



Caderno CRH

ISSN: 0103-4979

revcrh@ufba.br

Universidade Federal da Bahia

Brasil

Marques Parracho Sant'Anna, Sabrina  
O MAM CARIOCA COMO PROJETO DE MODERNIDADE  
Caderno CRH, vol. 18, núm. 44, mayo-agosto, 2005, pp. 257-265  
Universidade Federal da Bahia  
Salvador, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=347632167009>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

# O MAM CARIOSA COMO PROJETO DE MODERNIDADE

*Sabrina Marques Parrado Sant'Anna*

Criado ao final da década de 40, como instituição privada, o MAM carioca saiu das mentes e dos bolsos de um grupo de empresários, industriais e banqueiros que cederam parte de suas coleções particulares e de seu prestígio social para divulgar a arte moderna no Brasil. Proprietários de grandes bancos (*Moreira Salles e Boavista*) e de importantes jornais da cidade (*Correio da Manhã* e *O Globo*) se mobilizaram em torno do novo empreendimento. Segundo Maurício Parada, o Museu de Arte Moderna seria um meio de transformar os portadores do capital econômico em agentes “capazes de intervir no processo de modernização do país.” (Parada, 1993, p. 8-10). Com efeito, qualquer que fosse a intenção dos fundadores, o falar sobre a moderna arte brasileira supõe um projeto de modernidade que lhe é subjacente. Em meio à trajetória de constituição do MAM, em meio aos discursos e debates em torno de sua formação, conceitos e categorias que orientam a concepção de memória da arte moderna são postos em movimento.

Contudo, não é apenas no Rio de Janeiro que se constrói, naquele momento, um *Museu de*

*Arte Moderna*. Também em São Paulo (1947), Florianópolis (1949) e Rezende (1950) são criadas instituições nos mesmos moldes do museu carioca (Lourenço, 1999). A arte moderna aparece no país como sistema de objetos dignos de serem preservados e rememorados. Por oposição aos museus da tradição,<sup>1</sup> essas novas instituições se põem como símbolos da modernidade, buscando, no presente, os objetos que deverão ser lembrados no futuro. Imersos no mundo dos homens de seu tempo, os fundadores dos Museus de Arte Moderna compartilham de um fluxo conceitual comum: formando instituições de modernidade, operam com enquadramentos que emergem na concepção de um projeto, plano para ação futura. Nesse sentido, vale notar que esses homens que projetam o futuro do MAM não estão sozinhos no mundo.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Museus de tradição, fundados em nome de uma memória nacional, monumentos cristalizados no tempo, podem ser definidos como: “empreendimentos políticos e ideológicos de construção de ‘identidades’ e memórias, sejam de sociedades nacionais, sejam de grupos étnicos, ou de outras coletividades.” (Gonçalves, 2002).

<sup>2</sup> “Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós.” (Halbwachs, 1990).

Segundo Maria Arminda do Nascimento Arruda, o meio do século XX é marcado por um “ambiente moderno”:

Na vivência de muitos dos seus contemporâneos, o Brasil, nos meados do século XX, ensaiava trilhar um alvissareiro caminho histórico, anunciador do efetivo rompimento com as peias que o atavam ao passado, passado este que se recusava a morrer. É como se a débâcle do Estado Novo, a instauração de instituições democráticas e a emergência de um surto desenvolvimentista sem paralelos descortinassem a possibilidade de “forjar nos trópicos este suporte de civilização moderna.” (Arruda, 2001, p. 17).

Com efeito, fatos e acontecimentos eram interpretados positivamente, como indicadores do “progresso da nação”. O fim do Estado Novo em 1946, o processo de democratização que a ele se seguiu, as novas formas de associação política e sindical, os processos de urbanização e a crescente industrialização do país eram apenas alguns dos índices que afirmavam, para as elites intelectuais, que o Brasil mudava para melhor. Segundo Mário Pedrosa:

Na década decisiva de 1940-1950, em que toma impulso o surto de industrialização através do mecanismo de substituição de importações, a população urbana do país cresceu 45%; com um aumento populacional de 10.500.000 pessoas, 5.800.000 são absorvidas pelo setor urbano. As cidades brasileiras de ponta crescem. As de 100.000 habitantes crescem em número e absoverem 47% do acréscimo urbano enquanto as metrópoles chamam a si percentagem ainda maior desses brasileiros – são milhões que deixam a roça, o isolamento da vida rural em troca da fermentação cosmopolita da vida urbana (Pedrosa, 1986, p. 253).

