

**FALAS DE UM MONUMENTO: O MAC NITERÓI NO IMAGINÁRIO
DA CIDADE**

**SPEECH FROM A MONUMENT: THE MAC NITERÓI IN THE CITY'S
IMAGINARY**

**HABLAS DE UN MONUMENTO: MAC NITERÓI EN LA
IMAGINACIÓN DE LA CIUDAD**

*Joaci Pereira Furtado*¹

Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: Reflexões que precederam e constituíram um projeto de documentário reunindo depoimentos sobre o icônico Museu de Arte Contemporânea de Niterói (RJ), que comemora 25 anos de inauguração em 2021. A proposta, instigada por um edital da Prefeitura Municipal que, por sua vez, provocava os docentes da Universidade Federal Fluminense para que apresentassem projetos de modernização e desenvolvimento socioeconômico da cidade, não foi realizada porque não obteve financiamento, ainda que aprovada quanto ao “mérito”. Compartilham-se aqui os fundamentos teóricos e alguns aspectos técnicos desse projeto, que aguarda outra oportunidade para se realizar.

Palavras-chave: monumento; museu; cidade.

Abstract: Reflections that preceded and constituted a documentary project gathering testimonies about the iconic Museum of Contemporary Art in Niterói (RJ), which celebrates 25 years of inauguration in 2021. The proposal, instigated by an announcement from the City Hall that, in turn, provoked the professors of the Universidade Federal Fluminense to present projects of modernization and socioeconomic development of the city, was not carried out because it did not obtain funding, even if approved as to the “merit”. The theoretical foundations and some technical aspects of this project are shared here, which awaits another opportunity to be carried out.

Keywords: monument; museum; city.

Resumen: Reflexiones que precedieron y constituyeron un proyecto de documental que reúne testimonios sobre el icónico Museo de Arte Contemporáneo de Niterói (RJ), que cumple 25 años de inauguración en 2021. La propuesta, instigada por un aviso público del Ayuntamiento que, a su vez, provocó a los profesores de la Universidade Federal Fluminense a presentar proyectos para la modernización y desarrollo socioeconómico de la ciudad, no se llevó a cabo porque no obtuvo financiación, incluso aunque fue aprobado en términos de “mérito”. A continuación se comparten los fundamentos teóricos y algunos aspectos técnicos de este proyecto, que espera otra oportunidad para llevarse a cabo.

Palabras clave: monumento; museo; ciudad.

¹ Professor do Departamento de Ciência da Informação do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. E-mail: joacifurtado@id.uff.br.

APRESENTAÇÃO

A ideia original é de Jhonathan Soares de Souza Santos, bibliotecário do Museu de Arte Contemporânea (MAC) Niterói graduado pela Universidade Federal Fluminense (UFF) – onde atualmente cursa filosofia –, que pretendia vagamente “reunir depoimentos” do maior número possível de pessoas sobre o famoso museu niteroiense que completa 25 anos de inauguração em 2021. Uma vez compartilhada com seu antigo orientador de monografia de bacharelado, ela ganhou os contornos aqui descritos, não sem a colaboração de outro ex-aluno da UFF, Johan Lanoé, intercambista do curso de cinema e fotografia da Université Lyon II Lumière e hoje mestre em estudos de mídia pela Bauhaus-Universität Weimar, que sugeriu o roteiro de redação e descreveu os recursos técnicos necessários à realização do projeto. Projeto que foi apresentado à Fundação Euclides da Cunha – instituição privada que gerencia projetos vinculados à UFF –, em março de 2020, atendendo ao chamado de um edital da Prefeitura Municipal de Niterói, que ofereceu à universidade pública sediada no município dotação orçamentária para selecionar, gerenciar e desenvolver projetos de seus docentes em diversas frentes, visando estimular o desenvolvimento socioeconômico, sanitário, urbanístico, escolar, ambiental, cultural e administrativo da cidade. Nosso projeto, aprovado “quanto ao mérito”, não obteve pontuação suficiente para se classificar no *ranking* de propostas financiáveis pelo edital. Mesmo que aprovado, porém, a pandemia de covid-19 certamente retardaria por tempo indeterminado o início das gravações, que exigem contato presencial da equipe de pesquisa e filmagem com os/as depoentes. As reflexões que estruturaram a ideia do filme – cuja concretização, sem financiamento, nos parece bastante difícil, independentemente da pandemia, mas não impossível –, entretanto, nos parecem válidas e passíveis de compartilhamento pelo seu viés essencialmente crítico em relação ao museu niteroiense, que aqui expomos ao juízo do(a) leitor(a).

