, sendo apenas um contexto relevante para nossa interpretação sobre o projeto do Novo MIS. O que de fato é relevante nesse aspecto é sua estreita relação familiar com o museu, que de certa forma rondou sua casa e sua família durante sua infância. Tendo nascido em 1963, o período de definição do MIS enquanto centro cultural de resistência à ditadura se desenhou durante a sua infância, com participação decisiva de seu pai, o jornalista Sérgio Cabral. Aficionado por música popular brasileira, Sérgio Cabral era conselheiro do MIS, ministrava cursos e é autor de diversos livros sobre a música brasileira e carioca, especialmente o samba e as escolas de samba. Essa relação de intimidade doméstica com sambistas, intelectuais e gestores culturais conferiu ao jovem Cabral Filho um afeto especial para a cultura, ainda que sua trajetória política não tenha sido construída a partir desse setor. É bastante esclarecedor desse processo o conjunto de material publicitário disponível da campanha da reeleição do governador, quando essa referência familiar é sublinhada em diversas peças.

No episódio *Sérgio Cabral, a formação de um democrata* Cabral Filho aciona nos primeiros segundos a figura de seu pai. Ao falar sobre sua infância que variava entre passar os finais de semana em Cavalcante soltando pipa e ir à praia no Leblon, ele menciona idas ao Aterro do Flamengo com seu pai, que entra em cena nessa hora e fala que “desde menino ele conhece o povo do subúrbio, o povo da favela, o povo da Zona Sul. Ele também é um pouco mais perto do túnel Rebouças, que liga a Zona Sul à Zona Norte”, lançando mão de imagens de uma roda de samba em “fundo de quintal”⁵⁹. Cabral Filho fala mais uma vez de sua infância e sua relação com seu pai, que o levava para ver os jogos do Vasco no juvenil que ia bem, ao contrário do profissional.

⁵⁸ Informações disponíveis no verbete Sérgio de Oliveira Cabral Santos Filho do Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro, do CPDOC-FGV. Disponível em <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/sergio-de-oliveira-cabral-santos-filho> último acesso em 10 de agosto de 2018.

⁵⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=f1397lkMAfY> último acesso em 12 de agosto de 2018.

Em seguida entra em cena a mãe, Magali Cabral: “era isso a nossa casa, essa convivência deles com toda essa, essa... com jornalistas, artistas plásticos, cineastas, compositores”. Ao que Cabral Filho responde que na casa dos pais “se respirava política, em uma época em que não se respirava política no Brasil. O Cabral era um jornalista engajado, a minha mãe uma professora, museóloga engajada. Mas também políticos frequentavam a minha casa. Políticos de oposição ao regime militar.

Existe claramente nessa perspectiva uma intenção deliberada de criar empatia e familiaridade entre Cabral Filho e a população carioca com a presença de seus pais e suas falas. Especialmente porque as imagens a seguir mesclam a figura dos pais com cenas dos embates da repressão contra as manifestações contra a ditadura militar, como cenas da cavalaria atacando estudantes na cidade, diversas prisões, enquanto o pai narra que “em novembro de 1970, eu estava preso com o pessoal do Pasquim e fomos levados para a Vila Militar. Para minha surpresa, no primeiro dia de visita que eu recebi, lá estava ele com sete aninhos de idade, me vendo, vendo os outros presos, conversando”. O jogo de cenas é sempre entre um falar e Cabral Filho retornar comentando ou respondendo à fala anterior. Assim, Cabral Filho responde que “aquilo mexeu comigo”. Sérgio Cabral (pai) retorna ao vídeo para garantir eloquente que “eu tenho certeza absoluta que o que ele viu ali, a injustiça que era aquilo, a violência que era aquilo. Eu tenho certeza absoluto que ali se estabeleceu de vez a convicção dele de que a democracia é melhor.”

Cabral Filho segue falando como se o pai tivesse falado tudo e que ele apenas emenda que sempre foi assim no colégio, no grêmio etc. As imagens passam para as passeatas e comício pelas diretas já. Cabral Filho narra que estava no palco no comício com 1 milhão de pessoas na Candelária, ele ali deslumbrado com aqueles ídolos (Tancredo, Ulisses, Lula, Fernando Henrique, Brizola).

Existe claramente nessa perspectiva uma intenção deliberada de criar empatia e familiaridade entre Cabral Filho e a população carioca, especialmente com a esquerda e a comunidade artística. Cabral Filho aciona ali uma referência familiar que não teria como não ter passado para ele.

Há uma passagem de outro programa, que Cabral Filho divide a fala com Magali Cabral sobre sua participação no mutirão para apagar o incêndio do MIS em 1981:

Porque uma cena que me faz muito me remeter à minha infância, adolescência, é acompanhando minha mãe em museus e até no momento, quem diria hoje eu sou governador do Estado. Eu fui com a minha mãe, no início da madrugada, ajudar a apagar o incêndio do Museu da Imagem e do Som.

Magali Cabral: Em 1981, nós estávamos, eu acho que eu ainda estava em algum dos museus da Superintendência [de museus], quando fui avisada do incêndio do MIS. Corremos todos lá para o Museu da Imagem e do Som. Era uma força tarefa trabalhando para tentar apagar o incêndio e evidentemente que eu liguei para casa e avisei a Sérgio e os meninos ficaram sabendo, os filhos, e Serginho, aliás, os três foram participar da... salvar o Museu da Imagem e do Som. Salvar o acervo do Museu da Imagem e do Som. Conseguimos fazer isso. Foi uma coisa que entramos pela madrugada, juntos, um grande número de pessoas, mas eles inclusive.

Cabral Filho: Minha mãe museóloga, me tirou de casa, fez um mutirão com a família pra gente ir para Praça XV para apagar o fogo do Museu da Imagem e do Som, que estava lá, aquele arquivo, com aquele acervo maravilhoso pegando fogo.

Magali Cabral: Hoje eu fico muito feliz do candidato a governador, mas já como governador, ter tomado providências no sentido da qualificação do Museu da Imagem e do Som. Eu acho que esse é um museu da maior importância para o Rio de Janeiro. O Rio de Janeiro, é a sede da música popular brasileira, né. E o Museu da Imagem e do Som é isso também. Não só da música, mas da imagem, do cinema, do vídeo. O Rio de Janeiro é o polo desses movimentos culturais.

Cabral Filho: E hoje, eu estou construindo na avenida Atlântica, num local de prostituição, nós desapropriamos e vamos fazer um novo Museu da Imagem e do Som.

Magali Cabral: Foi com muita emoção que eu fui ao lançamento da pedra fundamental do Museu da Imagem e do Som, vendo isso, um ato do governador meu filho, lembrando dele no salvamento do Museu.⁶⁰

Na realidade, Cabral adorava contar essa história que ele participou do mutirão para salvar o MIS. Ele também contou essa história no lançamento da pedra fundamental do MIS,

É uma alegria pessoal estar aqui. Com 18 anos de idade, ajudei a apagar o incêndio do MIS, em 1981. Estava em casa, minha mãe é museóloga, estava desesperada. Era noite, partimos em caravana, entrei numa Kombi aberta atrás, jogava água no fogo - lembrou Cabral, acrescentando que o Rio vai inaugurar um equipamento cultural de primeira. - Será uma atração turística internacional, com uma marca importante do Rio, que é a cultura. O MIS é uma síntese dessa cidade. Em 2016, não mais governador, já me imagino sentado no último andar do museu, assistindo aos Jogos Olímpicos que estarão acontecendo em Copacabana.⁶¹

⁶⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2CaVLVMwlqo>

⁶¹ *O Globo*, 19 de janeiro de 2010.

Como apontamos, essa narrativa romântica que o ex-governador desenvolve em relação ao MIS, atravessada pelo reconhecimento da importância do seu acervo e da própria instituição enquanto espaço cultural relevante na cidade, não é exclusiva do marketing político pessoal do político. Em entrevista pessoal, o jornalista Hugo Sukman afirma

que ele [Sergio Cabral Filho] era a única pessoa que poderia ser governador e que olharia para o MIS. Por uma questão pessoal dele. Estritamente pessoal. Nenhuma outra pessoa capaz de chegar ao Governo do Estado olharia para esse museu. E a gente teve a sorte de Sergio Cabral ter sido governador. Ter olhado, quer dizer, ter esse compromisso pessoal, familiar, né. O pai dele é fundador do MIS, praticamente. E ele garoto salvou o MIS do incêndio, aquela história. Ele adorava contar essa história.⁶²

A explicação de uma motivação pessoal reforça o pertencimento de Cabral Filho a um grupo social que reconhece no MIS aspectos importantes da cultura carioca e nacional. Porém, indo além da perspectiva personalista, a concepção ideológica do projeto do Movo MIS não pode se encerrar no desejo de um filho em potencializar um espaço afetivo cultivado por seus pais. Político experiente, Cabral Filho enxergou na obra da nova sede do MIS uma oportunidade de deixar uma marca simbólica de sua gestão na cidade do Rio, aproveitando-se de um contexto político extremamente favorável. Ao ser eleito em 2006 pelo PMDB, Cabral era apresentado como aliado do presidente Lula e o Brasil vivia uma aguda ascensão social e econômica. O dinheiro dos royalties do petróleo e o investimento subsequente nas obras de requalificação urbana que capacitariam a candidatura do Rio e do Brasil para os grandes eventos como a Copa do Mundo (a escolha da sede do Brasil foi feita em 2007) e as Olimpíadas (escolha da sede do Rio foi feita em outubro de 2009) credenciavam o político a almejar voos mais altos em sua carreira. O MIS seria, assim, um espaço simbólico relevante culturalmente e uma marca de sua gestão. Mas uma marca calculada em um espaço estratégico. Tal estratégia desdobrava-se em três eixos: o local da construção da nova sede, a estrutura arquitetônica da construção e o próprio projeto de exposição de um museu interativo e tecnológico.

Cabe uma menção ainda ao último dia Sérgio Cabral Filho à frente do Governo do Estado. Na quinta-feira dia 03 de abril de 2014, Cabral renunciou ao

⁶² Entrevista pessoal em 23 de fevereiro de 2017.

seu mandato na parte da tarde. Uma das suas últimas ações antes de entregar e ler a carta renúncia, foi visitar às obras do Novo Museu da Imagem e do Som e declarou que o Museu é “completamente contemporâneo, sintonizado com o século XXI em termos de instrumento de comunicação para os visitantes e levando aos visitantes do Rio, do Brasil e do exterior, o melhor da alma carioca”⁶³. Por algum motivo, Cabral escolheu o MIS Copacabana para ser o fechamento de seu governo e, muito provavelmente, a marca de seu governo.

4.2.

A nova sede: o bairro e a arquitetura

O processo de elaboração e início da construção do projeto do Novo MIS ocorreu em meio a um momento extremamente favorável para a economia e a cultura carioca. Um enorme investimento realizado pelas três esferas de governo, com apoio de bancos e agências de fomento nacionais e internacionais aportavam na cidade para preparação dos Jogos Olímpicos e a Copa. Nesse sentido, as obras do Porto Maravilha e da Cidade Olímpica eram os eixos de um robusto movimento de alterações urbanas, com ampliação do metrô, construção dos BRTs e dos VLT, derrubada do viaduto da Perimetral e mais uma série de intervenções. Como vimos, a construção de novos museus foi um dos elementos desse gigantesco projeto de remodelação, concentrado na região portuária e na Barra.

Contudo, para a nova sede do MIS foi escolhido o bairro de Copacabana. As respostas para essa escolha são ao mesmo tempo óbvias e importantes. Copacabana é o bairro mais turístico da cidade, com ampla oferta de hotéis, apartamentos disponíveis para aluguel por temporada e possivelmente a praia mais famosa do Brasil. Densamente povoado, o bairro é destino turístico preferencial e também alvo de desejos de moradores de bairros periféricos da cidade, Morar em Copacabana é morar na Zona Sul do Rio, perto da praia, do metrô e com excelentes ofertas de comércio e transporte para toda a cidade.

A história do bairro está estreitamente relacionada com o turismo. A inauguração do suntuoso hotel Copacabana Palace em 1923, até hoje um dos mais luxuosos hotéis da cidade, é um marco na ocupação do bairro. (O'Donnel, 2011,

⁶³ Matéria da 1ª edição do *RJTV*, da *Rede Globo*, exibido em 03 de abril de 2014. Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/3257730/> último acesso em 12 de agosto de 2018.

p.232). A partir da década de 1940, Copacabana vive uma expansão imobiliária com a construção de prédios altos e de sofisticados, destinados para as classes mais abastadas do local. Não é à toa que o surgimento da bossa nova está associado ao bairro de Copacabana. Ao final da década de 1950, novas construções possibilitaram a uma classe média artística se mudar para o prestigiado bairro, que se caracteriza também como polo da vida noturna da cidade, com *night clubs*, casas de show e diversas atrações. José Ramos Tinhorão, polêmico crítico de música com coluna semanal no Jornal do Brasil na década de 1960, vai direcionar duras linhas aos “moços de Copacabana” protagonista da bossa nova por afastarem o samba de sua origem popular, subalterna e negra (Tinhorão, 1998, p.232). Por outro lado, o bairro é celebrado em prosa e verso, cantado e exaltado como símbolo de modernidade, turismo e da vocação cosmopolita da cidade do Rio.

Porém, durante as décadas de 1970 e 1980, como ocorre com toda a cidade, Copacabana sofre uma retração em seu glamour e torna-se um bairro menos charmoso. Seguindo perfil semelhante de bairros turísticos em decadência em cidades como o Rio, Copacabana com problemas relacionados à prostituição, violência e comércio de drogas. Inaugurada em 1984 e consolidada na década de 1990, a boate Help na Avenida Atlântica irá se tornar um dos pontos importantes do circuito sexual da noite de Copacabana. E as atividades desse segmento vão se tornando incômodas na primeira década do novo milênio, quando o Rio se busca se qualificar para grandes eventos mundiais. Vai ser no espaço privilegiado da boate Help que o então governador Sergio Cabral irá abrir concorrência para a construção da nova sede do MIS.

A partir da desapropriação da Help, o Governo do Estado inicia a realização de um concurso de arquitetura com o objetivo de construir a nova sede do MIS. Numa relação desenvolvida com pouca transparência, a Fundação Roberto Marinho, braço das Organizações Globo, foi convidada para uma parceria com o Estado, na qual o agente privado seria o responsável pela organização estética da exposição e gestão do espaço após a inauguração. Também de modo pouco claro, foi realizado o concurso onde alguns escritórios foram “convidados” a participar com seus projetos a partir de um edital que, aparentemente, não foi tornado

público⁶⁴. Mesmo nesse ambiente de realizações políticas publicizadas precariamente, é fato que a parceria com as Organizações Globo alavancou uma contundente divulgação positiva para o projeto, que passa a ser mencionado frequentemente na mídia impressa com modo amplamente positivo.

Copacabana ganhará um presente, de frente para o mar, que a tornará ainda mais famosa. Sete dos mais importantes escritórios de arquiteturas do país e do mundo – quatro brasileiros e três estrangeiros – foram convidados a participar de um concurso para escolher o projeto da nova sede do Museu da Imagem e do Som (MIS). A ideia é construir, na Avenida Atlântica, um ícone arquitetônico do século XXI para o Rio, com projeção mundial.⁶⁵

Em muitas dessas matérias, assim como nos discursos que atravessam o processo de construção da sede, a conexão entre o museu e a cidade vai sendo sublinhada, com menções cada vez mais esparsas e raras à antiga boate. Segundo declaração de Adriana Rattes, secretária de cultura à época, o desejo do governo era de que a realização se tornasse um “ícone para o Rio”, estrategicamente situado na famosa e também icônica Praia de Copacabana. Na página do MIS, na sessão FAQ consta uma menção ao Concurso Internacional de Ideias:

Como foi escolhido o projeto da nova sede do MIS?

A seleção foi feita por um Concurso Internacional de Ideias, realizado em 2009, do qual participaram sete dos mais importantes escritórios de arquitetura do mundo, quatro brasileiros e três estrangeiros, sendo eles: Bernardes & Jacobsen, Brasil Arquitetura, Daniel Libeskind, Diller Scofidio + Renfro, Isay Weinfeld, Shigeru Ban e Tacoa Arquitetos. O vencedor foi eleito por uma comissão de jurados presidida pela Secretária de Estado de Cultura à época, Adriana Rattes, e que contou com a participação de dez profissionais renomados, dentre historiadores, arquitetos, museólogos e intelectuais ligados à arte e à música.⁶⁶

É interessante observar que nem sempre a escolha de um projeto de arquitetura para realização de prédios públicos ocorre por meio de concurso. No caso do Rio, as construções tanto do Museu do Amanhã quanto do MAR foram feitas através de convites a escritórios de arquitetura específicos, que ficaram responsáveis por realizar cada um dos projetos. Para o MIS, ainda que o edital tenha tido circulação restrita e que os participantes tenham sido convidados, a

⁶⁴ As informações sobre o edital foram obtidas a partir da tese de Lídia Viana intitulada *Arquitetura entre Conexões Contemporâneas: o concurso do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro* (2014), que o publicou como anexo. No trabalho, a autora relata as mesmas dificuldades de obter acesso ao texto do edital, apontando que conseguiu uma cópia enviada por um dos escritórios de arquitetura concorrentes, ao qual a autora tinha acesso pessoal.

⁶⁵ *O Globo*, 07 de agosto de 2009.

⁶⁶ Disponível em <http://www.mis.rj.gov.br/faq/> último acesso em 10 de agosto de 2018.

realização do concurso nos apresenta um acesso a ideias e formulações que integraram a concepção estratégica e simbólica de sua construção.

Os concursos muitas vezes, apontam ideias que estão em pauta em um dado momento, como um retrato de uma situação que evidencia as diferentes abordagens e formas de aproximação de uma mesma problemática discutida por diferentes equipes. O concurso se mostra como uma oportunidade de apontar novos caminhos válidos em dada situação ou seu inverso, difundir uma ideia particular através da visibilidade dada às propostas apresentadas. O episódio do Concurso de Ideias para o novo MIS/RJ se mostra particularmente significativo por reunir propostas de escritórios nacionais e internacionais que possibilitam um debate amplo da prática arquitetônica contemporânea. (...) A proposta do concurso para o MIS/RJ é também significativa e nos dá pistas de novas formas de pensar a cidade e sua relação com o objeto arquitetônico por ter como meta estabelecer o novo edifício como um ícone de alcance internacional que necessariamente estabeleça uma relação com a paisagem e o contexto edificado do lugar (Viana, 2014, p.17).