Aos homens de seu tempo, a década de 50 aparece como apogeu de uma nova fase de desenvolvimento; era possível fazer a modernidade acontecer aqui e agora. Juscelino Kubistchek é eleito, anunciando 50 anos em 5. O horizonte político é o desenvolvimentismo e o lema, o progresso. Brasília é construída: uma capital utópica para um novo país. Nas artes e na arquitetura, o moderno é consagrado. Niemeyer, Lúcio Costa, Reidy e outros fundam um novo cânone arquitetônico, pontuando a vida urbana com símbolos do futuro planejado. Em 1951, Francisco Matarazzo Sobrinho

institui ainda a *Bienal de São Paulo* que, nos moldes da *Bienal de Veneza*, serviria para “proteger, cultuar e premiar”<sup>3</sup> a arte moderna, abrindo nossas artes para o mundo e provando que “São Paulo e o Brasil estão à altura”<sup>4</sup> das demais nações do mundo.

Em meio a representações de construção de um novo país também no âmbito da cultura, inovações formais aparecem no eixo Rio-São Paulo. Movimentos em prol da descontinuidade surgem a todo instante. A música é a Bossa Nova, o cinema é o Cinema Novo. Nas artes e na poesia, o Concretismo assinala o sentido do moderno, ditando as normas da ruptura.

Contudo, nem tudo pode ser reduzido a um clima de época que paira sobre os homens e se impõe sobre eles. Ainda que a década de 50 tenha sido marcada por uma vontade de modernidade que acorre ao futuro, a modernidade se diz de várias formas e se constrói na intersubjetividade dialógica, supondo discursos que convergem para e divergem de um mesmo conceito. Ao se constituírem como um projeto de modernidade, os Museus de Arte Moderna e, em especial, o Museu de Arte Moderna carioca, ação e põem em movimento idéias diversas de modernidade. Assim, ao se formar como um lugar de memória da modernidade, o Museu de Arte Moderna conforma uma idéia absolutamente peculiar de patrimônio.

Segundo Pierre Nora (1984), a criação de uma instituição de memória é notadamente um fenômeno da modernidade. A experiência moderna é vivenciada como perda da memória espontânea, da memória vivida, vínculo com um mundo originário e mítico recriado na experiência imediata. O passado moderno é história em que o vínculo com o presente aparece descontínuo e objetivado.

Os lugares de memória seriam, portanto, tentativas de restabelecer o vínculo com o passado

<sup>3</sup> Depoimento do Senador Flávio Guimarães no Senado Federal, *Jornal do Brasil* (06/10/1951).

<sup>4</sup> Depoimento de Francisco Matarazzo Sobrinho, publicado no *Catálogo da II Bienal de São Paulo* (1953).

total, recriando a relação imediata com uma memória contínua.

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, de que é preciso criar arquivos, de que é preciso fixar aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, inventariar os atos, porque essas operações não são naturais (Nora, 1984, p. 29).

Buscando a construção do presente a partir de um passado histórico, os museus da modernidade seriam tentativas de garantir uma memória coletiva e um sentimento de pertença. Com efeito, fundadores da nacionalidade, os museus visariam à construção de identidades.

Do mesmo modo, cristalizando o passado, os museus elegem o memorável, retirando do mundo da vida os objetos dignos de contemplação; objetos “com os quais o observador não tem mais uma relação viva, objetos que definham por si mesmos e são conservados mais por motivos históricos que por necessidade do presente” (Adorno, 1998, p. 173). Assim, se, como Huyssen chama atenção, o museu é objeto da crítica das vanguardas (Huyssen, 1997), o MAM se põe, contudo, como contemporâneo do moderno, centrado não no passado, mas no futuro.