1. POR QUE FAZER ESSE DOCUMENTÁRIO?

Inaugurado no dia 2 de setembro de 1996, o prédio do Museu de Arte Contemporânea de Niterói integra um projeto da Prefeitura de revitalização urbana da cidade. Cidade deteriorada, entre outras razões, pela perda do status de capital do estado

do Rio de Janeiro, em 1975. Esse status foi transferido para a cidade homônima, que até então era capital do vizinho e diminuto estado da Guanabara, criado em 1960 (quando a capital do Brasil foi transferida para Brasília) e extinto naquele mesmo 1975. O MAC não é, pois, obra isolada, mas o início da concretização do conjunto de edificações desenhadas por Oscar Niemeyer (1907-2012) – celebrizado pelo projeto arquitetônico de Brasília – que viria a constituir o chamado “Caminho Niemeyer”, série de equipamentos culturais ou urbanísticos (todos públicos, exceto um templo católico) que se estende por onze quilômetros de orla niteroiense da baía de Guanabara, desde o centro da cidade até o bairro de Charitas. Atualmente, o Caminho Niemeyer prevê dez edificações, das quais sete estão concluídas (Centro Petrobras de Cinema, Estação das Barcas de Charitas, Fundação Oscar Niemeyer, MAC, Memorial Roberto Silveira, Praça JK e Teatro Popular) e uma está em construção (Nova Catedral São João Batista, da Arquidiocese de Niterói). Parte das informações contidas neste parágrafo estão em Márcio Piñon de Oliveira e Danee Eldochy Gomes Soares, “Política urbana e o ‘Caminho Niemeyer’: cidadania ou *city marketing*?” (OLIVEIRA; SOARES, s/d). O artigo é particularmente importante para uma avaliação crítica do “Caminho” enquanto intervenção urbanística. Para uma descrição do que representou, em termos socioeconômicos, essa “revitalização urbana” de Niterói, entre o fim dos anos 1980 e o começo dos anos 2000, recomendamos vivamente a leitura do ensaio de Rafael Carvalho Drummond Pereira, “A cidade de Niterói: política urbana, valorização do solo e habitação” (PEREIRA, 2018).

O acervo do museu é constituído por 1.586 obras, das quais 1.217 provêm das que o colecionador carioca João Leão Sattamini Netto (1933-2018) cedeu ao museu, em comodato. Em 1991, a idealização do MAC, a iniciativa para o projeto arquitetônico e para a construção do museu e a cessão da coleção Sattamini confluíram, e a instituição niteroiense nasceu priorizando a arte contemporânea brasileira, cujos nomes mais relevantes a partir dos anos 1950 estão representados nessa coleção – como Alfredo Volpi (1896-1988), Antonio Dias (1944-2018), Djanira (1914-1979), Helio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988) e Tomie Ohtake (1913-2015). Como todo museu moderno, o MAC não se limita à exposição de seu acervo permanente e a mostras temporárias em suas dez galerias (distribuídas igualmente em dois pisos: o salão principal com varanda e o mezanino), promovendo também ações de arte-educação, seminários, palestras e publicações e mantendo biblioteca especializada aberta ao público, além de emoldurar performances artísticas em seus espaços interiores e exteriores – parcial e

esporadicamente alugados para eventos privados (como desfiles de moda e gravação de filmes publicitários). No subsolo funcionam um auditório para sessenta espectadores e um restaurante, cuja parede externa é rasgada por extensa e estreita faixa de vidro com vista para a baía de Guanabara.