De acordo com Viana (2014), o edital foi elaborado pela Fundação Roberto Marinho e seu conteúdo é sucinto e objetivo em relação aos parâmetros de avaliação. Os itens eram pouco problematizados e pouco esclareciam quanto “à postura, ao partido arquitetônico e à linguagem formal desejados para o edifício, deixando a escolha a cargo dos candidatos” (Viana, 2014, p.51). Entretanto, logo na abertura do edital era mencionado seu principal propósito: fazer do novo prédio um ícone cultural para a cidade com reconhecimento internacional, a fim de incentivar o turismo:

A Fundação Roberto Marinho (FRM) e a Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Rio de Janeiro têm o grande desafio de transformar o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS) em um Museu Total, que além de Centro de Documentação consagrado, torne-se um ícone cultural e turístico de projeção nacional e internacional. Para tanto, enviamos esforços para a realização de um Processo Seletivo de Ideias para a escolha da Proposta Conceitual de Arquitetura para o novo MIS (Viana, 2014, p.51).

A proposta de transformação do empreendimento em ícone cultural e turístico se materializava, no âmbito do edital, em critérios de avaliação associados a “inovação e originalidade tecnológica e estética” e “adequação física e estética ao local”, entre outros itens que moldavam um perfil para o prédio. Nesse sentido, o projeto vencedor do concurso apresenta duas características fundamentais para a proposta da nova sede.



Figura 1: Vista aérea do Projeto Diller Scofidio + Renfro.
Fonte: Blog do MIS.

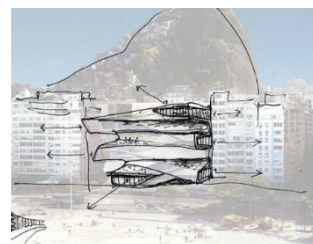


Figura 2: Desenho relacional com o entorno do Projeto Diller Scofidio + Renfro.

Fonte: Blog do MIS.

Primeiramente, a construção envidraçada permite um contato permanente com a praia e o mar, que resulta em uma estrutura arquitetônica permeável à cidade, suas belezas e riquezas naturais. A “vista” de Copacabana se torna, então, um dos elementos do prédio, em constante diálogo com um imaginário compartilhado sobre os encantos do bairro e de sua praia. A ideia de “democratizar a vista” é recorrente nos textos que apresentam a nova sede do MIS, numa estratégia discursiva inclusiva, aproveitando a indiferenciação de classes e estratos sociais característica do próprio bairro. Ao analisar a superfície envidraçada do projeto, Viana destaca seu poder de aproximação entre espaços.

As transparências funcionam como as telas de projeção citadas nas obras anteriores, misturando os acontecimentos de um ou mais ambientes, assim como o interior ao exterior, são peles, interfaces de trocas visuais e de efeitos perceptivos de luz, som e movimentos. A forma se constrói de dentro para fora, a partir de relações visuais do espectador de dentro do edifício, essas relações definem planos de fechamento, percursos e vãos internos. A transparência conecta espaço e contexto, criando uma zona de interferência entre espacialidades (Viana 2014, p.108).

O segundo aspecto é a projeção de um acesso “horizontal” aos pisos superiores do edifício, narrado como uma continuação do calçadão de Copacabana. Ao enfatizar a cultura do passeio a pé, um ponto de encontro entre turistas e habitantes da cidade, o projeto arquitetônico do MIS apresenta-se como um espaço aberto, dinâmico e propenso a absorver o espírito carioca das ruas, do passeio no calçadão.

Com tais características, o projeto vencedor do escritório Diller Scofidio + Renfro não apenas atendia a um conjunto de expectativas simbólicas e culturais do governo para a nova sede, mas também estabelecia contrapontos diante de outros projetos que revelavam entendimentos distintos sobre a ocupação do local. Como exemplo, podemos destacar o projeto do escritório Tacoa Arquitetos Associados, que consistia em um bloco de concreto “cego” deslocado do chão. Segundo texto publicado no Blog do MIS, esta impermeabilidade à praia representava “o grande ponto de desencontro com a cultura carioca”, tendo sido desclassificado.



Figura 3: Projeto Tacoa Arquitetos Associados.
Fonte: Blog do MIS



Figura 4: Vista área do Projeto Tacoa Arquitetos Associados.
Fonte: Blog do MIS.

Outro exemplo ainda mais significativo de projeto não classificado foi o do arquiteto japonês Shigeru Ban. Segundo Lídia Viana, na apresentação do projeto, o autor destacou uma mulher de biquíni em primeiro plano de sua interpretação conceitual para o mesmo, revelando “a superficialidade do seu conhecimento da cultura local”.

O autor toma como conceito formal do projeto o corpo da mulher, fazendo referência ao recorrente discurso de Niemeyer sobre as curvas da mulher brasileira e das montanhas do Rio de Janeiro, tomadas como inspiração. Essa conceituação foi minuciosamente defendida na apresentação do projeto para o júri do concurso a partir de croquis do autor com representações do corpo feminino e possíveis adaptações de suas formas ao edifício (Viana, 2014, p.166-7).



Figura 5: Projeto Shigeru Ban.
Fonte: Blog do MIS.



Figura 6: Detalhes Projeto Shigeru Ban. –
Fonte: Blog do MIS

De certo modo, o projeto inspirado em curvas de corpos femininos ignorava os esforços do governo carioca de banir a imagem de um Rio ligado à exploração sexual, especialmente se levarmos em consideração a construção do Novo MIS no antigo endereço da boate Help. A desclassificação do projeto de Ban revela a dupla articulação de requalificação do turismo no bairro e reposicionamento da cultura carioca no tecido da cidade, através do histórico reconhecimento do valor cultural do MIS e de seu acervo. Cidade, bairro, cultura e projeto arquitetônico deveriam ser aspectos conjugados no processo de mudança da sede do MIS, conformando um “ícone” da e para a cidade.

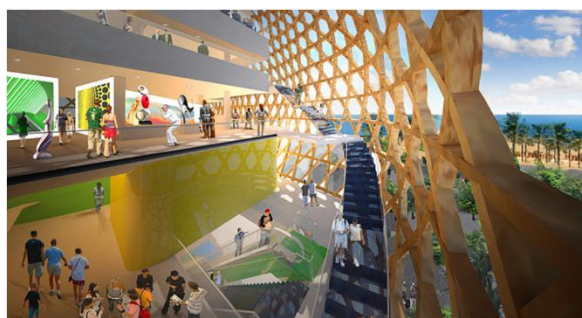


Figura 7: Detalhe interno do Projeto Shigeru Ban
Fonte: Blog do Figura 6: Detalhes Projeto Shigeru Ban.

A pedra fundamental das obras do Novo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro foi lançada pelo na época governador Sérgio Cabral, no dia 19 de janeiro de 2010. Além de sua presença, o evento contou com a presença de Adriana Rattes, secretária de cultura na época, Pezão, vice-governador, Hugo Barreto, secretário-geral da Fundação Roberto Marinho, Rosa Maria Araújo,

presidente do MIS, Daniela Thomas e Felipe Tassara, autores do projeto de museografia, Hugo Sukman, curador do museu, dentre outros membros da equipe do Governo. Entre o furo dado por Ancelmo Gois em janeiro de 2008 noticiando a desapropriação da Help para construção do Museu e o lançamento da pedra fundamental em janeiro de 2010, o projeto arquitetônico já estava “pronto” para ser acionado e participar da requalificação de um dos principais cartões postais da cidade.

4.3. O projeto para exposição

A ideia de um prédio ícone assinado por grandes nomes do *star system* arquitetônico, num local que precisava ser requalificado e que se relacionasse com o imaginário da cidade como um todo foi despertada por um conjunto de fatores e contingências do período em que Sérgio Cabral Filho foi governador do Rio. Segundo André Weller, co-curador do projeto de exposição do novo museu,

a origem do MIS está diretamente ligada à escolha do Rio de Janeiro como sede da Copa do Mundo 2014. Na ocasião Blatter veio ao Brasil, fazer uma visita e eles foram, o Blatter, o [José] Serra, que era governador [de São Paulo], e o Sérgio Cabral, eles foram ao Museu do Futebol. Isso impressionou muito o Blatter. O Blatter chegou a falar ‘eu quero um para mim’. Então o Museu foi muito badalado. (...) E Sergio Cabral ficou [com ciúmes]: “que museu eu vou fazer para o RJ? Que tenha essa força aqui?” E por uma questão familiar ele pensou no pai dele, Sérgio Cabral, que foi um dos fundadores e colaboradores do MIS, e O MIS sendo do estado e ele governador do estado, ele quis transformar num museu e naquele tipo específico de museu. E aí ele estava acompanhado de toda a equipe da Fundação [Roberto Marinho]. Foi tudo muito rápido e uma vontade política muito grande. E o local tinha que ser na praia de Copacabana⁶⁷.

Weller pode ter confundido duas situações diferentes, mas bem próximas. Não localizei informações em periódicos sobre essa possível visita conjunta de todos esses personagens. É certo que Sérgio Cabral Filho foi na inauguração do Museu do Futebol, em setembro de 2008, onde obviamente estava presente o então governador José Serra.⁶⁸ Quanto à visita de Joseph Blatter ao Museu do Futebol, apenas foi localizado uma nota na página do *Globo Esporte*, em janeiro de 2009, mas não há nenhuma menção às autoridades governamentais de Serra, Cabral e Lula. Porém, a matéria destaca que Blatter ficou bastante impressionado com o museu e não poupou elogios aos criadores do espaço, destacando que “Não

⁶⁷ Entrevista pessoal em 07 de fevereiro de 2017.

⁶⁸ *O Estado de São Paulo*, 30 de novembro de 2008.

é um museu que só tem fotos e troféus. O lugar tem movimento, tem vida, assim como todo o povo brasileiro”⁶⁹

Independente da visitação ter ocorrido conjuntamente ou não, é fato que Cabral Filho reiterou a partir do Museu do Futebol que ele queria um museu nos mesmos moldes. Em matéria publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, o então governador declara:

Saio daqui absolutamente deslumbrado e motivado para implementar na cidade do Rio, na praia de Copacabana, o Museu da Imagem e do Som” (...). “Saio daqui com muita adrenalina na veia porque vi um museu extraordinário, um museu que não deve nada aos melhores museus do mundo.”⁷⁰

Na esteira dessa “empolgação”, Cabral Filho realiza um convite para que a Fundação Roberto Marinho se engaje no projeto de construção do Novo MIS em Copacabana juntamente com o Estado do Rio, que por sua vez repetiu a equipe museográfica do Museu do Futebol, a saber, Daniele Thomaz e Felipe Tassara. Fortemente influenciado pelo Museu do Futebol, o foco principal do projeto Novo MIS iria se focar no conteúdo e em sua forma de apresentação. Como já vimos, o projeto arquitetônico tinha que se adaptar ao projeto de museográfico e curatorial, idealizado antes do prédio. Ao prédio caberia atender às demandas da concepção do museu. Na realidade, segundo Weller, o museu se assenta em um tripé: conteúdo/curadoria, museografia e arquitetura.⁷¹ Para Weller, esse modelo baseado na interpelação entre os três apoios já vinha sendo usada pela Fundação, mas se consolidou com a idealização do MIS.⁷²

A Fundação Roberto Marinho atua nas áreas de educação, cultura e patrimônio. Não é o caso de apresentar uma história da entidade nessas áreas e na sociedade brasileira, mas vale apontar que nas últimas duas décadas a Fundação se adentrou a museologia de forma mais contundente, passando a conceber e

⁶⁹ *Globo Esporte*, 29 de janeiro de 2009. Disponível em http://globoesporte.globo.com/Esportes/Noticias/Times/Selecao_Brasileira/0,,MUL976613-15071,00-

JOSEPH+BLATTER+SOBRE+MUSEU+DO+FUTEBOL+E+O+PRIMEIRO+QUE+VISITO+QUE+VIVE.html último acesso em 14 de agosto de 2018.

⁷⁰ *O Estado de São Paulo*, 10 de abril de 2008.

⁷¹ Entrevista pessoal em 23 de fevereiro de 2017.

⁷² Idem.

construir museus no Brasil. Segundo consta em sua página, a Fundação entende os museus como espaços de educação, que está

além da sala de aula, e de forma indissociável da cultura e da arte. Com o intuito de ampliar o acesso à cultura a todos os públicos e tornar a experiência de aprender ainda mais prazerosa, concebeu seis museus entendidos como espaços de convivência e compartilhamento de conhecimentos, acessíveis a todos os públicos: os museus da Língua Portuguesa (em reconstrução) e do Futebol, em São Paulo; Casa da Cultura de Paraty, MAR – Museu de Arte do Rio, Museu do Amanhã e Museu da Imagem e do Som (em construção), no Rio de Janeiro; e o Paço do Frevo, em Recife. Todos realizados em parceria com governos e empresas parceiras, e se consolidaram como os mais visitados do país.⁷³

Hugo Sukman narrou que entrou na Fundação Roberto Marinho durante a construção do Museu da Língua Portuguesa para reestruturar a parte de comunicação da instituição, incluindo os museus em construção.⁷⁴ Ele considera que a Fundação naquele momento estava entrando na área de uma “nova museologia”, ativando a tecnologia para a realização de museus com ênfase na experiência.⁷⁵ Para Weller, a Fundação Roberto Marinho chega em um formato com o Museu da Língua Portuguesa.⁷⁶ Para ele ambos os museus (futebol e língua portuguesa) são temas com muita visibilidade e usam plataformas digitais não convencionais para se aproximar do público.⁷⁷ É isso que é determinante no tipo de museu que a Fundação constrói.

As falas de Weller e Sukman convergem para uma descrição do Museu como “experencial”, demarcando que o visitante terá sempre experiências sensoriais no acesso do conteúdo do Museu. Essa ideia de experiência está relacionada especialmente às soluções museográficas e arquitetônicas do projeto, com destaque para a permeabilidade entre os espaços internos (com a eliminação de paredes e salas fechadas e integração dos pavimentos tratados como “níveis” entrelaçados) e externos (com a vista para o calçadão e o mar de Copacabana).

Indo mais além, é bastante significativo que os curadores do projeto de exposição do Novo MIS apontem a concepção original de Carlos Lacerda como inspiração para a ideia de museu dinâmico e integrado à cidade.

⁷³ Disponível em <http://www.frm.org.br/a-fundacao/> último acesso em 14 de agosto de 2018.

⁷⁴ Entrevista pessoal em 07 de fevereiro de 2017.

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ Entrevista pessoal em 23 de fevereiro de 2017.

⁷⁷ Idem.

O Lacerda que era, fora a polêmica, era um outro governador muito interessante, totalmente diferente do Sérgio Cabral, mas um intelectual, que pensou o Rio de Janeiro. Ele teve uma ideia “que cidade é essa que não é mais capital?, que não é mais centro econômico, para quê que serve esse negócio, esse balneário decadente e tal”. Isso naquela época. E aí uma coisa muito interessante está no discurso de inauguração dele, está muito claro. Você conhece o discurso? A gente que tornou isso aí humano, vivo, colorido, sofrido e prazeroso [parte do discurso de Lacerda], ele fala que o quê essa cidade tem é uma população, única, que foi formada enquanto essa cidade era, além de um lugar privilegiado do mundo, essa floresta mergulhando no mar, essas praias, essa metrópole cosmopolita (...) e que desenvolveu essa cultura única. (...) Quer dizer, o que nós chamamos de identidade brasileira, grande parte do que se cultura brasileira, ela foi forjada por essa gente nessa cidade. Então, é essa a vocação do Rio de Janeiro. Lacerda estava certo, (...) o Rio deixou de ser capital, deixou de ser centro econômico, mas essa característica ela nunca foi perdida.⁷⁸

André Weller aponta para o mesmo lugar, ao referenciar o discurso de Lacerda: “Aí se você pegar o discurso dele, ele fala que é o museu da criação no Rio de Janeiro. Aí a gente acho ‘é isso aqui que a gente quer fazer’”.⁷⁹ As declarações de Weller e Sukman reforçam que o conjunto de ideias que permeou a concepção de museu apresentada por Lacerda em 1965 serviram não somente como inspiração, mas como eixo narrativo e estético do projeto museográfico do Novo MIS, especialmente no destaque dado à cultura carioca dentro do Museu.

Ao mencionarem trechos do discurso de inauguração do MIS, os curadores destacam passagens que definem e reforçam um momento de “criação” da *carioquice*. Durante as conversas com os curadores também ficou claro que a música é o carro chefe do museu e da cultura carioca. Não à toa. Hugo Sukman atuou por anos como jornalista cultural, dedicando diversas reportagens a temas ligados à música e André Weller é formado em piano, tendo chegado atuar profissionalmente no mercado musical durante a década de 1990 como pianista de um grupo de samba. Mais uma vez, os vínculos afetivos e pessoais de um determinado grupo social tornam-se relevantes nas estratégias de elaboração e realização de políticas do Museu da Imagem e do Som, agregando artistas, intelectuais e políticos em torno de um projeto de Museu que constrói uma ideia de identidade carioca fundada na cultura e, especialmente, na música e no samba.

Porém, o encontro dessa interpretação da história do MIS com o conceito do prédio vencedor do concurso vai além da música, revelando-se de modo mais

⁷⁸ Entrevista pessoal de Hugo Sukman em 07 de fevereiro de 2017.

⁷⁹ Entrevista pessoa em 23 de fevereiro de 2017.

direto com a ideia de “rua” que atravessa os múltiplos setores. A proposição da arquitetura de levar a rua para dentro do museu articula-se de modo bastante estreito com uma concepção de cultura elaborada na “rua” e processada no Museu a partir de sua permeabilidade. Assim, não somente o samba, mas também outros traços de uma cultura carioca de rua imaginada e valorizada pelo grupo à frente do museu são tematizados na exposição do MIS. Estão lá o humor, a rebeldia, a Carmem Miranda que vai à praia, o carnaval e sua festa na rua, a TV e o cinema, artefatos de uma cultura carioca que imortalizam as ruas do Rio como personagem predileta.

Em sua entrevista, Hugo Sukman cita uma série de artistas e personalidades da cultura que segundo só alcançaram altos patamares de genialidade por estarem no Rio, fossem cariocas nascidos ou por adesão, o curador destaca:

Tudo bem, o Villa-Lobos é um gênio, mas fora a genialidade dele, ele não é mais importante, não deveria ser mais importante que o [Francisco] Mignone, que o Camargo Guarnieri. Por que que ele é? Porque ele tinha *essa cidade por trás*. Ele acreditou num projeto brasileiro, entende? A Rádio Nacional a mesma coisa; o Noel Rosa a mesma coisa; o Tom Jobim a mesma coisa. Eles seguramente seriam excelentes compositores, excelentes pessoas, mas eles só viraram gênios [por causa do Rio]. Assim, se o Hélio Oiticica não tivesse o Rio de Janeiro, a Mangueira, a dança do samba, ele seria mais um neoconcreto aí, um filho do Mondrian. Mas ele passa, ultrapassa esse patamar. Quer dizer, ele vira identidade, ele vira produtor de identidade, não só de arte. Quando ele olha para a cidade, quando ele se abraça à cidade, os dois vão juntos! (grifo nosso).⁸⁰

Ainda que Sukman possa estar exagerando em sua ênfase, o que nos interessa reter é a percepção da cidade como agente e personagem de uma elaboração de cultura, que por sua vez se torna característica local de uma população reconhecida como “criativa” e “inovadora”. A “cidade por trás” da genialidade de artistas cariocas seria, assim, um contexto que permite e facilita o surgimento e a difusão das próprias criações “geniais”. De alguma forma, esse conjunto de ideias manifesta-se na organização da exposição do Novo MIS, com espaço de destaque para essa carioquice. Como afirma categoricamente Sukman, “o MIS não é o museu do samba, nem o museu da música. O MIS é essa capacidade de transformar, de criar essas identidades”.⁸¹

⁸⁰ Entrevista pessoal em 23 de fevereiro de 2017.