Pensar um *Museu de Arte Moderna* é pensar a produção de uma coleção inscrita no presente como sistema de objetos produzidos pela vanguarda dos homens de seu tempo, contemporâneos do futuro. Produzir uma coleção de arte moderna é cristalizar um presente que ainda não foi, eleger clássicos que ainda serão. Um museu de arte moderna estabelece a mediação entre o futuro desejado e aquele que está de fato por vir. Mais que retorno à memória total, é a constituição de um porvir. Com efeito, um *Museu de Arte Moderna* supõe a construção de uma memória do futuro, passado do que ainda não foi. Patrimônio duplamente moderno: por um lado, porque é a construção de uma idéia que só se estabelece na experiência moderna como “empreendimentos políticos e ideológicos de construção de ‘identidades’ e memórias, sejam de sociedades nacionais, sejam de grupos

étnicos, ou de outras coletividades” (Gonçalves, 2002); por outro lado, porque se querem memória do futuro.

Nesse sentido, proponho-me a discutir, neste primeiro momento, os discursos impressos na fundação do MAM carioca, buscando entender de que modo categorias acionadas para justificar a criação de uma nova instituição e enquadramentos da arte moderna aparecem como expressões de um projeto particular de país.

Na produção historiográfica sobre o tema, chama-se, correntemente, a atenção para um processo de americanização que, seguindo o desfecho da II Guerra Mundial, teria influenciado os mais diversos campos da cultura. Numa redução esquemática do modelo explicativo, o MAM carioca nada mais seria que uma dimensão desse processo. Baseado no modelo do MoMA americano, o Museu seria expressão das relações internacionais nos primeiros anos da Guerra Fria. Encarando a aproximação dos Estados Unidos como chave do processo de modernização brasileiro, as elites cariocas adotariam o museu como símbolo de uma nova etapa na formação da democracia nacional (Parada, 1993; Pougy, 1996).

Com efeito, o modelo de instituição americana é correntemente acionado como paradigma a ser perseguido. Em 1946, José Valladares publica um libelo ao modelo de museu americano, apostando nas mudanças que aqui poderiam ser provocadas (Valladares, 1946). Os museus, como instituições de educação da população, capazes de difundir democraticamente os conhecimentos do mundo moderno e desenvolver espíritos, aparecem seguidamente como inspiração norte-americana. Falando em nome da liberação de verba para construção da sede definitiva do Museu, diz Luís Jardim:

Ato contínuo, voltei à comum fala paisana e comentei, cheio de razões, que era erro, e dos crassos, confundir-se arte com luxo, assim como não ficava bem a pessoa nenhuma ignorar que museu e biblioteca são ‘continuation schools’ como lhes chamavam os americanos-do-norte. (*Boletim do MAM*, maio, 1953)

Contudo, pensar a fundação do MAM nesses termos remonta à “*idéia de que a expansão global do capitalismo ocidental, ou o chamado Sistema Mundial, fez dos povos colonizados e periféricos objetos passivos e não autores de sua própria história*” (Sahlins, 1992, p. 8). Com efeito, parece ingênuo acreditar que a recepção de políticas de expansão internacional se dá de modo imediato, homogeneizando sociedades e solapando culturas originalmente autênticas. Ainda que o discurso de fundação do MAM acione o modelo americano como paradigma a ser observado, o museu não é certamente espelho da instituição americana; outros modelos são acionados, outras categorias são acionadas para que a interpretação seja possível.

O projeto de um museu que comporta os ideais democratizantes da museologia americana<sup>5</sup> é o mesmo que pretende “incutir no público o gosto pela arte moderna, ou melhor, educá-lo a fim de compreender, ou pelo menos admitir, que os artistas de hoje não são mistificadores, mas que procuram interpretar nas suas obras o que realmente sentem”.<sup>6</sup> Mas também é aquele que abriga obras do concretismo brasileiro, pretensamente destituídas de toda subjetividade e ainda aquele que é visto e definido como “*força propulsora de uma nova etapa do desenvolvimento social e cultural*”.<sup>7</sup> Não apenas o bloco do discurso dos fundadores comporta múltiplos enquadramentos, como no interior dos grupos que circundam, financiam e dão concretude ao museu existem discursos dissonantes.<sup>8</sup>

Outros projetos e outros conceitos de modernidade são apropriados e postos em movimento. Nesse sentido, vale chamar a atenção para a Bauhaus e seu projeto de uma arte construtiva, bem como vale enfatizar o lugar de outras instituições que passam a povoar o país naquele momento. As *Bienais de São Paulo*, a construção de Brasília, a eleição de JK são modos de conformar alguns dos símbolos de nação moderna que aqui e ali emergem na corrente de pensamento de homens que compartilham uma intersubjetividade, uma memória coletiva (Halbwachs, 1990, p. 47).