Tomado em si mesmo como “obra de arte” (PREFEITURA MUNICIPAL DE NITERÓI, 2006, p. 16), que pareceria “a síntese de todas as conquistas que, desde as antigas catedrais, levaram avante a audaciosa vontade de dominar o espaço construído e a paisagem da Terra” (PREFEITURA MUNICIPAL DE NITERÓI, 2006, p. 22), o prédio do MAC, agora “janela voltada para a baía de Guanabara” (PREFEITURA MUNICIPAL DE NITERÓI, 2006, p. 39), em sua forma circular remetida ora a flor, ora a espaçonave (PREFEITURA MUNICIPAL DE NITERÓI, 2006, p. 12, 14, 28), ora a taça, com cobertura de cinquenta metros de diâmetro e quase dois mil metros quadrados, repousa estrategicamente no topo de um rochedo que afronta o mar, formando pequena península na praia da Boa Viagem, a seiscentos metros da ilha que lhe dá nome. De fato, a vista é privilegiada: aos olhos de quem observa desde o museu descortina-se ao fundo, à direita, o trecho mais icástico da cidade do Rio de Janeiro, com o Corcovado, o Morro da Urca e o Pão de Açúcar, assim como, ainda à direita, mas em Niterói, a praia e a ilha da Boa Viagem (encimada por uma capela, a de Nossa Senhora da Boa Viagem, construída e reformada desde meados do século XVII), e, à esquerda, a praia niteroiense de Icaraí. Precedido por um pátio de concreto com dois mil e quinhentos metros quadrados, em que vibra a sinuosa e escultural rampa de acesso ao museu com piso vividamente avermelhado, e com a base cilíndrica que o sustenta circundada por um espelho circular de água de 815 m² e sessenta centímetros de profundidade, o MAC, com seus dezesseis metros de altura, paira sobre o precipício, de modo que além dele não há qualquer obstáculo bloqueando o vasto panorama que se oferece dali (PREFEITURA MUNICIPAL DE NITERÓI, 2006, p. 16-45).

Essa fascinante perspectiva e o inusitado da “escultura” (PREFEITURA MUNICIPAL DE NITERÓI, 2006, p. 28) arquitetônica combinam (ou conflitam?) numa atração à parte, independente das exposições e atividades dentro do museu. Mesmo em seu interior, as varandas envidraçadas do salão principal, espaço onde a atenção do visitante se evade na contemplação da vista, ou ponto mais propício a selfies e à captura fotográfica da paisagem, constitui-se como oportunidade para inverter o “‘problema’ da arquitetura do museu, sendo justamente a partir dele que se dá o estímulo (ou o desafio)

para o artista” (CARVALHO, 2018, p. 23) – propondo, se não a disputa, ao menos o diálogo (fala-se em “explicação necessária”, sintomaticamente) com o irresistível cenário que se espraia ante àquelas grandes vidraças inclinadas, na maior parte de sua extensão, sobre a célebre baía, com a qual o MAC sempre há de manter relação no mínimo ambígua, num insólito embate entre natureza e cultura. Embate cujo derrotado insiste em se impor ao vencedor. Mas o museu existiria, tal como ele é, se não estivesse onde está? Em outros termos, haveria MAC a despeito da exuberante paisagem que o cerca? Ou ainda, a Guanabara prescinde da flor de concreto desenhada por Niemeyer e que o poder público espetou naquele penhasco? É bem provável que sim. O fato, porém, é que lá ela foi posta, definitivamente – tanto quanto são definitivas as obras humanas, uma vez que até as lápides morrem.

Esse conflito perene não é trivial, ainda que esmaça à medida que a ingerência arquitetônica se integra ou se conforma à paisagem graças à sedimentação de discursos político-institucionais de toda ordem, acadêmicos de todas as conciliações, empresariais de todas as vantagens e publicitários de todos os cinismos² que, assim como ocorreu com incontáveis intervenções similares ao longo da história, em particular a do Brasil – bastante pródiga em violências inclusive desse gênero –, vão naturalizando, distraída ou programaticamente, por meio desse complexo e controverso fenômeno sociocultural que se convencionou chamar de “ideologia”³, o que não é natural. A ideia de gravar documentário cinematográfico sobre o MAC deriva, pois, da hipótese de que, soterradas sob essas camadas discursivas ideologicamente difusas, pulsam diversas e divergentes percepções desse museu cujos vinte e cinco anos de inauguração serão celebrados em

² “Este fato foi transformado, pelo grupo no poder, em mote para o marketing político, rapidamente absorvido pelos empreendedores empresariais que acabariam adotando a imagem do MAC (Museu de Arte Contemporânea), inaugurado em 1996, como o novo símbolo ‘oficial’ da cidade. Este novo movimento acabou embalando o inconsciente coletivo da população local e ressignificando a representação dominante da cidade. De signo de marca indígena e funções complementares à cidade do Rio de Janeiro, Niterói projetar-se-ia internacionalmente nos anos de 1990, por meio da obra de Niemeyer” (OLIVEIRA ; MIZUBUTI, s/d., p. 4).