⁸¹ Idem.

Contudo, como as obras do Novo MIS não estão prontas e o museu ainda não está funcionando e, por isso, não podemos analisar de que forma essa concepção de cultura efetivamente se apresenta na exposição. Basicamente, o que podemos apreender sobre ela é resultado de um conjunto de fragmentos dispersos de discursos, vídeos publicitários e do próprio prédio do Museu. Tive a oportunidade de visitar as obras da nova sede e testemunhei uma parte dessas ideias de um museu permeável à cultura da rua, seja através da subida das rampas em relação de continuidade com o calçadão, seja através da deslumbrante vista de Copacabana do alto de seus patamares superiores. Dessa junção de fragmentos, uma peça publicitária disponibilizada no Youtube complementa o conjunto de imaginários e retóricas sobre o Novo MIS ao apresentar quase didaticamente cada um dos pavimentos planejados para o prédio, destacando de forma explícita algumas das ideias do projeto. O vídeo⁸² tem um pouco mais de 9 minutos de duração e convida o espectador a fazer um *tour* virtual pelos ambientes do novo museu através de uma animação de computador, acompanhado pela narração do ator e diretor de cinema Hugo Carvana. O texto da narração enfatiza a arquitetura ousada do novo prédio, que visa integrar o museu com a praia de Copacabana, sublinhando a comunicação entre os espaços e entre as diversas nuances do que entendem ser o “espírito carioca”. No Museu essa arte que vem da rua está dividida em espaços que apresentam aspectos da cultura carioca através de suas realizações artísticas e elementos característicos. No andar térreo, o espaço intitulado “Baixo Atlântico” é concebido como um lugar de encontro, inspirado no funcionamento das velhas bancas de jornais; lugar para parar, ver as manchetes do dia e trocar ideias de modo breve. Seguem-se apresentações dos demais espaços do Museu, iniciando pelo “espírito carioca”, dividido em três partes. Na primeira, o Salão do Humor Carioca, onde novos atores da cena humorística carioca (Porta dos Fundos, Regina Casé, Didi – esse nem tão novo assim) são avatares que apresentam os comediantes de outros tempos, como Oscarito, Tião Macalé, Grande Otelo e Dercy Gonçalves. Em seguida, vem a rebeldia, intitulada Rio 40º, que, de acordo com Weller, busca “dar uma densidade para esse espírito e a rebeldia faz parte disso. Identificamos que a rebeldia faz parte de vários

⁸² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mP3wtNpe-BE> último acesso em 18 de agosto de 2018.

suportes (cinema, teatro, música, artes plásticas)”.⁸³ Segundo o blog do MIS, a exposição vai mostrar a rebeldia na estética e na política.⁸⁴ É interessante que a ideia de rebeldia estabelece uma conexão estreita com a noção de resistência, que iremos tratar no próximo capítulo. O espírito “rebelde, crítico e combativo do carioca se compatibiliza com o humor, a ironia e o deboche, moldando uma narrativa de identidade que se complementa com o terceiro elemento, a festa. Festa, no caso, é entendida a partir do carnaval, concebido como explosão do espírito alegre e festivo do carioca.

É interessante apontar que o humor é uma característica popular carioca que permeia outras expressões culturais como o carnaval e o samba. Segundo Rachel Soihet (1998), a festa, o samba, o carnaval e o humor são elementos de resistência e subversão dos populares, mesmo diante de uma tentativa de manipulação pelos grupos dominantes. Para ela,

Os populares, cantando e sambando, marcaram sua presença na cidade e garantiram sua participação. A força policial, o escárnio e as humilhações não foram suficientes para fazê-los desistir. Através de suas músicas, de sua irreverência, viveram plenamente a festa e construíram uma espécie de ‘cidadania cultural’, sem deixar de rir de si mesmos e dos que os desdenhavam. Sempre através da festa, de forma galhofeira, tendo o riso como arma, organizaram-se, contagiando e empolgando a festa, na qual suas práticas culturais, embora entrelaçadas às demais, acabaram tendo, apesar de tudo, maior peso (1998, p.181).

A narrativa do projeto museográfico do MIS em sublinhar essa dimensão sob o guarda-chuva temático do “espírito carioca” estabelece no plano discursivo uma associação do Museu com um certo imaginário “popular”. De certo modo, a rua é o espaço do povo e de suas manifestações, trazidas de modo permeável para o espaço interno da exposição. Os níveis seguintes do projeto são exatamente atravessados pela música, entendida como criação principal do espírito carioca. Assim, samba, choro e Rádio Nacional são apresentados, seguidos por um destaque especial à figura de Carmem Miranda. De acordo com os curadores, a apresentação de “Carmem” (como eles se referem à cantora) segue a inspiração da biografia escrita por Ruy Castro, no qual a cantora é associada ao imaginário da atriz Leila Diniz, mulheres à frente de seu tempo, cuja projeção e perfil público só

⁸³ Entrevista pessoal em 07 de fevereiro de 2017.

⁸⁴ Disponível em <http://www.mis.rj.gov.br/blog/som-e-imagem-de-um-rio-de-janeiro-promissor/> último acesso em 14 de agosto de 2018.

puderam ser plenamente realizados pela presença constante da cidade do Rio “por trás”..

Nesse mesmo nível encontraremos a TV brasileira, especialmente as novelas. Como sugere Hugo Carvana no tour virtual, “no Rio a gente tem muita imaginação. Todos os dias e há muito tempo, o Brasil se diverte e se identifica com a TV produzida aqui. Na telinha, o Rio concentra o Brasil e o mundo inteiro”. O quinto e último nível museográfico intitulado “É sol, é sal, é sul”, apresenta a cidade do Rio como personagem de fotos e cinema, como as fotos de um dos primeiros acervos adquirido para o MIS, o de Augusto Malta.

Segundo Weller, o projeto foi concebido com a intenção de conquistar o público, atraindo interesse para o reconhecido acervo do MIS. E para que voltem a ele. O Novo MIS tem conteúdo para muitos dias de visita, com vídeos e instalações que ocupam o visitante por muitas horas. Só de conteúdo de Rádio Nacional são mais de 24h. Nesse aspecto, a utilização da tecnologia é elemento crucial para ativar o interesse do público. Em um dos vídeos disponibilizados na página do MIS sobre a nova sede, a responsável pelo projeto expográfico, Daniela Thomas, fala como o Novo MIS será um museu do presente com atores jovens e radicais como Noel Rosa e Carmem Miranda. Nas palavras de Thomas:

Essa cultura carioca é uma cultura jovem, é uma cultura forjada na juventude dos criadores. O que é interessante, é que quando você vai mexer no material você fala ‘ai meu deus, material velho, preto e branco’. Quando você vê, quando começa a lidar com o que está sendo visto, que está sendo ouvido, você percebe que tem um vigor da criatividade, da juventude, uma radicalidade. Os cariocas aqui vão se reconhecer e retomar um orgulho da maneira como a criação é feita aqui, como aqui tudo é fruto de encontros muito radicais, entre pobres e ricos, altos e baixos, e ódios e amores e paixões, é uma cidade vivida na intensidade.⁸⁵

A tecnologia (artefatos interativos, holografias, instalações, etc.) permite novas formas de se apreender o mundo, seu presente e seu passado. As representações dessa realidade imaginada pela curadoria (viva, radical, intensa, presente) precisam de um meio que ligue esse material “velho” a seu “novo” tempo (presente), pois sem isso não seria possível a transmissão de valores, crenças e “carioquices” para o grande público que se espera. Se o público visitante do Novo MIS fosse apresentado apenas a exposições de fotografias em preto e

⁸⁵ Disponível em <http://www.mis.rj.gov.br/museografia/> último acesso em 18 de agosto de 2018.

branco de uma cidade que só existe pelas lentes dos fotógrafos da virada do século XX (como nas coleções de Augusto Malta e Guilherme dos Santos) ou a músicas com ruídos e vídeos de baixa qualidade mostrando alguém cantando um samba, talvez essa vitalidade e radicalidade não fossem reconhecidas.

É a tecnologia que faz o Novo MIS ser jovem e radical, transformando o passado em presente, ao mesmo tempo que deixa claro a separação entre os tempos que se tocam. De certo modo, a reativação de um certo passado “radical” e “rebelde” confere ao MIS uma meta-narrativa de seu próprio papel na cidade, ao apresentar um projeto inserido em um contexto de redefinições e elaborações sobre a cidade. Não à toa, Sukman e Weller atualizam os vetores apresentados na inauguração do MIS em 1965, reinterpretando-os livremente para o século XXI. Nas palavras de Sukman,

o momento de renascimento do Rio agora, é muito parecido com o momento original [Lacerda e a fundação do MIS], esse que é o meu ponto. Revitalizar essa ideia. Invenção de um museu público [minha fala para os patrocinadores]. A gente pegou o que o Rio tem de mais importante e está colocando no endereço mais importante. É o que nós temos de melhor! Isso tem a ver com nossa área econômica: as pessoas vêm ao Rio em busca disso, de carnaval, de bossa nova. E o Rio não trata disso, como se isso não fosse importante. E é isso que é importante! Porque o petróleo é um acaso, a indústria não vai acontecer aqui, agricultura também não. O que nós temos para fazer é televisão, cinema, música (...) essa é a nossa vocação, não podemos fugir disso. Quando o Sérgio Cabral [Filho] traz o MIS ele está dando esse recado, nosso principal projeto cultural.⁸⁶

A ênfase em uma narrativa que valoriza a vocação própria da cultura carioca revela nas entrelinhas a tensão entre o Rio e outras localidades do país. Entre o Rio e o não-Rio. O Brasil seria uma abstração forjada no Rio que parece apontar para outras direções, provocando o Rio a recuperar e separar o que lhe é próprio. A argumentação dos curadores e o grande destaque que a cidade tem no projeto do Novo MIS formam um plano de fundo para o reforço da ideia de uma cultura carioca concebida em oposição à identidade nacional. Apesar de formadora e principal eixo dos elementos constitutivos dessa cultura brasileira, a carioquice é apresentada e experimentada no MIS – e além dele – como algo mais em relação ao país, onde tudo é mais intenso, mais criativo, mais bonito. Nesse enfrentamento, a cultura carioca se constitui como uma cultura de resistência, atravessando várias ações e manifestações culturais cotidianas, percorrendo

⁸⁶ Entrevista pessoal em 23 de fevereiro de 2018.

espaços simbólicos em esferas governamentais e despontando em institucionalizações de órgãos culturais como o MIS.

5. Resistência

O conjunto de ideias que atravessa a elaboração, os discursos e a materialização incompleta da nova sede do MIS esbarra constantemente na noção de “resistência”. De modo multifacetado e muitas vezes obscuro, o termo resistência acompanha o imaginário da cultura carioca sobre o qual os indivíduos e grupos engajados na construção do projeto do MIS tecem seus discursos e situam suas ações.

A associação do Museu da Imagem e do Som com a categoria “resistência”, porém, não é nova. Em sua tese de doutorado sobre os museus da imagem e do som espalhados pelo país, Tânia Mendonça afirma em 2012, que o MIS do Rio, sendo o primeiro do gênero no país e criado em plena ditadura militar, “exerceu papel importante de centro de cultura e de resistência cultural” (p.264).

Apesar de não desenvolver a fundo em que sentido o termo “resistência” se define em seu trabalho, a autora destaca a resistência contra a ditadura como eixo principal do “foco de resistência” assumido pelo MIS. Estendendo um pouco esse raciocínio, podemos entender que a ideia de resistência relacionada ao Museu se amplia para outras áreas, como se fosse estabelecida uma continuidade entre o acervo (com presença majoritária do samba) e o imaginário resistente da cultura da cidade.

O acionamento da ideia de resistência frequentemente realizado em torno do MIS está relacionado com a crença de que as ações culturais que cercam a construção da identidade carioca são inseridas em jogos de poder nos quais o universo de valores e significados aos quais a instituição se filia ocupam um espaço inferiorizado. Enquanto instituição cultural, o MIS foi construído e gerido através dos anos por um grupo de intelectuais e políticos que acreditam na força da cultura como eixo de construção de um imaginário compartilhado. Essa força simbólica se materializa em ações e debates que posicionam as manifestações culturais como vetores de elaboração de uma identidade local que tensiona o imaginário nacional, buscando recuperar o protagonismo de uma narrativa carioca hegemônica, de alguma forma perdida.

“Resistência” é um conceito-chave nesse processo, que permite deslocar para o plano cultural as disputas discursivas e políticas que cercam os jogos de poder em torno da relevância econômica, cultural e política do Rio no cenário nacional desde a transferência da capital. Além disso, o conceito de resistência articula uma forma de construir uma carioquice dinâmica, que seja de algum modo impermeável a pressões simbólicas e valorativas que a desqualificam.

É fundamentalmente no campo das manifestações culturais que esse processo irá se desenvolver, embaralhando o potente imaginário do Rio e da cultura carioca como “resistência” com um conjunto de valores e imposições que parecem a todo instante questionar a legitimidade e o valor cultural (e político) da cidade e de sua cultura. O que é mais interessante nesse processo é que o sentido da ideia de resistência frequentemente acionada é ambíguo e, muitas vezes, enigmático. Resistência a quê, afinal? Que tipo de resistência? Como?

O questionamento sobre o papel do significante “resistência” na forma como o Novo MIS foi discursiva e concretamente elaborado desvela um conjunto ideológico no qual a cultura carioca se funde com a valorização política da cidade do Rio de Janeiro, aproximando negociações de identidade com ações políticas e investimento intelectual para o reposicionamento simbólico e econômico da cidade no quadro político da nação. A cultura é o elemento estruturador desse discurso, funcionando como emblema de valorização do “ser carioca”, da “criatividade”, da sedução, da espontaneidade e do modo de ser do Rio e de seus habitantes. Uma cultura que “resiste”, que “cria”, que “ilumina” o imaginário nacional e internacional.

5.1. Resistência e cultura

Na introdução à coletânea *Resistance*, os organizadores Martin Butler, Paul Mecheril e Lea Brenningmeyer (2017) argumentam que a ideia de resistência opera em alguns contextos como um “modo de intervenção” e que ela se apoia na premissa de que “as constelações e relações de poder são contingentes e mutáveis”, sendo passíveis de serem alteradas a partir de lutas contra a desigualdade dessa distribuição de poder (2017, p.7). O termo sugere uma posição dual na distribuição de poder, na qual reconhece a existência de um poder

instituído e dominante que subjuga determinados grupos através da força ou da persuasão, contra o qual agentes inferiorizados atuam politicamente através da resistência. A dimensão política da ideia de resistência seria, portanto, derivada direta da percepção de uma assimetria social contra a qual certas ações têm potencial de atuar em prol da transformação.

De certo modo, o poder instituído opera de modo a manter determinada hegemonia política, ideológica e cultural. O conceito de hegemonia ressignificado a partir da obra de Gramsci, especialmente *Os intelectuais e a organização da cultura* (1995), concebe a complexidade das assimetrias de poder, buscando incorporar não somente as relações de dominação coercitiva (basicamente operadas pelo Estado ou por forças institucionalizadas pela violência física). Inclui também a cultura, a ideologia e as disputas por poderes difusos e em camadas que concorrem tanto nas relações interpessoais mundanas do dia a dia quanto nas grandes tomadas de posição em fóruns de decisões políticas, jurídicas, policiais e legislativas. Nesse jogo, a resistência é uma força que participa das disputas pelo poder em diversas instâncias, sendo parte constitutiva da própria hegemonia. Como afirma Raymond Williams, a hegemonia deve ser pensada sempre conjuntamente com a contra-hegemonia (1979, p.116). Manifesta-se tanto em âmbito coletivo quanto individual, a partir de uma ação entendida como oposta a um poder reconhecido como dominante.

Tal posição binária em relação ao poder (institucionalizado e relativamente fixo) se conecta com uma concepção determinada de agenciamento e subjetividade em que o lócus da ação e da moralidade é um sujeito racional, pré-discursivo, internamente coerente, com posicionamento claramente definido frente à dominação. O agenciamento, manifestado como resistência, pode emergir por intermédio das experiências do oprimido e de sua aversão à coerção (Freire Filho, 2007, p.15).

A abordagem de Freire Filho produz uma associação da noção de resistência com a de agenciamento, possibilitando-nos pensar em modos de ação do indivíduo e de grupos num determinado contexto de negociação e de disputa de poderes. “Resistência é não aceitação. Tal recusa sempre envolve um agente ativo em oposição a algo que está fora, um objeto, uma ideia, pessoa ou grupo (Chaudhary et. Al., 2017, p.5).

Buscando complexificar o pensamento que estabelece apenas dois polos de poder (dominante e resistente) que disputam um dado espaço político em condições desiguais, podemos pensar na ideia de resistência como um instrumento de legitimidade da própria disputa, que opera em múltiplas direções por diversos atores sociais (Estado, intelectualidade, populações estigmatizadas, desfavorecidos, etc.) de acordo com determinadas condições que moldam um conjunto de ações particulares. A noção de resistência, então, aplica-se não somente a atos de enfrentamento de grandes poderes instituídos, mas também a “ações mais prosaicas e sutis, gestos menos tipicamente heroicos da vida cotidiana” (Freire Filho, 2007, p.19).

Por exemplo, podemos pensar em resistência nas relações assimétricas de gênero na esfera doméstica, nas quais a mulher submetida a uma forte opressão patriarcal controla e resiste ao poder dominador do marido por meio de pequenos atos cotidianos como queimar a camisa favorita, repetir o cardápio do jantar ou “esquecer” de preparar a gravata de sua roupa de trabalho. Pode-se alegar que tais atos não alteram as estruturas de poder e que a opressão patriarcal permanece imune a essas pequenas ações de resistência. É verdade. Porém, a administração desses atos é também a manipulação de um poder, ainda que precário, que participa do jogo desigual de disputas por hegemonia. Em outras palavras, é um agenciamento efetivo ou um “modo de intervenção” nos jogos de poder.