Assim, além do modelo americano, o MAM é contemporâneo de uma série de acontecimentos discursivos com os quais compartilha categorias de pensamento, ou, para usar a expressão de Halbwachs, com os quais “faz eco”. O Museu de Arte Moderna, portanto, faz emergir sua própria interpretação de um discurso compartilhado (composto de consenso e conflito) que se manifesta objetivamente numa instituição que ocupa um lugar no mundo.

Nesse sentido, proponho-me a discutir o discurso dos fundadores do ponto de vista da tradição intelectual em que se inserem, buscando entender não as influências externas passivamente incorporadas, mas, sobretudo, o sistema de pensamento que norteia as apropriações. Desse modo, procuro ler as atas e boletins publicados pelo museu à luz do pensamento social que lhe é contemporâneo.

Assim, vale dizer que, ao se constituir como instituição

... destinada a realizar e manter exposições de artes plásticas, em caráter permanente e temporário; organizar filmoteca, arquivo de arte fotográfica, discoteca e biblioteca especializada; promover exibição de filmes de interesse artístico-cultural; concertos, conferências, e cursos selecionados com as suas finalidades, pesquisas folclóricas e intercâmbio com as organizações congêneres do estrangeiro; enfim, disseminar o conhecimento da arte moderna no Brasil

*primir ao projeto museológico nascente. Para os patronos, tratava-se de criar um projeto civilizatório nos moldes da modernidade capitalista; para um crítico de esquerda, como Pedrosa, tratava-se de implementar ações efetivamente transformadoras, mediadas pela formação de uma nova sensibilidade estética.”* (Arruda, 2001, p. 414).

O MAM propõe, no bojo de seu projeto de arte moderna, um projeto de país moderno que aciona toda uma tradição que lhe é anterior. Com efeito, colecionar a arte moderna é optar por um modelo de arte mais adequado aos homens de seu tempo, transformando o presente em passado do futuro. Falando em nome do MAM, diz José Lins do Rêgo

Botar de lado as necessidades artísticas é não cuidar de seu futuro, é não levar em conta o que é maior que as riquezas materiais. Um povo sem arte é um povo desgraçado, tão desgraçado quanto um povo sem pão. (*Boletim do MAM*, maio, 1953).

Acompanhados de toda uma geração, os fundadores do MAM buscam na arte o foco de mudança social. Assim, em 1951, ao inaugurar a *I Bienal de Arte Moderna de São Paulo*, Francisco Matarazzo Sobrinho aciona os signos de um Estado que se constrói com vistas ao futuro e, olhando para a arte como âmbito da vida, também capaz de dar ensejo a uma ordem social moderna, procura construir uma nova imagem e país:

Fundado o Museu de Arte Moderna de São Paulo, tornava-se imperativo um encontro internacional periódico de Artes Plásticas na nossa capital. A primeira bienal é a concretização desse objetivo, e evidencia que São Paulo e o Brasil estão à altura de promoverem com êxito, de dois em dois anos, este Festival Internacional de Arte. Francisco Matarazzo - *Catálogo Geral da I Bienal Internacional de São Paulo*: 1951.

Já nesse discurso, Matarazzo aponta para a Bienal como um evento capaz de chamar a atenção internacional, não só para a arte moderna, mas para a arte brasileira contemporaneamente produzida. Se se parte do princípio de que São Paulo e o Brasil estão “à altura” de promoverem qualquer coisa com êxito, fato é que se toma como parâmetro, nesse caso, dois patamares distintos de comparação com o resto do mundo. De fato, “estar à altura”, implica a adoção de um nível superior que se apresenta como paradigma – como horizonte – e um nível que, se não supõe a inferioridade, com certeza supõe o atraso, e degraus a galgar.