³ O termo é entendido aqui como “a existência de um elo necessário entre formas ‘invertidas’ de consciência e a existência material dos homens. É essa relação que o conceito de ideologia expressa, referindo-se a uma distorção do pensamento que nasce das contradições sociais e as oculta. Em consequência disso, desde o início, a noção de ideologia apresenta uma clara conotação negativa e crítica” (BOTTOMORE, 1988, p. 183-184). Daí a compreensão desenvolvida por Marilena Chaui e adotada neste projeto: “A ideologia é um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (ideias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros de uma sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer. Ela é, portanto, um conjunto de ideias ou representações com teor explicativo (ela pretende dizer o que é a realidade) e prático ou de caráter prescritivo, normativo, regulador, cuja função é dar aos membros de uma sociedade dividida em classes uma explicação racional para as diferenças sociais, políticas e culturais, sem jamais atribuí-las à sociedade dividida em classes, determinada pelas divisões na esfera da produção econômica. Pelo contrário, a função da ideologia é ocultar a divisão social das classes, a exploração econômica, a dominação política e a exclusão cultural, oferecendo aos membros da sociedade o sentimento de uma mesma identidade social, fundada em referenciais unificadores como, por exemplo, a Humanidade, a Liberdade, a Igualdade, a Nação” (CHAUI, 2014, p. 117-118).

2021 – com certeza, num coro administrativo e administrado, uníssonos e lisonjeiros, regido por agentes de governo e seus patrocinadores. Trata-se de registrar, por meio de recursos e linguagens próprios da cinematografia, narrativas outras que não as oficiais, acadêmicas, empresariais ou publicitárias. Narrativas radicalmente outras, desprovidas dos aparelhos com que as hegemônicas⁴ se armam para a pulverização social de sua concepção de mundo – como os órgãos públicos, as instituições de ensino e pesquisa, a publicidade, a imprensa (a tradicional e a veiculada pelas novas mídias). Narrativas presumivelmente não apenas contraditórias, dúbias ou híbridas, nem mais nem menos “verdadeiras”, mas em parte ou em tudo indóceis à história oficial – esta que, sempre linear, estoca “fatos” numa sequência mítica que os administradores da vida presente resgatam para justificar esse viver contemporâneo de expectativas decrescentes⁵ como determinação antes teológica, agora apenas lógica, já que há pouco Deus morreu (NIETZSCHE, 2008, p. 129).

Nem mais nem menos “verdadeiras”, como dito acima, essas narrativas podem dar “conta das paixões individuais que se escondem atrás dos episódios” (BOSI, 2003, p. 15), conferindo à verificabilidade dos “fatos” valor não mais que relativo, pois dos depoimentos se pode “colher enorme quantidade de informações factuais, mas o que importa é delas fazer emergir uma visão de mundo” (BOSI, 2003, p. 19). A essa elaboração do passado chamamos “memória”. Não por acaso, nos idiomas neolatinos, a raiz etimológica do verbo “elaborar” vem do latim *labor* – “trabalho”. O recordador, no “trabalho da memória”, como escreve Marilena Chaui, “vai paulatinamente individualizando a memória comunitária e, no que lembra e no como lembra, faz com que fique o que signifique” (Marilena Chaui apud BOSI, 1987, p. XXX). Ou, como prefere Ecléa Bosi, “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho” (BOSI, 1987, p. 17). Talvez não seja uma casualidade que a história oficial ensinada nas escolas – ou quando meramente transmitida como sucessão de acontecimentos distribuídos ao

⁴ O conceito de “hegemonia” também é bastante controverso, no interior da teoria marxista, mas para efeitos da presente argumentação adota-se a concepção gramsciana, segundo a qual “O que uma ideologia hegemônica, dominante, pode propiciar é uma visão de mundo mais coerente e sistemática que não só influencia a massa da população, como serve como um princípio de organização das instituições sociais” (BOTTOMORE, 1988, p. 178).