Estendendo o debate para além dos limites privados, a noção de resistência acompanha diversos tipos de manifestação política como passeatas, atos e movimentos de ocupação, quase sempre deflagrados a partir de uma ação protagonizada por esferas de poder instituído que geram reações de negação e resistência. Tais ações são também disputadas simbolicamente no próprio processo de definição do tipo de poder constituído contra o qual um indivíduo, categoria ou grupo social deverá “resistir”.

Butler, Mecheril e Brenningmeyer (2017) referem-se especificamente a esses embates e conflitos explicitamente políticos, que de alguma forma questionam atos de poder e a própria legitimidade do grupo detentor desse poder. Apesar de não se referir ao termo resistência, mas à ideia de “insurgência”, Manuel Castells comenta os movimentos de revoltas, protestos e ocupações que

tomaram diversas cidades do mundo a partir de 2010-2011 (Cairo, Nova York, Barcelona, entre outros) como vetores agregadores de afetos e reações difusos a partir de um gatilho que acende esperança de mudanças e “contesta o poder” (2013, p.11).

Tais movimentos localizados – ainda que com repercussões em todo o mundo, como o próprio autor busca assinalar – operam como intensificações de insatisfações a partir de uma assimetria de poder que toca em algum ponto limítrofe capaz de detonar essas reações. Podem ser associados à ideia de resistência quando assumem um caráter permanente e contínuo, projetando utopicamente um momento futuro no qual haverá efetiva destituição do grupo detentor do poder instituído, substituindo-o por outro.

Nos últimos dois ou três anos, a ideia de resistência tem sido acionada com frequência no Brasil por grupos políticos ligados aos partidos e movimentos de esquerda. De acordo com esses grupos sociais, o processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff em 2016 representou uma troca de poder político nacional através de uma manobra política, jurídica e midiática com o objetivo de retirar o grupo político do poder e instituir um programa de governo abertamente liberal. Na narrativa de tais partidos e movimentos, o golpe realizado por seus oponentes deve ser interrompido e, sentindo uma latente desigualdade de forças, a estratégia de luta política para atingir tal objetivo é a resistência. Reconhecendo-se como parte minoritária na distribuição atual de poder, o enfrentamento possível não é capaz de estabelecer uma disputa de forças em condições semelhantes. Sendo assim, o discurso aponta para a necessidade de produzir ações para dificultar a implementação da política ultraliberal e seus desdobramentos. É preciso “resistir”.

Essa noção de resistência contra-hegemônica funciona ainda em uma lógica binária bastante acentuada, que concebe o poder como uma entidade monolítica e unidirecional, que avança sobre direitos e conquistas sociais. Contra esse movimento, levanta-se um conjunto de ações de resistência. A metáfora do “golpe” favorece a elaboração semântica da “resistência”, de forma análoga a uma luta física entre indivíduos no qual um, mais forte, tem como objetivo de ferir o

corpo do outro que, reconhecendo-se fisicamente mais vulnerável, se esquia e tenta bloquear o ataque, resistindo.

Mas a ideia de resistência é permeável o suficiente para ser tomada a partir de outros vetores e contextos. No que diz respeito especificamente ao plano cultural, a ideia de resistência assume um sentido menos direto e mais difuso, apontando para múltiplas direções simultaneamente. Em seu modelo mais recorrente, a ideia de resistência é pensada como uma forma de afirmação cultural contrária ou alternativa a um conjunto de práticas culturais que circulam de modo massivo. Assim, indivíduos e grupos protagonistas de práticas culturais que circulam em nichos ou assumem formas estéticas distintas do universo de circulação *mainstream* definem-se como agentes de resistência cultural. Os circuitos independentes de produção de filmes, músicas, peças e outras manifestações artísticas e culturais são colocados em oposição a circuitos majoritários, apoiados financeiramente por grandes grupos de mídia, empresas multinacionais ou produtoras culturais com alto poder econômico. No seio dessa produção de alcance limitado, reivindica-se maior liberdade criativa e estética, assim como mais desprendimento na circulação de ideias e valores políticos.

Nesse contexto, a ideia de resistência cultural pode incorporar ideologias políticas anti-*establishment*, como ideais ligados ao feminismo, à luta antirracista, ao movimento LGBT ou a ideologias abertamente políticas como o anarquismo e o comunismo. A resistência se torna uma forma de ativismo contra uma força ideológica ou política majoritária, realizada por instrumento de práticas culturais que intencionalmente questionam os valores e ideias hegemônicos por meio de peças teatrais, esquetes, exposições, instalações, apresentações musicais, rodas de poesia e rap ou de qualquer outra forma de manifestação cultural.

Institucionalmente, os movimentos de resistência cultural encontram certos espaços que se consagraram através dos tempos como propícios a manifestações dessa natureza. Normalmente são espaços dinâmicos, nos quais as apresentações e atividades promovem a circulação de ideias alternativas a uma cultura entendida como “hegemônica”. No Rio de Janeiro, diversos espaços físicos já serviram e servem de palco para essa noção de resistência cultural. São inúmeros exemplos, desde o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE (União Nacional dos

Estudantes) nas décadas de 1960 e 1970 até os mais recentes espaços como o Circo Voador o Sérgio Porto, o Sesc, a Casa de Artes de Laranjeiras, entre outros, que funcionam como núcleos e centros culturais promotores de espetáculos e práticas que de algum modo formam uma contraposição a um determinado perfil ideológico e político massivo ou dominante.

Tais espaços são importantes como vetores de encontros entre artistas, políticos e intelectuais, transformando-se, em alguns momentos, como centros de tomadas de decisão política relevante. Em interessante declaração publicada na biografia de Cartola (Funarte, 1997 [1983]), escrita por Marília Barboza e Arthur de Oliveira Filho, Hermínio Bello de Carvalho aponta a importância do restaurante Zicartola (1963-1965) como espaço de interlocução. Em suas palavras:

Era a época do Centro Popular de Cultura (CPC) [da União Nacional dos Estudantes – UNE] e os estudantes iam ao Zicartola sorver os ensinamentos de brasilidade que norteariam suas atividades a partir daí. Aconteceu com o Vianinha, com Cacá Diegues, com muitos outros. O Zicartola municiava todos os movimentos culturais que surgiram a partir e depois dele. (Carvalho, citado em Barboza e Oliveira Filho, 1997, p.108)

Ainda que tenhamos que redimensionar o tom celebratório e extensivo do depoimento, que inclusive atravessa o livro todo (Marília Barboza seria diretora do MIS anos depois da primeira edição do mesmo), a concepção de que um espaço de música e cultura funcionava como núcleo de ideias sobre identidade nacional e de que, a partir de então, tais ideias se manifestariam na obra de diretores teatrais e cineastas de renome é interessante para pensarmos em como a cultura vai sendo considerada como elemento político importante em diversos contextos. Mais do que isso, são os espaços de trocas culturais reconhecidos como minoritários ou resistentes que fazem tais ideias e encontros circularem. Nesse contexto, alguns museus e centros culturais são particularmente ativos no imaginário da resistência como o MAM, a Funarte e o MIS.

5.2.

O samba como resistência

Como principal acervo do MIS, eixo de um imaginário nacional construído a partir do Rio e simultaneamente de uma valorização local da criatividade propriamente carioca, o samba é um gênero musical e prática cultural

frequentemente atravessado pela ideia de resistência. A narrativa histórica consagrada do gênero esmera-se em apontar que o início da sua formação enquanto música local foi alvo de agressivas e constantes perseguições policiais, jurídicas e simbólicas, associado a vadiagem, malandragem, prostituição, delinquência e, pejorativamente, a “negritude”, numa sociedade agudamente racista (Vianna 1995, Sandroni 2001, Paranhos 2015).

Progressivamente, o gênero se credencia como música integradora, capaz de representar a diversidade miscigenada de um povo brasileiro entendido como um povo criativo e festeiro. “Gente bronzada” pelo sol das praias e dos morros do Rio de Janeiro, sede do poder nacional, da mídia hegemônica e das decisões políticas do país até meados do século XX, que através do samba “mostrava seu valor”. Elaborada em discursos, livros e músicas a partir de meados da década de 1930, essa narrativa sublinha o potencial agregador do samba carioca, eixo de uma bem-vinda aproximação entre sambistas negros e setores estabelecidos das classes média e alta brancas (jornalistas, intelectuais, empresários, profissionais e agentes do rádio e do disco, produtores de *showbizz*, etc.).

Em seu clássico estudo sobre a mudança de *status* do samba que em pouco mais de 20 anos se deslocou de um espaço físico e simbólico periférico e marginal para tornar-se símbolo nacional – que ele chama ironicamente de “mistério” –, Hermano Vianna (1995, p.20) destaca um encontro entre Gilberto Freyre, Pixinguinha, Donga, Villa-Lobos e Sergio Buarque numa “noitada de violão”, usando-o como exemplo (em suas palavras: uma “alegoria”) de uma contínua aproximação cultural, social e étnica entre duas categorias sociais. A influente tese de Vianna observa que o processo de nacionalização do samba ocorreu a partir de confluências e consensos entre grupos étnicos e sociais distintos, que aos poucos credenciaram o gênero a deslocar sua localização do Rio e reposicioná-lo como vetor da identidade nacional (Vianna, 1995).

Diversos autores, porém, apontam que esse processo não foi tão harmônico como a leitura de Vianna sugere, apontando que tal “mistura” professada pelo autor esteve sempre atravessada por “heranças, atavismos e etnicidades” (Sandroni, 2001, p.115). De acordo com o historiador Adalberto Paranhos, o processo de nacionalização do samba ocorreu a partir de um embate entre

sambistas, que disputavam estética e politicamente a melhor forma de falar em nome do samba.

Na realidade, o samba – no seu fazer-se e refazer-se permanente – ia incorporando outra tez e outro tom, quer dizer, outras dicções e tonalidades, imerso num processo simultâneo de relativo embranquecimento e empretecimento dos grupos e classes sociais que se envolviam com ele. Sua prática conduzia rumo a direções opostas e complementares, tecendo a dialética da unidade dos contrários, tão bem expressa nas contraditórias trocas culturais efetuadas entre as classes populares e as classes médias (Paranhos, 2015, p.72)

Sem avançar muito nas nuances e embates do processo de legitimação do samba em sua fase de nacionalização, interessa direcionar a atenção para um momento posterior a essa nacionalização, quando uma série de fatores fazem brotar de modo particularmente contundente a ideia de que o samba funciona como prática de resistência. A partir dos anos 1960, o discurso que valoriza a identidade negra e subalterna do samba se fortalece, conectando o mito de origem matizado numa narrativa de perseguição a uma população negra marginalizada e, simultaneamente, reivindicando o seu valor cultural a partir de sua importância simbólica no imaginário nacional.

Na época em que os sambistas vivenciam uma progressiva perda de espaço nas escolas [de samba] e se viam disputando terreno no mercado musical, a tradição passa a ser um eixo de legitimação do universo simbólico do samba perante o amplo e diversificado circuito comercial da música popular. (Trotta, 2011, p.89)

O discurso da tradição aponta duplamente para a construção mítica de uma memória que, por um lado, instaura uma hereditariedade cultural de determinados estilos e protagonistas do samba. Por outro, aponta também para a articulação de um discurso positivado para o samba por meio da ideia de que o gênero funcionou sempre como porta-voz de populações destituídas de poder. De populações que, por intermédio da música que criaram, *resistem* a seu apagamento e desvalorização social. Esse discurso não é exclusivo dos sambistas. Ele é ladeado, como sempre, por atores sociais situados em espaços institucionalizados como o MIS e a Funarte, que realizam durante as décadas de 1960 e 1970 uma série de ações voltadas para a valorização do samba e para a materialização de sua história de resistência.

A historiadora Tânia Garcia apresenta o movimento ocorrido na Funarte – que inaugura um concurso de monografias que fundam as bases de uma história

do samba – como um processo de “folclorização” por meio do qual o samba adquire *status* de voz dos oprimidos. Pela Funarte são publicadas diversas biografias de sambistas que passam a figurar como personagens míticos de tempos passados. Uma dessas biografias mais mencionada e citada é a de Paulo da Portela, cujo instigante subtítulo “traço de união entre duas culturas” aponta para o protagonismo dos sambistas negros no processo de nacionalização e comodificação do gênero, invertendo a imagem de que os sambistas foram beneficiados pela aproximação de jornalistas e empresários da música que se interessavam em valorizar o samba. Ao contrário, Paulo da Portela é descrito como protagonista, ele que é o “traço de união” e que articula o trânsito entre os dois espaços. Assinada por Lygia Santos e Marília Barbosa, a biografia sublinha o caráter inovador e criador da obra de Paulo, articulando a ideia de que o sambista é o ator principal de toda a resistência.

Alguns anos mais tarde, Muniz Sodré publica o seminal *Samba, o dono do corpo* no qual atesta explicitamente que o componente de resistência é elemento crucial na simbologia e no imaginário do samba. Em suas palavras:

O que aqui se diz é que, no samba tradicional, há fortes aspectos de resistência cultural ao modo de produção dominante na sociedade atual, porque a produção deste ainda tem lugar no interior de um universo de sentido alternativo, cujos processos fixadores partem da cultura negro-brasileira (1998, p.59).

De acordo com Muniz Sodré, a resistência cultural processada pelo samba e pelos sambistas deriva de um universo de sentido alternativo, que atravessa dinâmicas diferentes daquelas do mercado capitalista e da sociedade de consumo, entendidas como polos negativos de um ambiente comunitário positivo do gênero. A oposição entre samba e mercado é um dos eixos discursivos que nutre a noção de resistência no samba. O fato de que a própria projeção nacional do samba tenha sido precisamente resultado de sua expansão comercial pela indústria do disco e a poderosa rádio das décadas de 1930 e 1940 é normalmente negligenciado nessa narrativa, configurando o que Felipe Trotta chama de um “paradoxo” do samba: apesar de ocupar espaço do mercado como produto comercial, o samba valoriza e se refere cada vez com mais ênfase à prática musical amadora, comunitária e informal (Trotta, 2011, p.90), de onde extrai elementos simbólicos e afetivos para funcionar como resistência a esse ambiente profissional mercantil.

Paradoxal ou não, o interessante é como a noção de resistência vai sendo apropriada pelos sambistas, jornalistas e pelos primeiros historiadores da música brasileira para enaltecer a ideia de que o samba é uma criação autônoma, comunitária e periférica, protagonizada por negros em áreas desvalorizadas da cidade do Rio. Nessa narrativa, apagam-se as referências à proximidade com a indústria da cultura da primeira metade do século XX e sublinha-se sua posição periférica no mercado musical a partir da década de 1960. Segundo Trotta (2011), esse período representa para o samba uma perda de espaço comercial que é “respondida” com um reforço de elementos sonoros, visuais e discursivos que aproximam o samba e os sambistas da ideia de tradição. Nos discos, as vozes dos compositores negros vão começar a ser registradas pela primeira vez, acompanhadas de um instrumental “rústico”, com bastante ênfase na percussão e pouca elaboração nos arranjos (Trotta, 2011). As rodas, que passam a ocorrer em espaços variados do Centro e da Zona Sul carioca, são marcadas pela valorização da espontaneidade e da atmosfera comunitária. Um dos espaços mais lembrados e celebrados desse período é o restaurante Zicartola, no Centro, que abrigava noites de samba e servia como ponto de encontro entre sambistas e intelectuais (Barboza e Oliveira Filho, 1997).

Todo esse movimento enfatiza uma oposição do samba a diversos elementos exógenos. Por um lado, o samba se opõe a uma música comercial radiofônica que se torna hegemônica com o *rock* internacional anglófono e a Jovem Guarda, funcionando como guardião da cultura nacional, produzida e amplificada por todo o país a partir do Rio. Paralelamente, a herança e o protagonismo negro do samba – escamoteado na estratégia discursiva dos sambistas da década de 1930 pela valorização da miscigenação – serão enfatizados por diversos atores, estabelecendo uma oposição entre o gênero e sua apropriação branca processada pela bossa nova.

Num terceiro eixo, o samba passa a ser entendido como espaço de valorização e compartilhamento de valores humanos comunitários e democráticos, funcionando como trilha sonora de intelectuais de esquerda engajados em movimentos políticos de resistência à ditadura militar. Em meio a todo esse processo, mais um vetor de resistência será ainda adicionado na

institucionalização do acervo do MIS a partir da presidência de Ricardo Cravo Albin e da gestão de Almirante: a resistência carioca.

Inserido no acervo e nas estratégias de popularização do MIS no final da década de 1960 e início da de 1970, o samba se torna representante mais emblemático de uma cultura carioca que agora passa a se afirmar em tensão com o nacional. A música vai, então, integrar o conjunto de elementos de afirmação do Rio como capital cultural do país, dotado de uma cultura local ímpar e relevante, que resiste contra o deslocamento da sede do poder, reformulando sua identidade e sua narrativa. O que o Rio tem de particular positivado? A paisagem natural, a arquitetura imponente de inspiração europeia adaptada aos trópicos – registrada no acervo de Augusto Malta no MIS – e o samba, genuína expressão cultural negra e popular do Rio, que se torna produto comercial de exportação para todo o território nacional e para além dele – presente no acervo de Almirante.

No processamento da ideia de resistência cultural realizada no MIS especialmente através do samba, um aspecto importante é a forma como a instituição lidará com o gênero, configurando sempre um lugar de destaque em programações e na própria publicidade. De certa forma, o MIS participa ativamente da sedimentação de uma narrativa histórica sobre a música brasileira que tem no samba um de seus eixos estruturadores. A força dessa narrativa pode ser constatada em diversas publicações que apontam para a “época de ouro” do samba (entre final dos anos 1930 e quase toda a década de 1940) como mito fundador da própria música popular brasileira. O músico e semioticista Luiz Tatit ao desenvolver sua teoria sobre a composição de canções no Brasil não hesita em afirmar o samba como uma espécie de “arquigênero” da canção brasileira (2004). Na mesma linha, o historiador Marcos Napolitano aponta o samba como marco inicial da “síncope das ideias” processada pela canção popular no Brasil (2007).

Recentemente, essa narrativa sobre o papel do samba na história da música popular brasileira tem sido questionada por autores que denunciam o apagamento de outras sonoridades e discursos no extenso território nacional. Em seu influente *Eu não sou cachorro, não*, Paulo César Araújo (2002) observa que os artistas da chamada música cafona de enorme sucesso na década de 1970 estão praticamente ausentes do acervo do MIS e sobretudo da série de Depoimentos da instituição.