Com efeito, como bem nota Bendix (1996),

a emergência de novos estados independentes no pós-guerra traz à tona a reflexão acerca da formação de Estados nacionais modernos (Bendix, 1996). Os processos de industrialização e de modernização de relações sociais e de representação política aparecem, nesse momento, como meta desejável. França, Inglaterra e Estados Unidos se tornam modelos em que se espelhar. Diz ele:

Todos os países, além da Inglaterra, desenvolveram-se ou estão se “desenvolvendo” no sentido de que adotam uma tecnologia já desenvolvida vinda de fora e várias instituições políticas, enquanto retêm sua estrutura social nativa, freqüentemente denominadas ‘arcaicas’, “feudais” ou “tradicionalis”. (Bendix, 1996, p. 43).

Também o Brasil dos anos 50 encontra na Europa e nos Estados Unidos a utopia que se deve perseguir, fazendo ver ao mundo uma sociedade capaz do moderno. Há, no discurso de Matarazzo, um orgulho de ser nacional, um orgulho de fazer ver aos outros que o país não está no patamar do atraso, mas que se aproxima cada vez mais de uma ordem social pré-estabelecida. “Estar à altura” significa, em última instância, ser capaz de extrapolar uma condição de “subdesenvolvimento” e, subitamente, criar ilhas de “desenvolvimento”, impondo um padrão de relações sociais moderno em meio ao caos da “marginalidade estrutural” de Costa Pinto.<sup>9</sup> Montar uma exposição internacional bem sucedida é provar que, a despeito de uma tradição diferenciada, a despeito de uma brasiliade – e mesmo por causa dela –, vive-se em uma sociedade capaz de promover um certame que, para além do bem e do mal, se enquadra nos cânones do desenvolvimento.

Em *Pensamento Social no Brasil*, Octavio Ianni chama atenção para uma tradição intelectual que se constrói sob o estigma do atraso, tentando fazer do Brasil um Estado “desenvolvido” (Ianni,

<sup>9</sup> “Em diferentes esferas da vida quotidiana, com facilidade e com freqüência, transita-se do primitivo ao moderno, do medieval ao contemporâneo, do pré-industrial ao super-capitalista, do auto-consumo ao consumo-ímpar – pois aqui o tempo, parece, não fluiu sincronicamente e deixou atrás de si grandes vazios, hiatos enormes, criando, em meio a uma floresta de árvores muito altas, clareiras onde apenas floresce a vida rasteira, vegetativa e anônima.” (Costa Pinto, 1997).

2004). Nos mais diferentes âmbitos da produção intelectual, nossa *intelligentsia* busca queimar etapas e superar o atraso:

Tanto no nível do pensamento como no das práticas de governantes e grupos sociais mais poderosos, observa-se impaciência, pressa, sofreguidão. Algumas realizações famosas dão uma idéia desse clima. A construção da cidade de Brasília pretende simbolizar o Brasil moderno, representa o coroamento de uma larga história de intentos de tornar o Brasil contemporâneo de seu tempo. (Ianni, 2004, p. 31).

Com efeito, o que norteia a produção dessa intelectualidade nacional é um diagnóstico do Brasil que se faz com referência à Europa, supondo um desejo de mudança, equiparação ou superação.

Em *Populações Meridionais do Brasil*, Oliveira Vianna expressa o sentimento do país marcado pela alteridade, pela diferença, por relações de tipo tradicional, impeditivas da organização estatal e da própria modernidade. A sociedade brasileira, formada sobre as bases da grande propriedade fundiária, auto-suficiente, centrada no chefe do clã, comportaria em seu seio relações eminentemente pessoalizadas, marcadas pelos laços consangüíneos, pela proteção, camaradagem e compadrio. Definida pela ausência, a sociedade brasileira seria formada “sem quadros sociais completos; sem classes sociais definidas; sem classe média; sem classe industrial; sem classe comercial; sem classes urbanas em geral.” (Vianna, 1973, p. 199).

Ainda nesse sentido, Sérgio Buarque de Holanda chama atenção para um Estado que, herdeiro da cultura ibérica, é incapaz de cindir público e privado, imiscuindo, nos interesses nacionais, relações pessoais. Ao legar ao mundo o “homem cordial” (Holanda, 2004, p. 146), o Brasil permaneceria inscrito numa lógica de manutenção da tradição.