⁵ “Pois esse campo que começou a ser minado conforme se acirrava a luta de classes a partir dos anos 70 para os 80 do século passado, desmanchando primeiro o consenso liberal-keynesiano que comandara a trégua do imediato pós-guerra para afinal revelar, paradoxalmente, aliás, com o fim da Guerra Fria, que o horizonte do mundo encolhera vertiginosamente e uma *era triunfante de expectativas decrescentes* principiara com uma Queda espetacular, a seu modo também uma queda – pois apesar de todos os pesares a linha do horizonte era bem alta – no *tempo intemporal da urgência perpétua*: este o Novo Tempo do Mundo” (ARANTES, 2014, p. 93-94, destaques no original).

longo do tempo, “unitária e teleológica, como se todos os eventos tivessem um fim” (BOSI, 2003, p. 14), um propósito, um destino – passe despercebida para a maioria dos alunos como aborrecido desfile de nomes, datas e episódios. É compreensível que essa história nada lhes diga – ou não os afete, já que “ser afetado é um modo relacional de ser” (SAFATLE, 2019, 0:35:16) –, por mais que lhes fale do passado de seu próprio país: da maneira como se lhes apresenta, ela é incapaz de transformar, pois os registros convencionais em que se fundamenta ou a forma como é narrada “suprimem as dissonâncias como impertinências, e os conflitos são apagados como digressões inúteis” (BOSI, 2003, p. 17). A memória, mais exatamente a memória oral, tal como entendida aqui, “obriga a uma transformação contínua de si a partir de um movimento que, ao mesmo tempo, é retroação e projeção. Aquele que rememora não permanece o mesmo” (SAFATLE, 2019, 1:32:00).

Daí a ideia de provocar depoentes sem vinculações institucionais ou corporativas com o museu para que descrevam oralmente, diante da câmera de vídeo, o que o MAC, com sua existência de um quarto de século, significa para eles. Seria um modo de contrastar – lembrando a hipótese de que essas falas podem ser diversas e divergentes – com o monolítico e lavado discurso oficial que inventa o museu como “símbolo” da cidade, da “identidade niteroiense” que unifica os locais no afeto edificante do pertencimento comunitário – como se a “comunidade” fosse “unitária” –, ao mesmo tempo que a distingue e a integra no cenário do país, reconfigurando a imagem de Niterói na contemporaneidade nacional e até internacional por meio da arquitetura – não por acaso – daquele que esculpiu outro emblema da modernização conservadora brasileira: Brasília. Efigie mais eloquente da “nova face do planejamento urbano” que é o *city marketing* (OLIVEIRA; MIZUBUTI, s/d, p. 4) – que de nova tem apenas a atualização de velhas políticas de capitalização imobiliária concentrada e de exclusão espacial e sociocultural⁶ –, o MAC é o sucedâneo icônico da estátua de Arariboia, cacique da tribo temiminó (ou maracajá), do povo tupi, que habitava – até ser desalojada, em 1555, por índios tupinambás (ou tamoios), seus inimigos históricos – a ilha guanabarina de

⁶ É possível “dizer que o país vive hoje, numa perspectiva institucional, um dilema metropolitano, calçado na concentração de sua população nas áreas metropolitanas sem que, contudo, estas tenham o poder político de definirem as diretrizes de seu desenvolvimento regional. No reboque desse dilema, outros se instalam, como o da concentração de riquezas *versus* segregação sócio-territorial e o da auto-segregação (especialmente em condomínios horizontais fechados) *versus* violência urbana. Tudo isso evidencia que faltam às áreas metropolitanas tanto o poder político quanto o poder econômico para a intervenção e o tratamento de suas mazelas, inscritas, sobretudo, no seu inchaço urbano” (OLIVEIRA; CORIOLANO, 2014). O artigo é excelente panorama das políticas urbanísticas brasileiras ao longo do século XX.