Na mesma linha, o sociólogo Dmitri Fernandes (2015), de forma um tanto raivosa, condena os intelectuais que reunidos em torno do MIS e da Funarte, moldaram uma história da música brasileira totalmente parcial e interessada. O resumo do artigo dá o tom da sequência do texto:

Neste artigo analiso um dos modos possíveis pelo qual a música popular brasileira passou a ser dotada de uma história determinada, de uma delimitação formal e de um panteão próprio, processos postos em marcha sobretudo nos anos de 1960-1970 no seio de uma instituição então recém-fundada: o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ). Busco compreender a ação de personagens-chave abrigados no MIS-RJ para a exitosa “rotinização” de certa estética “autêntica” nas artes populares brasileiras, casos de Hermínio Bello de Carvalho, Sérgio Cabral, José Ramos Tinhorão e Ricardo Cravo Albin (Fernandes, 2015, p.467).

O autor acerta no diagnóstico sobre a formulação de uma história centrada no acervo predominantemente formado por samba, ainda que supervalorize a importância do MIS na circulação dessas ideias. O MIS é, obviamente, parte de um processo de construção dessa narrativa vitoriosa do protagonismo do samba na cultura e na música nacional, mas sua influência deve ser relativizada ao verdadeiro alcance de suas ações e atividades. Ademais, a construção da narrativa do samba como música nacional no MIS é embaralhada com o uso da importância simbólica do samba para a cultura carioca, sendo a ativação do gênero musical nesse jogo duplo de identidade algo sempre dinâmico e propositadamente ambíguo.

O que podemos observar é que a perda de espaço do samba no mercado musical majoritário desde a década de 1960 (somente recuperada na década de 1990) funcionou como um elemento que, em vez de nacionalizar, localiza o samba como elemento carioca e negro que fundamenta o discurso da resistência e é fundamentado por este. No caso do MIS, a ênfase no samba aparece na presidência de personalidades ligadas direta ou indiretamente ao gênero, que direcionam algumas ações pontuais de reforço da conexão da instituição com o samba, mas que operam de modo muito mais premente no imaginário dessa associação.

Ter sido o MIS presidido por Marília Barbosa, Paulo Moura, Nilcemar Nogueira ou Rosa Maria Araújo implica reconhecer o samba como superfície

visível e audível da instituição, vetor de um universo de ideias e atores sociais que lutam pelo protagonismo da cultura carioca no imaginário nacional, num período (a partir especialmente da década de 1970 até os dias hoje) no qual as músicas de maior atravessamento territorial no país são oriundas do universo pop nacional (projetado a partir do interior “sertanejo”) ou internacional (importado do hegemônico mundo anglófono). Contra esses sons e ideias exógenos, a cultura carioca deve resistir.

5.3. O MIS como resistência

Se, por um lado, o samba é um elemento norteador de certa ideia de resistência que encontra terreno fértil no imaginário compartilhado do MIS, o Museu aciona frequentemente o termo de modo difuso como uma espécie de recurso explicativo para suas ações e de sua própria existência. A partir da resistência do samba, mas indo além dela, cultivou-se no decorrer dos anos a noção de que o *próprio Museu* é um elemento de resistência a toda uma ordem de valores e ideias que desqualifica sua existência e que minimiza sua importância.

A palavra “resistência” percorre os bastidores da instituição como um artefato de valorização das práticas e das ações da mesma. Costuma ser evocada para caracterizar a insistência na realização de ações diversas diante de um quadro de fragilidade financeira e precariedade de recursos humanos. Assim, é possível observar um campo ambíguo no qual a resistência escorrega de um modelo explicativo de determinadas ações culturais não hegemônicas (o samba, por exemplo) para a força de realização de eventos diversos sem o apoio econômico adequado, passando pela difusa ideia política de resistência contra um regime de distribuição desigual de riqueza material e cultural.

A precariedade financeira do MIS é sistematicamente apontada como ingrediente de um processo de sucateamento do Museu, relacionado a uma narrativa da trajetória do MIS como espaço que de algum modo sempre incomodou as autoridades políticas. A permanência do Museu se dá no embate com tais poderes através de frestas e da mediação de agentes importantes do campo artístico e político. Lembremos que após a saída de Lacerda, o governador Negrão de Lima manteve o MIS com redução de verbas. Na narrativa do então

diretor Ricardo Cravo Albin, a idealização da série de Depoimentos tinha como objetivo ampliar a visibilidade do Museu e garantir sua permanência. Ou seja, *resistir* contra a iminente possibilidade de extinção da instituição. Durante a década de 1970, com o aumento da repressão política e cultural do estado ditatorial militar e fusão da Guanabara com o Estado do Rio de Janeiro, o MIS se torna um espaço de atividades culturais filiadas à luta contra a ditadura, funcionando como “resistência” ao regime opressor. Em um jogo desigual de poder, realizar eventos, encontros, exposições, exhibições de cinema e qualquer manifestação cultural no MIS significava reunir pessoas em torno de uma ideia política contrária ao regime militar autoritário. É quando o MIS se transforma em um “polo de resistência cultural” (Mendonça, 2012, p.78), articulando a ideia de cultura como ativismo e o espaço cultural como lugar de ação política. Novamente, há uma ideia de um poder instituído de grande alcance contra o qual não é possível uma luta em igualdade de condições, de onde se depreende que a estratégia política possível é a da resistência. Porém, os espaços de resistência a poderes autoritários se tornam inócuos na medida em que esse poder perde força ou é substituído. A narrativa do MIS como resistência política se consolida com força no ambiente da década de 1970, mas vai se dissolvendo durante a década de 1980, correlata à dissolução da censura, e ao próprio sistema ditatorial. O que ocorre no MIS, contudo, é uma migração semântica da ideia de resistência, que, sendo elástica e difusa o suficiente, se desloca para outros universos de sentido.

Um deles é a ideia de resistência associada à noção de sobrevivência. Continuamente ameaçado de extinção por questões econômicas e ideológicas, o MIS irá ser ameaçado diretamente na ocasião do incêndio de 1981. Resultado de problemas de manutenção, o incêndio ajudou a fazer circular mais intensamente a ideia de que a própria instituição deveria resistir aos ataques constantes para continuar existindo. É quando resistência rima com sobrevivência, matizando uma ação política que busca recursos e apoios diversos simplesmente para manter o acervo, os funcionários, os prédios. Essa ideia se intensifica em 1987 quando o traçado das obras do Metrô impunha a demolição do prédio da Praça XV, o que seria entendido como uma destruição definitiva do MIS como instituição. Com forte capacidade de mobilização de intelectuais e artistas, uma articulação em torno do Museu criou a campanha “MIS por um triz”, lutando politicamente para

alteração no traçado das obras para preservar o prédio. Uma matéria no então influente Caderno B do Jornal do Brasil noticiava o movimento e o “patrimônio inestimável” do acervo do MIS.

A campanha *O MIS por um triz*, deflagrada nos meados da semana passada pela direção do museu, artistas e amigos da casa, não está tentando salvar apenas o prédio construído em 1922, e cujas características arquitetônicas só têm um outro na cidade, a velha Academia Brasileira de Letras. Mais do que isso, está se brigando por um patrimônio de importância imensurável para a memória cultural do Rio. Sob o teto que abriga um acervo calculado em cerca de 600 mil peças, pairam as ameaças de demolição para ceder lugar a uma nova estação de metrô, a da Praça XV.⁸⁷

O tom da reportagem é um excelente exemplo das estratégias retóricas acionadas por “artistas e amigos” da casa, lado a lado com os funcionários metonimicamente representados pela “direção” para defender o Museu das ameaças difusas que “pairam” sobre o prédio. Apesar de não registrar a palavra “resistência”, a matéria e a campanha revelam uma “briga” pela sobrevivência da instituição, cuja única arma disponível para o grupo de apoio é a hipervalorização simbólica do acervo e da memória cultural da cidade. O MIS seria, de acordo com esse discurso, uma espécie de guardião da memória, resistindo a forças econômicas poderosas que em seu poder agregador ameaçam a existência do Museu e, pior, a destruição ou depreciação de seu “inestimável” acervo.

A campanha obteve êxito e as mediações políticas dos “amigos” do Museu conquistaram o tombamento do prédio da Praça XV em 1989. Apesar disso, a instabilidade financeira do MIS e a necessidade de readaptação de espaços para o acervo produziam uma constante ameaça para a instituição. Tânia Mendonça relata o período de virada da década de 1980 para a de 1990 como um período de incertezas com relação ao museu.

Entre 1989-1990 o museu atravessou uma fase de ajustes e reordenamento jurídico, com a transformação em Fundação Museu da Imagem e do Som, regulamentada pela Lei 1.714 de outubro de 1990, que vigora até hoje. Foi um período de muita insegurança para os funcionários do museu. A museóloga Marilza Simão Riça, responsável pela catalogação do acervo sonoro da Divisão de Patrimônio e Documentação, recorda que o museu ficou quase um ano sem regimento, sem organograma, sem diretor, mas mesmo assim, os funcionários conseguiram manter, precariamente, as atividades, dentre elas, as gravações do Programa Depoimentos para a Posteridade” (Mendonça, 2012, p.280).

⁸⁷ *Jornal do Brasil, Caderno B*, “MIS, memória cultural por um triz”, 3 de setembro de 1987.

Interessante nessa narrativa heroica apresentada pela ex-funcionária do museu e corroborada no texto da referida tese é a caracterização de um conjunto de ações de resistência contra a precariedade do funcionamento da instituição, sempre definido como alguém do valor cultural da mesma.

O imaginário do MIS como resistência se alimenta das dificuldades de gestão geradas a partir de financiamento insuficiente. A magnitude numérica e sobretudo simbólica do acervo produz uma contínua sensação de desproporção nos cuidados com climatização, guarda, classificação e digitalização, além de espaço físico adequado para os suportes. Adicionalmente, desde o final da década de 1970 até pelo menos meados dos anos 2000 o museu sofreu com financiamento inadequado, sucessivas trocas de presidência e um gerenciamento precário. Tais condições adversas consolidam um imaginário de que o museu resiste a uma depreciação constante, e que é mantido pelo trabalho árduo e duro dos funcionários mal remunerados, mas dedicados e atenciosos.

Obviamente, essa narrativa não é totalmente pertinente nem totalmente equivocada. Não se trata aqui de avaliar o quanto de heroísmo e dedicação são atribuídos ao Museu por seus funcionários e amigos, mas de apontar de que forma a noção de resistência opera nesse contexto, funcionando como um sentimento compartilhado por todos que de alguma forma se envolvem com o Museu. Trata-se de um afeto de resistência, que se nutre de um contínuo de luta por poder num ambiente hostil, resultando em financiamento inadequado e depreciações variadas. Mas é um afeto também que se relaciona com uma abordagem sobre o papel da cultura na cidade e nas disputas políticas, materializada, no caso, no acervo de “inestimável valor”, no samba matriz da carioquice nacionalizada pelo rádio, na história da cidade nas fotos da virada do século XIX para o XX e nas transformações urbanas e tecnológicas do período. A resistência é também parte de uma história da própria instituição, marcada por seu protagonismo – relativo, mas simbolicamente eficaz – na luta contra a ditadura, lugar de práticas culturais de resistência ao regime opressor das décadas de 1960-1970.

Acionado constantemente nessa articulação entre política e cultura, a resistência do MIS é vetor de agregação afetiva de determinado grupo social, embalados nos ritmos do samba e na defesa do patrimônio cultural carioca-

brasileiro no contexto de constantes ameaças e desqualificações. A permanência da categoria “resistência” associada ao Museu torna-se ainda mais intrigante quando o Governo do Estado, especialmente durante a gestão de Sérgio Cabral (2006-2014) destinou generoso aporte financeiro para a digitalização do acervo, contratação de pessoal e para a construção da imponente sede de Copacabana. Apesar do volume preciso de investimento na nova sede do MIS ser algo difícil de precisar, os valores de aplicação financeira direta estão longe de demonstrar qualquer tipo de restrição de recursos que sustente a ideia de resistência. Dados publicados na Revista Veja Rio (9/1/2016), mas sem fonte, apontam que o MIS havia recebido até o momento, um valor total de 138 milhões de reais. O site de notícias R7 repete o mesmo valor em matéria no dia 21/1/2016, atribuindo a informação à Secretaria de Estado de Cultura. Em outra reportagem publicada um ano antes (11/1/2015), o jornal O Globo menciona a cifra de 104,6 milhões. Dados apurados no documento “Registro de Contratos” do Governo do Estado do Rio de Janeiro, disponível no Portal da Transparência registram a soma de aproximadamente 94 milhões de reais investidos diretamente na obra, e mais cerca de 15,5 milhões relativos a atividades relacionadas à catalogação e digitalização do acervo. Considerando que esses números não incluem os gastos regulares de manutenção dos dois prédios e com pessoal, parece claro que o MIS recebeu, durante a administração de Cabral, um montante substantivo de recursos.

Assim como o termo resistência parece não funcionar satisfatoriamente ao final da ditadura como vetor de um posicionamento político contra o regime militar, o financiamento generoso que cercou a construção da nova sede e a digitalização do acervo parecia apontar para o sepultamento definitivo da ideia de resistência heroica contra adversidades econômicas. Afinal, o financiamento insuficiente que acompanhou o MIS desde o início de seu funcionamento parecia finalmente ter ficado para trás e o Museu recebeu recursos suficientes para levar adiante a completa digitalização do acervo, reforma da antiga sede na Praça XV e construção da sede de Copacabana. Nesse sentido, momentaneamente o discurso da resistência se desloca da ideia de sobrevivência para a valorização do acervo e de seu patrimônio cultural. O MIS é um museu que narra as múltiplas resistências culturais assumidas pela cultura carioca através dos tempos, seja num embate administrativo com a Capital Federal deslocada nos anos 1960, numa afirmação

de oposição ao regime militar ou mesmo como uma ideia de ativismo cultural protagonizada por setores da intelectualidade carioca.

Ao se dissolver o componente da precariedade econômica da instituição, abre-se caminho para que o MIS assuma discursivamente uma posição de resistência de modo mais ampliado, sendo entendido como uma metonímia da própria cidade. Em outras palavras, o MIS é uma peça de resistência de uma cidade que se apresenta constituído através de uma “cultura da resistência”.

5.4. O Rio como resistência

O embaralhamento da especificidade da cultura carioca com a identidade nacional atravessa os séculos. De certo modo, podemos afirmar que a construção identitária particular do Rio é negociada constantemente através de uma tensão com o imaginário nacional, sendo ambos elaborados num processo contínuo de retroalimentação e de enfrentamentos. Em alguns momentos, o Rio é um símbolo da identidade nacional, ativado por elementos estereotipados de uma cultura homogeneizada a partir dos arredores da baía de Guanabara em torno de elementos como o suingue, a malandragem, o jeitinho. O antropólogo Roberto DaMatta não hesita, por exemplo, em descrever a “malandragem” como um dos elementos cruciais estruturadores do modo de ser nacional, afirmando textualmente que

não há no Brasil quem não conheça a malandragem, que não é só um tipo de ação concreta situada entre a lei e a plena desonestidade, mas também, e sobretudo, é uma possibilidade de proceder socialmente, um *modo tipicamente brasileiro* de cumprir ordens absurdas, uma forma ou estilo de conciliar ordens impossíveis de serem cumpridas com situações específicas, e também um modo ambíguo de burlar as leis e as normas sociais mais gerais (DaMatta, 1986, p.102, grifo nosso).

Essa indissociação entre o que é “tipicamente” brasileiro e o que seriam traços da cultura carioca tem uma enorme força nas narrativas da nação desde pelo menos o final do século XIX. Possivelmente o samba dos anos 1930 e 1940, amplificado pelas ondas da Rádio Nacional, seja o melhor exemplo desse viés exitoso de associação entre traços culturais próprios do Rio e uma construção simbólica de identidade nacional. Seja através do mercado musical nacionalizado a partir do Rio pelas gravadoras e rádios do período ou através do próprio

repertório de canções cujas letras repetidamente valorizavam a importância do Rio na “aquarela brasileira”, o samba foi um elemento importante no processo de sedimentação desse imaginário nacional compartilhado, no qual a cultura carioca fornecia ingredientes mais significativos. Na obra de Noel Rosa, apenas para reter um exemplo emblemático, nunca houve contradição entre aspectos típicos da cidade (“o bonde que parece uma carroça, coisa nossa, muito nossa”⁸⁸) e a conformação de uma identidade nacional (“tudo aquilo que o malandro pronuncia com voz macia é brasileiro, já passou de português”⁸⁹).

Contudo, o que nos parece mais instigante e relevante para sublinhar nesse momento são os traços que operam numa direção inversa, ou seja, as ações, instituições e personalidades que ativam uma ideia de cultura carioca processada como contraponto a um todo nacional esse sim homogeneizado artificialmente. Se analisarmos com calma algumas passagens do decreto da “carioquice” comentado no capítulo 1, podemos observar essa dimensão. Nos condicionantes do decreto, afirma-se que aqui

surgiu uma civilização buscando inventar novos hábitos, costumes, saberes, técnicas, crenças e valores, inspirada pela relação rara e harmônica entre natureza e ocupação humana, e que sobre este lugar repousou por muito tempo a bênção e o fardo de simbolizar a nação brasileira

Entre a “bênção e o fardo”, a nação brasileira aparece como entidade externa ao Rio, por sua vez caracterizado por sua originalidade, inspiração e inovação. O deslocamento às vezes é sutil e até mesmo ambíguo. Apenas para citar um exemplo, na famosa canção “A voz do morro”⁹⁰, de Zé Ketti, lançada em 1955, o samba natural do Rio de Janeiro é apresentado como veículo de alegria para milhões de corações brasileiros, demarcando ao mesmo tempo uma separação entre o “morro” (significante aberto que refere-se ao mesmo tempo à cidade, a um espaço dentro da cidade e aos habitantes desse espaço, com óbvio viés de classe e etnia acentuados) e ao Brasil como agente passivo, que extrai sua felicidade da música fornecida pelo morro.

⁸⁸ Verso do samba “Coisas nossas” (Noel Rosa).

⁸⁹ Verso do samba “Não tem tradução” (Noel Rosa)

⁹⁰ A letra completa afirma: “Eu sou o samba / A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor / Quero mostrar ao mundo que tenho valor / Eu sou o rei dos terreiros / Eu sou o samba / Sou natural daqui do Rio de Janeiro / Sou eu quem levo a alegria / Para milhões de corações brasileiros // Mais um samba, queremos samba / Quem está pedindo é a voz do povo de um país / Viva o samba, vamos cantando / Essa melodia pro Brasil feliz”

Se essa tensão pode ser tomada como uma constante na história do Rio, é a partir da mudança da sede do governo central para Brasília em 1960 que a intensidade de uma identidade carioca construída em oposição à nação vai aumentar. E, nesse momento, a cultura própria da cidade vai aos poucos se definindo como uma cultura que reivindica um poder perdido, ou que interpela poderes constituídos. Aspectos do modo de ser carioca, até então comumente fundidos com a construção de uma identidade nacional como o humor, a irreverência, a receptividade e a criatividade vão passar a ser sublinhados como específicos dos limites da cidade, espaço simbólico fértil do território nacional.