Com efeito, a sociedade brasileira supõe, para seus analistas, resíduos de país tradicional ou de uma modernidade muito peculiar que supõe em seu processo de racionalização, relações que em tudo se afastam do tipo ideal weberiano. Maria

Sylvia de Carvalho Franco e Maria Isaura Pereira de Queiroz chamam atenção para a constituição de uma sociedade moderna no Brasil, que não corresponde, como quer Oliveira Vianna, a “um Brasil artificial, e peregrino, um Brasil de manifesto aduaneiro, *made in Europe*” (Vianna, 1973, p. 20), mas que corresponde a uma sociedade constituída de relações modernas e racionais; relações que se edificam, contudo, sobre uma tradição que lhes é anterior, supondo na construção de sua modernidade, modos de vida não modernos (Franco, 1997; Queiroz, 1976).

Assim, seja como nação atrasada, seja como modernidade peculiar, o Brasil aparece de todo modo referido ao modelo de Estado europeu centrado na industrialização e na modernização. Se o monopólio da violência, a homogeneidade da população, a formação de uma elite no poder, a posição relativamente protegida no tempo e no espaço, etc. são condições à formação do Estado nacional (Tilly, 1975), é preciso ainda que se conquiste a garantia de sua permanência. Na década de 50, cidadania e bem-estar são, portanto, marcos de desenvolvimento.

Não é, portanto, por acaso que, na década de 50, mesmo a arte seja permeada pela constante busca de desenvolvimento do Estado. A “evolução da arte” aparece como metáfora da evolução técnica da sociedade e da modernização por que foi acompanhada na Europa. Para os principais setores da inteligência nacional, esse é o percurso a ser percorrido (Botelho, 2004).

Se a vitória sobre nosso subdesenvolvimento econômico é condição *sine qua non* da sobrevivência nacional, a vitória sobre nosso subdesenvolvimento cultural é condição para que aquela seja realizável. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, pelos fins a que se dedica, e pela forma como o faz, é um dos mais importantes órgãos de educação nacional. (*Boletim do MAM*, maio, 1953, p.17).

Contudo, o diagnóstico de atraso serve, nos anos 50, como justificativa da ação para mudança. Assim, se, em princípio, poder-se-ia supor que a instituição do MAM e das Bienais, ao buscar um sentido universal para a arte moderna, poderia

esvaziar o Brasil de uma identidade própria, na medida em que se orientava para um progresso homogeneizador, o fato é que não se trata de des- cartar a brasiliade, a tradição comum, a naciona- lidade, mas, na verdade, considerá-la, talvez, ain- da em construção, e traçar para o país um destino comum que faz do mito de origem um ponto de partida, mas que não o considera ainda acabado e permite ao Brasil sonhar com o Estado que *pode-ria ser*; sonhar com um Estado que é potência e que se pode pensar como um “país do futuro”.

Finalmente estava-se diante de um singular mo- mento de sadia mudança de sensibilidade, que veio com a segunda [arquitetura] e a terceira [concretismo] vagas de artistas modernos brasi- leiros. Essa mudança se traduzia numa necessi- dade imperiosa por assim dizer da ordem contra o caos, de ordem ética contra o informe, necessi- dade de opor-se à tradição supostamente nacio- nal de acomodação ao existente, à rotina, ao con- formismo, às indefinições em que todos se ajeitam, ao romantismo frouxo que sem descontinuidade chega ao sentimentalismo, numa sociedade de persistentes ressaibos paternalistas tanto nas relações sociais como nas relações de produção. A tudo isso acrescenta-se a pressão enorme, contínua, passiva, de uma na- tureza tropical não domesticada, cúmplice tam- bém no conformismo, na conservação da misé- ria social que a grande propriedade fundiária e o capitalismo internacional produzem incessan- temente. (Pedrosa, 1986, p. 291).

A questão é que não estamos diante da cons- trução de uma nacionalidade – retomada de uma origem comum – mas da criação de um nacionalis- mo – processo de auto-construção. Trata-se de uma mu- dança de eixo que passa a tomar como dado o passado comum, e parte para a descoberta de um destino comum. Por oposição aos anos 20, trata-se de uma época em que a intelectualidade reflete sobre o Estado que quer construir e não sobre os signos estáticos de uma identidade nacional eter- namente idêntica a si mesma (Côrtes, 2002). Nesse sentido, não se trata de buscar soluções mais au- tênticas, mimeses da nacionalidade, criadas das necessidades de nossas próprias tradições.<sup>10</sup> Não

<sup>10</sup> “Se no terreno político e social os princípios do libera- lismo têm sido uma inútil e onerosa superfetação, não será pela experiência de outras elaborações engenhosas que nos encontraremos um dia com a nossa realidade. Poderemos ensaiar a organização de nossa desordem se- gundo esquemas sábios e de virtude provada, mas há de

se tratar, tampouco, da construção de uma socieda- de centrada no Estado, que se impõe de cima para baixo ordenando autoritariamente a vida social. Trata-se, ao contrário, da crença numa sociedade capaz de se fazer moderna, apostando no homem comum como instrumento de construção de um novo Estado.

Com efeito, buscando, nos mais diversos âmbitos da cultura, modos de constituir uma soci- edade moderna, múltiplos setores da intelectualidade brasileira deixam de lamentar uma cultura que se norteia necessariamente pelo sentido da formação nacional para apostar em atitudes capazes de dar ensejo a um novo país. O MAM, do mesmo modo, procura constituir um público conhedor da arte, portador de novas visões de mundo, agente capaz de “fazer sociedade” (Villas Bôas, 2004):

A experiência estética contemporânea é um con- vite a sair da bitola do cotidiano. Não por escapismo, por fuga à realidade. Ao contrário, por uma necessidade bem mais decisiva de defini- nir a infra-realidade do homem em todos os seus refólios e a super-realidade que é, por baixo da rotina imediatista do atual, o que do presente, da atualidade é mais profundo, mais autêntico e mais permanente, por já participar do futuro. (*Boletim do MAM*, abr., 1953)

Ainda, segundo Norma Côrtes, a década de 50 assiste a uma crescente reflexão sobre o homem comum, novo portador da mudança social (Côrtes, 2002, p. 91-109). Democratização é palavra de or- dem e a aposta no novo Brasil passa pela mudan- ça nas relações sociais da vida cotidiana.

Ao falar sobre Evaristo de Moraes, também Gláucia Villas Bôas chama atenção para uma tenta- tiva de restituir voz ao homem (Villas Bôas, 2004). De fato, ao refletir sobre a *Consolidação das Leis Trabalhistas*, em 1943, o autor discutiria o mito da outorga, rejeitando a idéia de um trabalhador pas- sivo, diante da política getulista, e conferindo às associações operárias papel central na reivindica- ção de direitos. Fora da moldura sociológica de

restar um mundo de essências mais íntimas que, esse, permanecerá sempre intato, irredutível e desdenhoso das invenções humanas. Querer ignorar esse mundo será renunciar ao nosso próprio ritmo espontâneo, à lei do fluxo e do refluxo, por um compasso mecânico e uma harmonia falsa.” (Holanda, 2004, p. 187-188)

década de 50, que enquadrava a discussão do desenvolvimento, o autor rejeitaria o estigma do país tradicional, conferindo lugar de destaque às associações por interesses. Também nesse momento, Maria Isaura Pereira de Queiroz rejeita a aparente irracionalidade do homem comum, reconhecendo, nas formas de dominação, sistemas de reciprocidade (Queiroz, 1976). O que Vítor Nunes Leal chamará de “voto de cabresto” (1986) é para ela contraprestação.

Do mesmo modo, contudo, segundo Villas Bôas, Evaristo de Moraes Filho se põe, paradoxalmente, ao lado de teses mais ortodoxas para reclamar da displicência de nossas formas associativas e reivindicar maior engajamento desses agentes sociais. Embora reconheça o importante protagonismo dos operários, permanece acreditando num insolidarismo impeditivo de outras mudanças análogas:

Nas últimas páginas de *O problema do sindicalismo único no Brasil*, o autor retoma as interpretações do Brasil que reclamam a “falta de espírito associativo” dos brasileiros. Não as retoma para contrariá-las, como se poderia suspeitar, mas para reafirmar sua validade e evidenciar, por meio das teses sobre o insolidarismo brasileiro, o quanto se deveria lutar a favor do agrupamento dos indivíduos por interesse. (Villas Bôas, 2004).