São diversos discursos e ações que apontam para uma localização da cultura carioca valorizada em confronto com um imaginário nacional. Nessa tese, defendendo que os debates em torno do Museu da Imagem e do Som, especialmente no contexto da construção da nova sede de Copacabana no final da década de 2000 constituem um desses elementos. O MIS representa um imaginário carioca em tensão com o projeto nacional, sublinhando constantemente as particularidades do Rio como cidade criativa, cosmopolita, generosa, conectada, bela, bem-humorada e receptiva. Esses ideais são ativados de modo frequente em discursos de diversas pessoas ligadas ao MIS, que sempre reforçam a conexão do Museu com a cidade e sua cultura. O curador da exposição do Novo MIS Hugo Sukman, enfatiza o caráter de inovação e criatividade do espírito carioca.

O MIS é um museu estruturalista, a gente busca as recorrências, o que é permanente, é uma opção da curadoria. (...) A recorrência é esse espírito inovador, criativo: isso é o estruturalismo que eu falo! Existe uma forma carioca de construir essas identidades. E isso é irresistível até hoje! Com sertanejo etc, que tentam criar outras nacionalidades, inspirado em outros caminhos que não essa espécie de antropologia que nós criamos, [eu vejo uma] tentativa de derrubar essa força. O carnaval é carioca! Ou senão é micareta, é outra coisa, não é identidade. Nosso Museu escancara isso, contra tudo e contra todos. As pessoas ficam muito irritadas com isso. Não é cariocentrismo!⁹¹

A retórica de Sukman revela alguns aspectos interessantes no processo de reivindicação da especificidade da cultura carioca. Em primeiro lugar, há uma ênfase na criatividade da cultura da cidade que caracterizaria uma “forma carioca de construir identidades”. Ou seja, reconhece-se algo que é próprio do Rio em oposição a o que é externo. Adicionalmente, o trecho revela a posição de um

⁹¹ Entrevista pessoal em 23 de fevereiro de 2017.

grupo cultural intelectualizado que entende o MIS e a cultura carioca como algo que desperta inveja em outras culturas nacionais. O sertanejo procura “derrubar essa força” da cultura carioca, que “irrita” algumas pessoas. Por outro lado, paradoxalmente, a força da cultura carioca é “irresistível”. Ou seja, há um poder vinculante que manifesta-se na ideia amplamente compartilhada (e registrada no decreto de Paes) de que a carioquice é um “estado de espírito”, desvinculando-se da prerrogativa da identidade geográfica por nascimento e naturalidade.

A ideia de que o Museu é contra “tudo e todos” manifesta uma divisão de espaços simbólicos e culturais determinados, separando novamente o Rio do não-Rio. Nessa linha argumentativa, a cultura carioca pode ser lida como uma cultura da resistência, dona de uma força própria contra a qual outros entes e agentes da nação se contrapõem, “invejando a sua posição”⁹². O Rio resiste contra narrativas distintas de identidade, criando algo próprio que termina ofuscando as outras culturas do país, farol que orienta e cega ao mesmo tempo. O Rio da resistência que é, também, “irresistível”.

⁹² Trecho da canção “Sala de recepção”, de Cartola.

6.

Considerações finais em dois tempos

A identidade carioca é construída a partir de uma aguda tensão com a identidade nacional. Essa tensão é processada fundamentalmente através da cultura, que estabelece com o referencial nacional uma relação de resistência. O Museu da Imagem e do Som, espaço de encontros e elaborações dessa identidade, é um artefato nesse contínuo processo de produção, valorização e publicização da carioquice.

A cidade do Rio de Janeiro foi, ou antes, é uma personagem fundamental na história do Brasil. Capital por quase duzentos anos, foi palco dos principais acontecimentos e movimentos políticos, econômicos, culturais, intelectuais e migratórios do país. Por ter forjado a identidade e a unidade nacional, o Rio é comumente entendido como metonímia da nação. Por outro lado, essa centralidade foi questionada em diversos momentos de sua história. Em meados da década de 1950, o então presidente Juscelino Kubitschek leva adiante uma de suas promessas de campanha de tirar do papel a transferência da Capital Federal para uma área central do país e constrói Brasília. Desde a Constituição de 1891 a transferência da capital nacional já era um projeto. Para muitos, a posição geográfica do Rio de Janeiro não favorecia a unidade nacional e, sobretudo, estava de costas para o Brasil, voltado para a Europa.

A mudança da capital alterou a vida da cidade e de seus habitantes. No entanto, ao invés de virar uma cidade abandonada, houve uma forte mobilização midiática e política para que o município neutro carioca não perdesse seu *status* e se transformasse em uma cidade-estado. A criação do estado da Guanabara foi a resposta a essa demanda, comemorada com um grande carnaval fora de época, que ressaltava a importância de sua autonomia política, elegendo pela primeira vez em quase dois séculos a maior autoridade da cidade-estado.

Como a tese apresentou, o primeiro governador eleito da Guanabara, Carlos Lacerda, principal rival político dos governos de Getúlio Vargas e JK, investiu seu mandato em transformar a cidade-estado em trampolim para sua candidatura à Presidência. Para isso, a cidade viveu seu último ciclo de grandes obras e

reformas urbanas. Lacerda estava convicto da importância de fazer da “Belacap” uma antagonista à altura ou maior que a recém construída “Novacap”. A capital nacional mudava, mas não havia como transferir a capitalidade do Rio, que se transformou no principal eixo de atuação do governo lacerdista. Dentre várias ações de seu governo, Lacerda apostou na criação do Museu da Imagem e do Som como um dos principais vetores para formatar uma nova identidade para o novo estado. Uma identidade que não era inventada do nada, ao contrário, apoiava-se no passado “glorioso” da cidade enquanto capital.

Cabe lembrar, no entanto, que essa capitalidade pensada e formatada para ser apresentada no MIS correspondia à necessidade de se manter no Rio o que até então era considerado nacional. Se, por um lado, a intenção era manter a coesão afetiva e apagar as distinções entre o espaço da capital e da cidade, que como vimos sempre existiram, por outro, o processo de valorização da localidade promoveu o deslocamento de uma identidade nacional para uma identidade carioca. Deslocamento que foi também experimentado nas práticas discursivas nos jornais impressos com o uso do termo *carioquice* a partir dos anos 1960.

O MIS e a *carioquice* foram importantes vetores de apropriação da capitalidade cultural do Rio a partir da integração entre identidade e território. No jogo das identidades, o objetivo era ocupar o lugar da nação na própria cidade, metaforicamente materializado na montagem do MIS no antigo prédio remanescente da Exposição Nacional de 1922. Segundo José Carlos Rodrigues não existem sociedades ou coletividades isoladas, “a coexistência é indispensável para a definição simbólica das identidades sociais específicas. Por isso, os povos se aliam, distanciam-se, contrapõem-se, transacionam, combatem... Tudo isso precisa ser materialmente viabilizado” (2015, p.196). Por isso mesmo é preciso considerá-las em suas relações recíprocas. O MIS de Lacerda e sua equipe era a materialização da identidade da cidade ancorada num trabalho de memória que acreditava no regime de verdade documental.

Se o MIS de Lacerda apresentava uma identidade local, territorializada na cidade, também mantinha uma forte conexão com a nação e a narrativa discursiva formadora desta. Cabe sublinhar que o MIS foi idealizado para ser um museu de massa, com poder de atração, para isso Lacerda se apoiou nos ideais de Malraux

de integrar a cultura de massa e a tecnologia como constituintes dessa memória mediada (Dijck, 2007) que foi formatada a partir do eixo cultural carioca. No entanto, as diretrizes políticas de afirmação desse Rio local estavam subjugadas à atuação de atores políticos.

Com o golpe militar em março de 1964 novos rumos na política nacional impactam a política local e o próprio MIS. Lacerda, diante do cancelamento das eleições presidenciais diretas em 1965 com o AI-2, rompeu com o governo militar, que até então apoiava e renunciou ao cargo de governador em 04 de novembro de 1965. O projeto MIS sofre uma guinada com a saída de Lacerda e de seu diretor Maurício Quádrio. O recém-inaugurado Museu se configura como um lugar de resistência cultural, carioca e democrático, tendo na cultura popular – e mais especificamente no samba – seu principal vetor de resistência e do imaginário homogeneizante da capital.

No MIS comandado por Ricardo Cravo Albin, dos conselhos de cultura, ficava claro que o Rio-cidade era bem diferente do Rio-capital. Como exemplo, o próprio samba articula essa ideia. O samba nacional era um samba construído sob o alicerce da miscigenação racial, processado durante as décadas de 1930 e 1940 (Sandroni, 2001). Por sua vez, o samba acionado nos cursos, palestras e pelos conselheiros do MIS era um samba negro, vindo do morro, antítese da capital moderna. Era o samba de Zé Ketti, Cartola e Clementina, e também das escolas de samba. Esse mesmo samba negro aparecia nos jornais junto à carioquice. O Rio-cidade e sua tensão com o velho projeto nacional ia se apropriando do MIS.

O samba resistência rompia tanto com o projeto nacional e do Rio-capital quanto com a ditadura militar. Isso é a tal ponto verdade que o governo militar interferiu diretamente no funcionamento do MIS, ao nomear um diretor-interventor que começou o desmanche do MIS como lugar de resistência, numa ação que, ao mesmo tempo, inscreveu o MIS na história como o lugar de articulação entre cidade, cultura e política.

O MIS foi apresentado nesta tese como um lugar capaz de acionar a vocação cultural da cidade. Fosse no projeto de Lacerda, fosse no de Cravo Albin e conselheiros, fosse no imaginário em torno da instituição, o Museu passou a

simbolizar a vocação cultural do Rio, tanto em suas manifestações e expressões quanto em seu “caráter” de resistir. Resistir a perder o posto de principal articulador cultural da nação, resistir à ditadura militar, resistir à modernização forçada daqueles que não eram parte do projeto civilizador da nação, resistir a ser demolido, resistir para sobreviver sem dinheiro.

A latência do MIS originou alguns projetos de Novos MISes desde os anos 1980. Por coincidência, o MIS era sempre acionado para ser ressignificado e reassumir seu lugar na cidade, justamente quando começa o processo de culturalização das cidades. Conforme o Rio ia se adequando à nova ordem cultural e os equipamentos culturais ganhavam destaque, o MIS ganhou dois projetos de novas sedes. Tais projetos nunca foram para frente. Foi apenas no momento em que um ator político como Sérgio Cabral, com uma relação pessoal com o MIS, assume a liderança do governo do estado, esse projeto é reativado.

Partindo de uma concepção cultural herdada de seus pais que estavam vinculados ao MIS do passado, Cabral concebe um Novo MIS, convocando-o para ser o eixo de realização da vocação cultural da cidade, perfeitamente casada com novos ideais de cidade criativas. A dimensão do projeto Novo MIS em Copacabana não somente suplanta os outros projetos que nunca foram adiante, como deixa claro que o Rio e sua cultura merecem ser expostos pelos ideais dos novos museus, desde uma arquitetura “ícone” aos recursos tecnológicos de última geração para dar conta de seu acervo cultura de massa, passando pela noção de resistência cultural de um novo Rio.

Um Rio que sobreviveu a um período de decadência e violência parecia estar, agora, na hora da virada. E o MIS vira o símbolo da cidade, de sua população e de sua cultura. Mais uma vez o MIS assume-se como ponto de apoio para a identidade carioca, com tudo o que já foi nacional. Ao ser convocado a retornar a suas origens fundacionais, como delinearam os curadores, o MIS explicita mais uma vez a territorialidade de sua cultura. O projeto de exposição destaca a “cidade por trás” dos grandes nomes da cultura nacional, estabelecendo uma relação causal entre o Rio e a projeção nacional, que ocorre somente porque existe essa exuberante cidade e criativa população na retaguarda.

O MIS é novamente o espaço de afirmação do que é especificamente carioca, renunciando ser ele mesmo síntese da cultura nacional. A concepção do museu é voltada para *mostrar* “como o jeito carioca sempre influenciou na produção cultural e inspirou nossos artistas e tornou o Rio referência nacional e mundial” (RJ TV 1ª edição, 03 de abril de 2014). Em outras palavras, o MIS resiste à nacionalização de sua cultura. Mas resiste, também, à incerteza de seu próprio projeto.

6.1.

1ª consideração – Só que não

O Rio ia muito bem. As obras do MIS e todo o processo em torno da nova sede ia bem. O governo Cabral Filho ia muito bem, tinha mais de 60% de aprovação no início do segundo mandato. O Brasil ia bem. Lula ia bem. Dilma ia mais ou menos.

Desde as manifestações de junho de 2013 o Brasil começou a experimentar um descendente processo de “falências múltiplas”. Uma série de ações e investigações judiciais no rastro da Operação Lava Jato em andamento desde o ano de 2014 pela polícia Federal convulsionou o meio político e econômico brasileiro. O Rio de Janeiro foi profundamente afetado por ter parte de seu alto escalão executivo envolvido em esquemas de lavagem de dinheiro e corrupção, dentre eles o ex-governador Sérgio Cabral. O ex-governador é acusado de ser um dos principais responsáveis pela crise financeira que assola o estado do Rio desde 2014 por má gestão financeira e isenções fiscais importantes para a receita do estado por corrupção.

Em decorrência das acusações Cabral Filho veio a renunciar de seu governo no dia 03 de abril de 2014, seis meses antes do pleito e 8 antes de seu mandato acabar. A justificativa oficial era que ele iria se dedicar a sua campanha política ao cargo de senador em outubro. O que não aconteceu. Cabral Filho se afastou da vida pública e pouco participou do pleito de 2014, até mesmo a menção de seu nome foi discreta na campanha do candidato continuísta, Fernando Pezão. Cabral Filho está preso desde o dia 17 de novembro de 2017.

Além disso, a mudança no mercado internacional de petróleo impactou negativamente o Estado. Segundo reportagem em agosto de 2017, na revista *Carta Capital*, até agosto de 2014 o barril de petróleo valia mais de US\$100,00, já em agosto de 2017 o valor era inferior a US\$48,00. Como consequência os *royalties* do petróleo passaram de uma arrecadação de 12 bilhões de reais, em 2013, para 4 bilhões, em 2016.

O que aconteceu com o estado do Rio de Janeiro é que é importante nesse contexto. No dia 17 de junho de 2016, a 49 dias da abertura dos Jogos Olímpicos de 2016, o governador em exercício Francisco Dornelles decretou estado de calamidade pública em razão da dívida do estado e a crise que impedia o governo de cumprir seus compromissos financeiros com os servidores, prestadores de serviços e também com as obras para a realização dos Jogos Olímpicos. No decreto Dornelles cita a "grave crise econômica, a queda da arrecadação do ICMS e dos *royalties* do petróleo, severas dificuldades na prestação de serviços essenciais e a possibilidade de um total colapso na segurança pública, na saúde, na educação, na mobilidade e na gestão ambiental (...) vem impedindo o Estado de honrar compromissos com os Jogos Olímpicos e Paralímpicos"⁹³.

É nesse contexto que as obras do Novo MIS em Copacabana foram interrompidas. Segundo noticiou a revista *Veja Rio*, em 09 de janeiro de 2016, as obras foram paralisadas em setembro de 2015, quando a construtora Rio Verde abandonou a obra. Desde de então, o Governo do Estado e a construtora estão envolvidos em uma ação judicial. A Rio Verde diz que o Governo não cumpriu os ajustes contratuais. Já o Governo do Estado diz que a construtora descumpriu prazos e valores de serviço não discriminados em conta.

Não deixa de ser irônico que a mesma revista tenha noticiado no dia 03 de setembro de 2015, data do aniversário de 50 anos do MIS, que 70% das obras do novo prédio já estavam concluídas, que o Museu seria inaugurado no primeiro semestre de 2016. A expectativa é que o Museu fosse inaugurado para os Jogos Olímpicos Rio. No mesmo dia 03 de setembro, na festa de aniversário do Museu da Imagem e do Som, na Sala Cecília Meireles, o governador Pezão afirmou que o

⁹³ *BBC Brasil*, 18 de junho de 2018.

dinheiro para a continuidade das obras estava salvo, pois é um recurso do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e que só poderia ser usado sob a rubrica do Museu. No entanto para retomar as obras, será preciso uma nova licitação.

De forma breve, podemos apontar que não há muito esclarecimento do porquê de as obras não terem sido retomadas. A aposta das notícias sobre o assunto é sempre em torno da crise financeira do Estado, que se expandiu de tal modo a ponto de estar sob intervenção militar desde o início de 2018. A crise financeira que se estende à segurança pública faz o Rio estar submetido ao Governo Federal. Desde o mencionado decreto de Dornelles, o Rio está em negociação com a União para encontrar uma saída para a situação financeira do Estado, que chegou a ficar quatro meses sem pagar o funcionalismo público e os prestadores de serviço.

Não é o caso de aprofundar o debate sobre a situação do Estado e as escolhas executivas para os fins da tese. O que importa é sublinhar que mais uma vez questões políticas interferem no MIS. Questões políticas de cunho local, mas que são sempre abarcadas pelo nacional. Nos anos 1970 o governo militar impõe a fusão a Guanabara e altera os rumos políticos da cidade. Entre 2016 e 2018, o governo Michel Temer usa a derrocada financeira para impor ao Rio severas “punições” financeiras que impactarão o Estado pelas próximas décadas.

Se o Rio tenta dizer que não é mais nacional, não existe a mesma reciprocidade. De maneiras diferentes, em momentos que o Rio projeta sua autonomia e reforça sua territorialidade e identidade, a cidade é tomada como “vitrine” nacional dos rumos nacionais.

O MIS enquanto “museu de fronteira”, de sua identidade territorializada, resiste. Devido à situação do Rio de Janeiro atual, a retomada das obras está nas mãos do Governo Federal, que precisa autorizar a retomada por conta do acordo de recuperação fiscal entre o Estado e a União. Por sua vez, o BID exige novas garantias para a prorrogação do empréstimo. No dia 28 de março de 2018, o ministro da cultura, o carioca Sérgio Sá Leitão, se reuniu com representantes do Governo do Estado, da Fundação Roberto Marinho e dos Ministérios da Fazenda

e Planejamento. A pauta da reunião era a apresentação de uma nova agenda para a retomada das obras e a inauguração, até dezembro de 2019. Segundo Sá Leitão, o próximo passo é dar continuidade às negociações para que o Novo MIS seja concluído e inaugurado⁹⁴.

Enquanto o Novo MIS está em suspensão, o Velho MIS segue seu caminho, resistindo. Em abril deste ano, o governador Fernando Pezão lançou um Programa de Demissão Voluntária. Entre as justificativas da Lei 7.941/18 que regula as decisões em torno do Programa, consta que o foco é em “empresas públicas que serão extintas, permitindo a redução da folha de pagamento de empresas e fundações públicas em 50%. No entanto, ainda não foram anunciadas quais seriam as companhias envolvidas no programa. ‘A demissão é voluntária, então ela vai ser ofertada aos servidores que queiram aderir’”⁹⁵. No texto da notícia é mencionado que a medida também terá modificações de modo a preservar algumas instituições como as universidades estaduais, a Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do RJ (Faperj), a Fundação Centro de Ciências e Educação Superior a Distância do Estado do RJ (Cecierj), a Fundação Leão XIII e a Fundação para a Infância e Adolescência (FIA/RJ).

Nesta primeira emenda à lei que rege o PDV, o Museu da Imagem e do Som não era citado, mas em agosto, uma nova notícia aumenta as instituições que devem ser preservadas para além das instituições citadas, incluindo o MIS. Como noticiado na página da Alerj “o novo projeto determina a preservação de 19 instituições do Estado do Rio de Janeiro, entre elas a Fundação de Apoio à Escola Técnica (Faetec), a Fundação Museu da Imagem e do Som (MIS/RJ) e Central de abastecimento do Estado do Rio de Janeiro (Ceasa)”⁹⁶.

⁹⁴ Informações disponíveis na página do Ministério da Cultura http://www.cultura.gov.br/banner-1/-/asset_publisher/G5fqgiDe7rqz/content/minc-apoia-a-retomada-das-obras-e-inauguracao-do-mis-no-rj/10883 último acesso em 18 de agosto de 2018.

⁹⁵ Informação disponível no site da Alerj http://www.alerj.rj.gov.br/Visualizar/Noticia/43733?utm_source=twitter&utm_medium=organico&utm_campaign=projetoaprovado&utm_term=instituicoespublicas&utm_content=texto&AspxAutoDetectCookieSupport=1 último acesso em 18 de agosto de 2018.

⁹⁶ Disponível em http://www.alerj.rj.gov.br/Visualizar/Noticia/43733?utm_source=twitter&utm_medium=organico&utm_campaign=projetoaprovado&utm_term=instituicoespublicas&utm_content=texto&AspxAutoDetectCookieSupport=1 último acesso em 18 de agosto de 2018.

Não há dúvidas que o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro figura entre umas das principais instituições cariocas, especialmente em seu imaginário de resistência e projeção da cultura carioca.

6.2.

2ª consideração – Resistência e atualização

No dia 02 de junho o cantor sertanejo César Menotti, da dupla César Menotti e Fabiano, em uma entrevista no programa *Altas Horas*, de Serginho Groissman, resolve contar um “causo” para descontrair. A história é sobre um show da dupla em uma penitenciária, onde, ao final, segundo o cantor, “tem sempre um cara chato que fica pedindo música que sabe que você não canta”. Nessa hora, o cantor começa a bater palmas e falar com uma voz debochada “samba, samba, samba”. Ao que ele responde ao detento: “desculpa é que realmente a gente não sabe cantar nenhum samba”. Segundo Menotti, nesse momento o irmão Fabiano afirma que “samba é música de bandido”. Apesar dos risos da plateia e do apresentador Serginho Groissman, o cantor foi duramente criticado nas redes sociais por sambistas e admiradores do gênero, obrigando-o a pedir desculpas “caso tenha ofendido alguém”.

A “piada” de Menotti parece sair do “túnel do tempo”, direto do momento inicial do samba, que como vimos no capítulo 5, era comumente associado a malandragem, vagabundagem, bandidagem e à negritude, numa sociedade marcada pelo racismo. Um século depois, um cantor sertanejo fazer alusão a tal caracterização não é apenas um “ato falho” ou uma brincadeira infeliz, mas um exemplo do embate entre a cultura carioca e o imaginário nacional.

Desde o início da década de 1980, a música sertaneja é um dos principais gêneros musicais nos índices de vendagem do país. Nas últimas décadas, o chamado sertanejo universitário consolidou-se como o principal movimentador da indústria musical brasileira, tanto em número de vendas de CDs e DVDs, quanto arrecadação de direitos autorais e a agenda de shows. Não é muito arriscado dizer que o sertanejo universitário é a trilha sonora de um novo Brasil que começou a tomar forma a partir do governo neodesenvolvimentista de Lula (2003-2011).

A transformação social, política, econômica e cultural desse período, assim como a ampla descentralização da difusão de conteúdo pela web abrem espaço para que outras narrativas de nação sejam difundidas de diversos segmentos, deslocando as narrativas tradicionais de nação elaboradas a partir do Rio de Janeiro.

A mudança de eixo acerca da representação nacional coloca alguns postulados cariocas na berlinda. Um carioca na berlinda, um deles é o do samba e de sua negritude. O sertanejo fala de um Brasil radicalmente distinto do Brasil dos morros, da malandragem e do jeitinho, construindo um imaginário de um país conservador, romântico e tecnológico. Essa tensão manifesta-se nas sonoridades, nas letras e no imaginário compartilhado da música sertaneja, mas de forma indireta. Em certos momentos, essas narrativas conflituosas aparecem na superfície, em “piadas” como a infeliz narrativa de César Menotti.

Lembremos que o samba do MIS é negro. As falas de Sukman, Weller e no passado de figuras importantes do conselho de música popular do Museu afirmavam explicitamente que o samba é negro. Polêmicas e questionamentos à parte, assumir o samba como eminente negro e não símbolo de uma miscigenação racial hegemônica e harmônica é um movimento fundamental na sociedade carioca e brasileira. Analogamente, associar o samba à bandidagem é um movimento que reforça o estereótipo negativo da associação dos negros com marginalidade. Vivemos um momento em que é cada vez mais evidente o racismo e genocídio contra a população negra no Brasil. Com a terceira maior população carcerária do mundo, o Brasil possui 726. 712⁹⁷. Destes 64% correspondem a jovens negros entre 18 e 29 anos de idade.

Ao tratar pejorativamente como “coisa de bandido” uma manifestação cultural historicamente influenciada pela cultura africana é assumir deliberadamente contra o quê o samba tem que resistir: um Brasil conservador, racista, preconceituoso. Indiretamente, Menotti explicita algo que se encontra no

⁹⁷ Dados de junho de 2016, conforme publicado na Agência Brasil <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-12/populacao-carceraria-do-brasil-sobe-de-622202-para-726712-pessoas> último acesso em 18 de agosto de 2018.

cerne de muitos discursos e ideias que pavimentam as elaborações da identidade carioca nas primeiras duas décadas de século XXI.

Mesmo sem ter sido esta a sua intenção, o cantor sertanejo trouxe para a superfície as razões pelas quais o samba, o MIS e o Rio de Janeiro ainda precisam resistir aos preconceitos e ao retrocesso que abate corações e mentes nesse momento.

7. Referências bibliográficas

ABRANTES, Patricia. O modelo Barcelona: um exame crítico. *Finisterra – Revista Portuguesa de Geografia*, n.90. Lisboa, 2010.

ABREU, Maurício. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPP, 2013.

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGUIAR, Ronaldo Conde. *Almanaque da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009.

ANDRADE, M. *Música, doce, música*. São Paulo: Martins, Brasiliense, 2013 [1939].

ARANTES, Otília B. Os novos museus. In: *Revista Novos Estudos*, CEBRAP, Ed.31, vol.3, 1991. p.161-169

ARANTES, Otília B. Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. In: Arantes, O.; VAINER, C. e MARICATO, E.. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não*. Rio de Janeiro: Record, 2002

ARAÚJO, S. Características e papéis nos acervos etnomusicológicos em perspectiva histórica. In: Samuel Araújo, Gaspar Paz e Vincenzo Cambria (orgs.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: MauadX - Faperj, 2008. pp. 33-42.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. SP: Companhia das Letras, 1992.

BARBOZA, Marília e OLIVEIRA FILHO, Arthur. *Cartola: os tempos idos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

BARRACLOUGH, Geoffrey. *Introdução à História Contemporânea*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BICALHO, Maria Fernanda. A França Antártica, o curso, a conquista e a “peçonha luterana”. *História*, Franca, v.27, n.1, p.29-50, 2008. Available from http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742008000100004&lng=en&nrm=iso ultimo acesso: 31 de julho de 2018.

BLACKING, John. *Music, culture and experience*. Cambridge University Press, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Brasília: Editora UnB, 1991.

BUTLER, Martin; METCHERIL, Paul e BRENNINGMEYER, Lea. *Resistance*. Bielefeld, Alemanha: transcript Verlag, 2017.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

CAPEL, Horacio. *El debate sobre la construcción de la ciudad y el llamado ‘modelo Barcelona’*. *Scripta Nova* vol XI, n. 233. Universidad de Barcelona, 2007.

CAPEL, Horacio. *El modelo Barcelona: un examen crítico*. Barcelona: El Serbal, 2005.

CASTELLS, Manuel. *Redes de indignação e esperança*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CASTILLO, Sonia S. *Cenário da Arquitetura da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHAUDHARY, Nandita; HVIID, Pernile; MARSICO, Guisepina e VILLADSEN, Jakob. *Rhythms of resistance and existence*. In: *Resistance in Everyday Life*. Singapura: Springer, 2017.

CHAVEZ, Mario. Casas e portas da memória e do patrimônio. In: *Revista Em Questão*, v.3, n.2, Porto Alegre, UFRGS, 2007.

COELHO, Teixeira. *A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

COELHO, Teixeira. Política cultural: uma história comum. In: *Cultura e estado: a política cultural na França, 1955-2005* / introdução e organização Philippe Poirrier, Geneviève Gentil; tradução Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2012.

CORRESPONDÊNCIA passiva de Coelho Neto. Anais da Biblioteca Nacional Rio de Janeiro, v. 78, 397 p, 1963.

CRAVO ALBIN, Ricardo. *Museu da Imagem e do Som: rastro de memória*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2000.

CRUZ, Nina Velasco e. *Arte, tecnologia e vigilância: apontamentos sobre a obra “Autoretrato falado”*. In: 7o. Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, 2008, Brasília. 7Art. Brasília. p.218-241. Disponível em: http://arte.unb.br/7art/textos/Nina_Velasco.pdf acesso em 09 de agosto de 2018.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DE MARCHI, Leonardo. Análise do Plano da Secretaria da Economia Criativa e as transformações na relação entre Estado e cultura no Brasil. *Intercom, Revista Brasileira Ciências Comunicação*, São Paulo, v. 37, n.1, p.193-215, June 2014. Available from http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-58442014000100010&lng=en&nrm=iso access on 21 Aug. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S1809-58442014000100010>.

DEBERT, Guita Grin. *Ideologia e populismo*. Rio de Janeiro: Edelstein, 2008.

DIJCK, José van. *Mediated memories in the digital age*. Stanford, California: Stanford University Press, 2007.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ECO, Umberto. *Os limites da Interpretação*. São Paulo Perspectiva, 2004.

ELIAS, N. *O processo civilizador: Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, v I e II.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e a autenticidade na Música Brasileira (1960-1970). *Revista Contemporânea*, v.5, n.2 p.467-494, Jul.–Dez. 2015.

FERREIRA, Marieta de Moraes De solar Marquesa de Santos a Museu do Primeiro Reinado. In: GOMES, A. C. (Coord.). *Direitos e cidadania*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007. cap. 13, p. 295-320.

FISCHMANN, Daniel Pitta. *O projeto de museus no movimento Moderno: principais estratégias na década de 1930-1960*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre, UFRGS, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FREIRE FILHO, João. *Reinvenções da resistência juvenil*. Rio de Janeiro: MauadX, 2007.

FREITAS, Ricardo. Da Cidade-espetáculo à Cidade-mercadoria: a comunicação urbana e a construção da marca RIO. *Revista ECO-Pós*, [S.l.], v. 20, n. 3, p. 49-65, dez. 2017. ISSN 2175-8689. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/14473/9678>.

FRID, Marina e CORBO, William. *Um brinde ao Diderot: cultura, imaginário e publicidades de cerveja*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Consumo e Processos de Comunicação, do XXVI Encontro Anual da Compós, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, SP, 06 a 09 de junho de 2017.

FRITH, Simon. *Performing rites*. Harvard, EUA: Harvard University Press, 1997.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação da cultura*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOLDMAN, Marcio. Quinhentos anos de contato: por uma teoria etnográfica da (contra)mestiçagem. *Mana*, Rio de Janeiro, v.21, n.3, p.641-659, Dec. 2015. Available from http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132015000300641&lng=en&nrm=iso access on 08 Aug. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/0104-93132015v21n3p641>.

GOMES, Angela de Castro. *Essa gente do Rio...: modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

GOMES, Renato C. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. *Ipotesi - Revista de Estudos Literários*. Universidade Federal de Juiz de Fora v. 3, n. 2, jul./dez. 1999, p19-30.

GOMES, Renato C. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Coleção Museu, memória e cidadania. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: *Educação & Realidade*, Porto Alegre v.22 n.2 p.16-46, jul-ldez, 1997.

HARVEY, David. Do gerenciamento ao empresariamento: a transformação da administração urbana no capitalismo tardio. In: *Espaço e Debates*, ano XVI, n. 39, 1996, p.48-64.

HARVEY, David. O direito à cidade. *Piauí*, Sessão Tribuna Livre da Luta de Classe, edição 82, jul. 2013. Disponível em <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-direito-a-cidade/> Acesso em 12 de dezembro de 2016.

HERSCHMAN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOGGART, Richard. *The uses of literacy*. Penguin Classics, 2009 [1957].

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

HUYSEN, Andreas. Escapando da amnésia. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 23, 1994.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KNAUSS, Paulo. *Nos tempos da Guanabara – uma história visual (1960-1975)*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo e Edições de Janeiro, 2015. Il.

LACERDA, Carlos. Discurso Inauguração do Museu da Imagem e do Som. Arquivos da Fundação Museu da Imagem e do Som, 1965.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LISTER, Martin (organizador). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1997.

LÖWY, Michel. *Barbárie e modernidade no século XX*. Disponível em <http://www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/25798-25800-1-PB.pdf>

MARAVALL, Antonio. *A cultura do barroco*. São Paulo: Edusp, 1997.

MARQUES SANTOS, Afonso Carlos. *A visão do outro*. Seminário Brasil-Argentina. Brasília, Argentina: FUNAG; FUNCEB, 2000, p. 149-174.

MARQUES SANTOS, Afonso Carlos. *O Rio de Janeiro como cidade do século XVI ao XIX*. Palestra proferida em 17 de maio de 2000. Disponível em http://biblioteca.forum.ufrj.br/images/sampled/Arquivos/O_Rio_de_Janeiro_co_mo_cidade_do_seculo_XVI_ao_XIX_2000.pdf

MENDONÇA, Tânia M.Q. A. de. *Museus da Imagem e do Som: o desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil*. Tese de Doutorado. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2012.

MESA-REDONDA de Santiago do Chile – 1972. In: ARAÚJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). *Memória do pensamento museológico contemporâneo*. Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.

MESQUITA, Cláudia. *Um museu para a Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009.

MOREIRA, Gabrielle da Costa. Casar, fotografar, compartilhar e lembrar: fotografia de casamento no Flickr. Dissertação de Mestrado. Recife, UFPE, 2011. 138 p.: il.

MOTTA, Marly. Saudades da Guanabara: o campo político da cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

NEUHAUS, Ítalo Simão. *O ofício do arranjador: uma análise dos arranjos de samba da Rádio Nacional*. Dissertação de Mestrado Música. UNI-RIO, 2016.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*. São Paulo, PUC SP, n.10, dez. 1993. Disponível em: <http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf> Acesso em 09 de agosto de 2018.

O'Donnell, Julia Galli. *Um Rio Atlântico: culturas urbanas e estilos de vida na invenção de Copacabana*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/Museu Nacional, 2011.

OLIVEIRA, Márcio Piñon de. *Projeto Rio Cidade: intervenção urbanística, planejamento urbano e restrição à cidadania na cidade do Rio de Janeiro*. X Coloquio Internacional de Geocrítica: Diez años de cambios en el mundo, en la geografía y en las ciencias sociales, 1999-2008. Barcelona, 26-30 de mayo de 2008. Universidad de Barcelona.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

OSÓRIO, M., REGO, H.R.S. e VERSIANI, M.H. Rio de Janeiro: trajetória institucional e especificidades do marco de poder. In: MARAFLON, G.J. e RIBEIRO, M.A. *Revisitando o território fluminense VI*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2017.

OSÓRIO, Mauro. *Rio nacional, Rio local: mitos e visões da crise carioca e fluminense*. Rio de Janeiro: Senac, 2005.

PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados do samba*. São Paulo: Intermeios, 2015.

PESAVENTO, Sandra Jathy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.27, n.53, p.11-23, junho 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882007000100002&lng=en&nrm=iso Acesso: 29 de julho de 2018.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989, p.3-15. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417> Acesso 09 de agosto de 2018.

PRESTES FILHO, Luiz Carlos e CAVALCANTI, Marcos do Couto. *Economia da cultura: a força da indústria cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: E-papers, 2002.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo: Boitempo, 2015.

RANCIÈRE, J. “Em que tempos vivemos?” *Serrote*, nº 16, março 2014, Rio de Janeiro.

REIS, A. C. F. “Cidades criativas: burilando um conceito em formação”. *Iara: Revista de Moda, Cultura e Arte*, v.4, nº1, São Paulo, abril 2011.

REIS, A. C. F. *Cidades criativas: da teoria à prática*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2012.

RODRIGUES, A. E. e MELLO, J. O. B. de. As reformas urbanas na cidade do rio de janeiro uma história de contrastes. *Revista Acervo*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 19-53, jan./jun. 2015.

RODRIGUES, Antonio Edmilson. Em algum lugar do passado. In: AZEVEDO, André Nunes de (org.). *Rio de Janeiro - capital e capitalidade*. Rio de Janeiro: Depto. Cultural/NAPE/UERJ, 2002.

RODRIGUES, José Carlos. *Antropologia e comunicação: princípios radicais*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2008.

RODRIGUES, José Carlos. *Imaginários e dramas sociais* [recurso eletrônico]: estudos de significação / José Carlos Rodrigues. – Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2015. 1 recurso eletrônico (310 p.) Inclui bibliografia. ISBN (ebook): 978-85-8006-179-6.

ROUSSO, Henry. “A memória não é mais o que era”. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta. (Coords.). *Usos e abusos de história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SÁNCHEZ, Fernanda. *A reinvenção das cidades para um mercado mundial*. Chapecó: Argos, 2010.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Zahar/Ed.UFRJ, 2001.

SANDRONI, Carlos. Missão de Pesquisas Folclóricas: Música Tradicional do Norte e Nordeste, 1938. *Revista de Estudos Brasileiros* 46, 2008 disponível em <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34607/37345> acesso em 08 de agosto de 2018.