Com efeito, também o MAM reivindica para o homem comum o papel de agente da mudança, simultaneamente reconhecendo e fomentando a ação emancipatória. Se o insolidarismo aparece como entrave às formas associativas, é a partir da democratização do acesso à arte que o desenvolvimento e os modos de vida modernos se tornam viáveis. Não se trata, como em Joaquim Nabuco, de conceder às elites o papel decisório, deixando o povo à espera da mudança (Nabuco, 1988), nem de legar ao Estado a imposição de novas formas de relações sociais, como preferiria Oliveira Vianna (Vianna, 1973). Trata-se, antes, de reconhecer o lugar do povo no processo de desenvolvimento e de reivindicar para ele os instrumentos da mudança social. Nem tutela do Estado, nem consciência de classe, nem *laissez-faire*: democratização e formação de novos protagonistas.

Assim, compartilhando de uma tradição intelectual comum, que formula um diagnóstico do atraso, o MAM se faz, contudo, por homens contemporâneos do seu tempo e encontra, na sua época, a vontade de desenvolvimento que lhe é própria e, no homem comum, o agente desse processo.

(Recebido para publicação em junho de 2005)  
(Aceito em agosto de 2005)

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. “Museu Valéry Proust”. In: *PRISMAS: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: EDUSC, 2001.
- ATA da primeira reunião para constituição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Arquivos do MAM, 3 maio 1948.
- BENDIX, Reinhard. *Construção nacional e cidadania*. São Paulo: Edusp, 1996.
- BOLETIM DO MUSEU DE ARTE MODERNA. Rio de Janeiro, Ed. do MAM, abr./maio 1953; jan. 1959.
- COSTA PINTO, L. A. *Recôncavo: laboratório de uma experiência humana*. Salvador: Editora Costa Pinto, 1997.
- BOTELHO, André. José Leite Lopes: a ciência e o desenvolvimentismo. *Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro, v. 3/4, p. 1-34, 2004.
- CATÁLOGO da I Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, 1951.
- CATÁLOGO da II Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, 1953.
- CÓRTEZ, Norma. Anti-mímeses: despojamento diálogo, democracia. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 30, p. 91-109, 2002.
- FRANCO, Maria Sílvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- GONÇALVES, José Reginaldo. Monumentalidade e cotidiano: os patrimônios culturais como gênero de discurso. In: *CIDADE: história e desafios*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Rio de Janeiro: Vértice, 1990.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio da Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- IANNI, Octavio. *Pensamento social no Brasil*. São Paulo: EDUSC, 2004.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- MACHADO, Hilda. *Laurinda Santos Lobo: mecenatas, artistas e outros marginais em Santa Teresa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

- NABUCO, Joaquim. *O Abolicionismo*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1988.
- NORA, Pierre. *Les lieux de memoire*. Paris: Editions Galimard, 1984.
- NUNES LEAL, Victor. *Coronelismo, enxada e voto*. São Paulo: Ed. Alfa Omega, 1986.
- PARADA, Maurício. *A fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: a élite carioca e as imagens da modernidade no Brasil dos anos 50*. Rio de Janeiro: PUC, 1993.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- POUGY, Alice. *Cinemateca do MAM e os cineclubes do Rio de Janeiro: formação de uma cultura cinematográfica na cidade*. Rio de Janeiro: PUC, 1996.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*. São Paulo:
- SAHLINS, Marshall. Cosmologias do capitalismo: o setor transpacífico do 'Sistema Mundial'. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, ISER, v.16,1992.
- SCHWARTZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- TILLY, Charles. Reflections on the History of European State Making. In: \_\_\_\_\_. (Ed.) *The Formation of National States in Western Europe*. Princeton: University Press, 1975. p. 3-83.
- VALLADARES, José. *Museus para o povo*. Salvador: Publicações do Museu do Estado da Bahia, 1946.
- VIANNA, Francisco José de Oliveira. *Populações meridionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Governo do Estado do Rio de Janeiro/UFRJ, 1973. v.1.
- VILLAS BÔAS, Glaucia. "Evaristo de Moraes Filho e a maioria dos trabalhadores brasileiros". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, Anpocs, v. 19, n. 55, 2004.