SARLO, Beatriz. *A cidade vista: mercadoria e cultura urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional, o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

SAVAGE, Jon. *A criação da juventude*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

SCHEINER, Tereza Cristina. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Ciências Humanas, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan.-abr. 2012.

SELDIN, Claudia. *Da capital de cultura à cidade criativa: resistências a paradigmas urbanos sob a inspiração de Berlim*. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2015.

SEVCENKO, Nicolau. Introdução: o prelúdio Republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: NOVAIS, F. (coord.). *História da vida privada no Brasil*, vol.3. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SIMMEL, G. *As grandes cidades e a vida do espírito* (1903). Mana, Rio de Janeiro, v.11, n.2, p.577-591, Oct. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200010&lng=en&nrm=iso

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: MauadX, 1998.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia*. Perda e permanência. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

STERNE, Jonathan. *The audible past*. Durhan, EUA: Duke University Press, 2003.

SUKMAN, Hugo. Entrevista pessoal. Rio de Janeiro, 07 de fevereiro de 2017.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.

THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012 [1963].

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998.

TRAVASSOS, Elisabeth. *Os mandarins milagrosos*. Rio de Janeiro: Funarte/Zahar, 1997.

TROTTA, Felipe. *O samba e suas fronteiras*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2011.

VALENTE, Maria Esther Alvarez. *Museus de ciências e tecnologias no Brasil: uma história da museologia entre as décadas de 1950-1970*. Tese de Doutorado. Campinas, SP: Unicamp, 2008.

VALERY, Paul. O Problema dos museus. *ARS* (São Paulo), São Paulo, v.6, n.12, p.31-34, Dec. 2008. Available from http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200003&lng=en&nrm=iso acesso em 03 de agosto de 2018.

VIANA, Lúcia Quiêto. *Arquitetura entre Conexões Contemporâneas: o concurso do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2014.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

WANIS, Amanda. *Cidades criativas: a construção de um ideário e sua influência na cidade do Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado. Niterói, UFF, 2013.

WELLER, André. Entrevista pessoal. Rio de Janeiro, 23 de fevereiro de 2017.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ZUKIN, Sharon. *Loft living: culture and capital in urban change*. New Jersey: Rutgers University Press, 1989.

Fontes

1. Jornais e Revistas

Diário de Notícias

Diário de Notícias

Folha de São Paulo

Jornal do Brasil

Notícias de Portugal

O Globo

O Jornal

The Economist

Tribuna da Imprensa

Tribuna da Imprensa

Veja Rio

Vida Doméstica

2. Sites

Acervo o Estado de São Paulo

Acervo O Globo

Agência Brasil - EBC

Alerj

Archdaily

BBC Brasil

Blog do MIS

Brasiliana Fotográfica

Cidade criativa

DHBB

Euronews

FGV

Fundação Roberto Marinho

G1

Globo Esporte

Globoplay

Guggenheim

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

ICOM

ICOM Brasil

Itaú Cultural

MINC

MIS

MoMA

Rádio Francesa Internacional

SEC-RJ

UNESCO

Wikipedia

Youtube

3. Letras de música

A voz do morro - autoria de Zé Ketti.

Coisas nossas – autoria de Noel Rosa.

Não tem tradução – autoria de Noel Rosa.

Sala de recepção – autoria de Cartola.

Saudades da Guanabara - autoria de Moacyr Luz, Aldir Blanc e Paulo César Pinheiro.

Anexo 1

Discurso de inauguração do Museu da Imagem e do Som, proferido pelo governador do estado da Guanabara, Carlos Lacerda, em 3 de setembro de 1965. Fonoteca/MIS/RJ

“Senhores secretários de Estado e servidores do Banco do Estado, autoridades, minhas senhoras, meus senhores. Quando assumi o governo, li nos jornais que um senhor chamado Maurício Quádrio tinha uma coleção de gravações, algumas delas inéditas, e quase todas, mais ou menos desconhecidas do público, que abrangiam vozes de Rui Barbosa à voz de Rio Branco e muitas outras gravações de momentos, fatos e atos culminantes da vida nacional. Depois, conhecida de longa data e extraordinária obra empreendida por Henrique Fóreis, o nosso grande e querido Almirante, a maior patente do rádio, ao longo de uma vida de dedicação ao folclore e à música popular do Brasil, obra que por si só basta para torna-lo credor da gratidão do Estado da Guanabara e da Nação. Depois soube que numa modesta casinha em Jacarepaguá, prestes a ser desocupada, graças a esta extraordinária capacidade de investigação, pelo seu muito amor à cidade do Rio de Janeiro, do Leoberto de Castro Ferreira, vivia a viúva do fotógrafo Malta, que foi um pioneiro e um expoente da classe dos fotógrafos profissionais da Guanabara, pois acompanhou com sua lente de fotógrafo os começos da grande transformação por que passou a velha cidade das vielas e dos becos, nas extraordinárias mãos de Pereira Passos, nos começos desse século. Cerca de 12 ou 15 mil fotografias documentavam e assinalavam essa transformação, e estavam ameaçadas de destruição pelo tempo e por uma espécie de fatalista condenação ao abandono, não fosse a dedicação da viúva e dos filhos desse modesto e antigo fotógrafo do Estado do Distrito Federal, que dedicou a sua vida a registrar na retina fotográfica, as imagens de um Rio que crescia sob os olhos deslumbrados. Depois as estereotípias e as fotografias de Guilherme Santos, algumas milhares de fotografias, assinalando uma outra fase do Rio, o Rio da 1ª Guerra Mundial, o Rio depois de vencida a febre amarela, o Rio de Antônio Prado Júnior e de Pedro Ernesto, o Rio metrópole moderna, a partir do 1º Centenário da Independência do Brasil.

Depois, em Lisboa, na companhia desse admirável amigo da Guanabara e valoroso servidor do Estado, que se revelou o presidente do Banco do Estado da Guanabara, meu caro companheiro Antônio Carlos de Almeida Braga, pudemos adquirir, graças à prosperidade do Banco, devido à confiança da população em seu Banco, mais de mil gravuras do Brasil Antigo, especialmente da Guanabara, que se encontravam nas mãos de um antiquário lisboeta. Depois, a Discoteca de Música Popular Brasileira, antigas gravações da velha Casa Edison, pioneira deste assunto no Brasil, pacientemente colecionadas e classificadas por Lúcio Rangel.

Esse foi o começo do acervo desse estranho, surpreendente, quase diria prodigioso museu que hoje aqui começa, o Museu da Imagem e do Som. Instalado pela cooperação da Secretaria de Segurança e do Banco do Estado da Guanabara, na antiga Delegacia de Estrangeiros, que ocupava a título precário nos últimos 30 ou 40 anos um pequeno pavilhão da Exposição do Centenário, irmão dos nossos vizinhos do Ministério da Agricultura, que também tiveram de se alojar noutro pavilhão provisório, e assim está desde 1922.

Graças ao trabalho do jovem arquiteto da Secretaria de Segurança, cuja dedicação resume e simboliza a de quantos operários e técnicos aqui procederam rapidamente a essa extraordinária transformação, o arquiteto Yannar de Carvalho Santos, pudemos afinal organizar este museu que hoje abre suas portas ao público, tendo à frente aquele mesmo Maurício Quádrio, do qual soube nos primeiros dias de governo que havia se decidido a doar, a quem quisesse no estado aproveitá-la, a sua extraordinária coleção de gravações. Tendo depois do dr. Leoberto de Castro Ferreira, que continua a prestar a este museu e à cidade assinalados serviços, este não menos valoroso antigo Secretário de Obras, hoje de Turismo, dr. Enaldo Cravo Peixoto, e tendo aqui na companhia do já citado, desse extraordinário Almirante, também um português, que não podia deixar de estar presente no museu que assinala a evolução da cidade que os portugueses e índios fundaram. O arquiteto José Cortez, autor do projeto do Instituto de Educação, na rua Mariz e Barros, convidado pelo Banco do Estado, para vir ver renascida a cidade que ele ajudou, por assim dizer, a formar e aqui se encontra conosco para nos trazer o testemunho das pesquisas que nesse momento se procedem em Portugal, sob os auspícios do Banco do Estado, para fazer nos Arquivos Ultramarinos, o

tombamento e a reprodução, graças à gentileza das autoridades portuguesas, de todos os documentos interessados à história e à formação da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

Um conselho de Curadores presidirá o destino desse museu, e entre eles, no Rio e do Rio, D. Pedro de Orleans e Bragança, o dr. Roberto de Castro Ferreira, o embaixador Assis Chateaubriand, o escritor José Condé, o dr. Raimundo de Castro Maya, dr. Marcos Carneiro de Mendonça, que é ele próprio, um marco da evolução da cidade, pois passou de grande craque de futebol do Fluminense a historiador do Brasil e da cidade. De fora do Rio, como curadores correspondentes, logo o extraordinário folclorista do Rio Grande do Norte, Luís da Câmara Cascudo, e em São Paulo, o dr. Júlio Mesquita Filho. Assim começa esse museu.

A mostra que hoje se abre é, por assim dizer, uma pré-estreia das coleções que periodicamente serão exibidas. Não se trata apenas de uma casa para satisfazer a curiosidade pública, que é bem-vinda sempre nesta casa, mas trata-se dentro do mais rigoroso e moderno critério da técnica chamada de museologia, de um centro de documentação, através do qual se há de procurar e encontrar nas raízes do Rio de Janeiro, os segredos e soluções do seu futuro. Aqui se verá projetada sob o passado, na sombra dos esforços dos nossos antecessores, o que há de ser o Rio radioso com o passar dos tempos e o prosseguimento harmônico e conjugado de tais esforços de sucessivas gerações de trabalhadores.

Desde o esforço ilustre de Rio Branco ou de um valoroso Pereira Passos que aqui há de encontrar, até o esforço anônimo, não menos calceteiro, do pedreiro, do marceneiro, do ferreiro, do vendedor ambulante, imortalizado nas gravuras de Debret quando o Rio alvorecia, e fixado nas fotografias de Marc Ferrez quando o século XX despontava. Aqui se encontrarão as documentações para os estudos e investigações, mas por igual, o deslumbramento dos olhos, a diversão para os ouvidos. Porque a cultura, a ciência, a técnica, a informação, de modo algum excluem a diversão e a mera contemplação estética dos fenômenos da vida, dos atos do trabalho humano, da história longa, por vezes penosa, e às vezes divertida, do duro esforço do homem para transformar e dominar a natureza.

Este museu visa documentar em som e imagem esse esforço do homem brasileiro, do homem carioca, dos homens de todas as nações que para aqui vieram, convergentes, formar, ampliar, reformar, desenvolver, tornar viva, humana, colorida, variada, multiforme, infinitamente alegre, mas infinitamente sofrida, a gloriosa e valorosa cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

Ao entregar, pois, em nome do banco do Estado da Guanabara, graças à confiança dos seus depositantes, aqui tão bem representados, graças ao valor dos seus funcionários, aqui também assistindo esta cerimônia, podemos, sob os auspícios, com seu dinheiro, com o que deveria ser o lucro do Estado e dos seus acionistas, convertido em benefícios para a população e para os que honrarem com a sua visita e a sua atenção, um museu novo, quase único no gênero no mundo, em todo caso, o primeiro no Brasil nessa modalidade, para que o Rio se contemple no passado a fim de se entender no presente, e se decifrar nos enigmas que se lhes oferecem para o seu futuro.

Gostaria de lembrar nesta cerimônia, a quantos se disponham a fazer doações para o museu, que a Lei do Imposto de Renda já permite descontar tais doações quando se destinam a entidades culturais como esta. Lembro aos que tenham documentação, fotografias, arquivos, papéis de qualquer gênero, interessando as finalidades do museu, gravações, desenhos, gravuras, correspondências, tudo aquilo que possa eventualmente interessar a este museu, poderão doá-la e até se tiver algum valor patrimonial, descontar essa doação no que tiverem de pagar ao Imposto de Renda.

Por último, cabe-me ainda acrescentar que este museu ficará aberto do meio-dia às oito horas da noite, todos os dias, menos segundas-feiras. Que uma modesta contribuição para sua manutenção e desenvolvimento será contemplada pela venda, a quem quiser comprá-la, de cartões reproduzindo documentos do museu, de discos que vão desde a voz do presidente Washington Luís à voz inesquecível de Carmem Miranda. Aqui se poderá formar um centro de documentação viva, de documentação atuante, que doravante deixe registrada a voz, o gesto, a figura, daqueles que de uma forma ou outra contribuem para tornar intensa e viva a imagem do Rio de Janeiro, projetando-a no Brasil e no mundo.

Ao agradecer a presença de todos, ao agradecer o prestígio que nos traz as autoridades que aqui comparecem, e o calor afetoso, simpático e solidário do público que aqui ocorreu, eu me permito salientar, sem demérito de nenhum dos que aqui vieram, a presença para nós inesperada e por isso ainda mais honrosa de Guiomar Novais, a extraordinária pianista do Brasil, para a qual eu peço a todos uma salva de palmas. Espero que antes de voltar aos Estados Unidos, onde ela habitualmente leva a toda parte outra imagem do Brasil, a dos seus dedos de artista, em pianos que soam como a musicalidade do povo brasileiro projetada no mundo, gostaria que em alguma hora vaga que possa ter, nos deixasse já um primeiro documento, para o Museu da Imagem e do Som, o som de Guiomar Novais ao piano, no ano do IV Centenário do Rio de Janeiro. Muito obrigado a todos e estão todos convidados a ver o museu. Hoje é grátis.

Anexo 2

Transcrição do tour virtual do projeto de construção da nova sede do Museu da Imagem e do Som, com narração de Hugo Carvana

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mP3wtNpe-BE>⁹⁸

[vista área da praia de Copacabana, se aproximando do local onde a nova sede está em construção]

“O Museu da Imagem e do Som encontra sua praia no momento em que o Rio renasce em possibilidades.

A nova sede do MIS é a alma encantadora das ruas do Rio transformada em museu à beira-mar.

Fundado em 1965, o MIS se reinventa.

As ondas da calçada de Burle Marx servem de inspiração para o traçado arquitetônico do museu. O edifício é a extensão do bulevar que cresce verticalmente.

Ao todo serão oito pavimentos que irão abrigar exposições temporárias e de longa duração, um café e espaços temáticos, onde poderemos experimentar aspectos emblemáticos da nossa cultura.

Espaços de convivência, salas de exposição para espetáculos e filmes, e ainda um terraço com gramado verde e cinema a céu aberto. De quebra a vista da praia de Copacabana.

‘Um bom lugar para se ficar, Copacabana’ [verso de música, cantarolada por Hugo Carvana]

Agora vamos viajar e conhecer com mais de detalhes o novo Museu da Imagem e do Som.

⁹⁸ Último acesso em 04 de dezembro de 2016.

O MIS será um museu diferente, informal. Vai receber de braços abertos a irreverência do carioca. E já começa com a criação de um novo ponto de encontro para a cidade, o Baixo Atlântico, um espaço sob medida para uma boa conversa. Mas que cidade é essa? Que gente é essa que vive por aqui? Vamos ao patamar que mostra alguns aspectos marcantes do perfil do povo do Rio de Janeiro. O espírito carioca (na tradução em inglês não aparece carioca, como em outros momentos da tradução, mas do povo do Rio de Janeiro).

O carioca é bem humorado, bem ou mal, mas sempre humorado. Tudo isso no salão do humor carioca.

O carioca é rebelde. Revolucionou o tempo, toda a arte e a vida. Rompe com o estabelecido e gera tendências para o resto do país.

Mas como ninguém é de ferro, no Carnaval a gente nossa vocação para a festa. Um show de experiências estéticas e comportamentais.

Subindo mais um pouco, nós vamos para o andar da música. A vida precisa de música, e cá pra nós, não há cidade como o Rio quando o assunto é música. O maior legado da nossa cultura para o país e o mundo. Criou o choro e a bossa nova. “berço do samba e de lindas canções que vivem na alma da gente”. [verso de música, cantarolada por Hugo Carvana]

O Rio criou o samba, criou o choro e com suas vozes e melodias uniu o Brasil através das ondas da Rádio Nacional.

No Rio, os instrumentos musicais do mundo inteiro se tornam brasileiríssimos [banda pendurada].

Saindo da banda, passamos pelas cabines da experiência carinhoso, que embala poetas, seresteiros, namorados. Quem nunca se emocionou com carinhoso, nosso hino informal?

No Rio a gente tem muita imaginação. Todos os dias e há muito tempo, o Brasil se diverte e se identifica com a TV produzida aqui. Na telinha, o Rio concentra o Brasil e o mundo inteiro.

Falando em diversão e arte, a brasileira mais famosa do planeta é uma das nossas garotas: Carmem Miranda, uma invenção única e poderosa, uma síntese do país. Saiu daqui para espalhar a imagem do Brasil pelo mundo afora. Dá uma espiada.

É sol, sal e sul

O Rio é astro, musa e personagem na fotografia e no cinema. Também pudera com uma paisagem dessas, como não ser fonte de inspiração? [passa para a vista de Copacabana] A vista panorâmica da Praia de Copacabana, privilégios de poucos até então, será democratizada. O terraço do MIS será acessível a toda gente, e lá do alto, a vista de Copacabana estará disponível para todos os olhares e emoções. Um mirante com direito a sessão de cinema.

[volta para a entrada com o café e a livraria, o hall de entrada e o Baixo Atlântico. Mostra e traduz para o inglês parte do verso da música de Nelson Cavaquinho: “A sorrir eu pretendo levar a vida”, que aparece escrito no pilar do segunda andar.]

O café e o Hall de entrada. E olha o Baixo Atlântica aí de novo, gente.

Uma galeria com uma legião de personagens que deixaram seus depoimentos no MIS [subsolo 1]

Uma boate para celebrar a nossa boêmia. Da intimidade dos pequenos bares de música ao vivo à explosão de um baile funk e seus gritos libertários.

E, para trazer a criatividade carioca que brota das ruas, somente num espaço multifuncional como o Cine Teatro do MIS. Uma fábrica de cultura para novos artistas e referência para atividades multiculturais. [subsolo 2]

Além disso tudo, o MIS vai ter um espaço para atividades educativas. Um restaurante panorâmico para 100 pessoas. Um moderno centro de pesquisa e documentação com acesso total ao acervo digitalizado.

Um quiosque no calçadão, que vai funcionar com programação própria. Um posto avançado do museu na beira da areia.

MIS: Museu da Imagem e do Som”

Lei de incentivo à cultura

Patronos: Itaú / Globo / Natura

Patrocinadores: Vale / IBM / Ambev / Light

Apoio: Votorantim / Governo do Rio de Janeiro / SEC / Lei de Incentivo à Cultura

Financiamento de infraestrutura: BID

Realização: Governo do Rio de Janeiro / SEC / FRM / Ministério da Cultura / Governo Federal