Paranapuã, e aliado dos colonizadores portugueses na expulsão dos franceses (associados aos tupinambás) da baía de Guanabara, em 1567. A aliança foi celebrada com a promessa de que, vencidos os inimigos comuns, os temiminós regressariam à sua Paranapuã. Mas ela fora ocupada pelos portugueses (e, nas vizinhanças da Tapera de Inhaúma, mais exatamente pelos jesuítas, que se opunham ao retorno dos índios [SOARES, 1992, p. 36]), que a renomearam como ilha do Governador, ainda no século XVI, e nela instalaram um engenho de açúcar. Em recompensa pela bem-sucedida aliança, em triste inversão em que o invasor presenteia os invadidos com uma fração do território destes, Arariboia – convertido ao cristianismo pelos jesuítas como Martim Afonso de Sousa – e sua tribo foram atendidos pela Coroa lusitana na petição pela sesmaria – “já grilada pelos brancos” (SOARES, 1992, p. 36) – no lado oriental da baía onde, no alto de um morro do qual estrategicamente se guardava (para a tranquilidade dos colonizadores lusitanos) a Guanabara, ergueu-se a aldeia de São Lourenço dos Índios, parte do que é hoje o perímetro central de Niterói (ALMEIDA, 2019). Em 1909 a municipalidade decretou 22 de novembro de 1573, data equivocadamente transcrita do auto de posse da sesmaria, como dia oficial de criação de Niterói, embora os temiminós habitassem a região desde 1568, fazendo dela “a única cidade do Brasil fundada por um índio”⁷. O mito fundador da cidade, pois, ameniza a tragédia do genocídio indígena (que não teria poupado o próprio Arariboia, morto em 1589, possivelmente numa epidemia inoculada pelos brancos [SOARES, 1992, p. 36-37]) e neutraliza o conflito cultural na figura de um líder nativo conciliado com o conquistador na luta contra o invasor francês, assegurando assim o destino traçado desde 1500, ano zero da gênese do Brasil, quando aqui aportaram as primeiras caravelas portuguesas para engendrar essa nação fadada a um grande futuro⁸. Espécie de brasileiro *avant la lettre*, Arariboia seria, ao longo dos séculos XIX e XX, na contínua reinvenção mítica do nascimento do país (CHAUI, 2014, p. 183-187), o herói precoce da brasilidade, defendendo o território já “nacional” contra a cobiça estrangeira.

⁷ Emanuel de Macedo Soares sustenta que tanto a fundação de Niterói por um índio quanto essa data pertencem “ao nimbo da mitologia”. O rito de posse da sesmaria teria ocorrido a 22 de outubro, e não de novembro, segundo cópia autêntica do documento consultada por ele. Em 1931 tentou-se corrigir o equívoco, causado por distração na cópia do termo de posse, mas 22 de novembro já ingressara na tradição – segundo então alegou a Prefeitura (SOARES, 1992, p. 36-37).

⁸ “A América não estava aqui, à espera de Colombo, assim como o Brasil não estava aqui, à espera de Cabral. Não são ‘descobertas’ ou, como se dizia no século XVI, ‘achamentos’. São *invenções históricas e construções culturais*. [...] Mas *Brasil* (como também *América*) é uma criação dos conquistadores europeus. O *Brasil* foi instituído como colônia de Portugal e inventado como ‘terra abençoada por Deus’, à qual, se dermos crédito a Pero Vaz de Caminha, ‘Nosso Senhor não nos trouxe sem causa’, palavras que ecoarão nas de Afonso Celso, quando quatro séculos depois escreveu: ‘Se Deus aquinhoou o Brasil de modo especialmente magnânimo, é porque lhe reserva alevantados destinos’” (CHAUI, 2014, p. 193-194, destaques no original).

Não é uma casualidade, pois, que o município lhe tenha erguido um busto, em 1912, na praça que leva seu nome⁹, substituindo-o, já na vigência da ditadura militar (1964-1985), por monumento ainda maior, encomendado pela Prefeitura de Niterói e pelo governo do estado do Rio de Janeiro, inaugurado a 22 de novembro de 1965 e assinado por Dante Croce (escultor que colaboraria com Alfredo Ceschiatti na fatura dos evangelistas na entrada da Catedral de Brasília, em 1968): uma estátua pedestre em bronze, representando, no alto de um pedestal de alvenaria recoberto por granito polido, em tamanho natural, um índio altivo e atlético, seminu, semblante austero, cabelos longos, crucifixo no peito, braços cruzados, contemplando a enseada em eterna vigília, como que prestes a sair em defesa da Guanabara. Ao deixar as barcas que trafegam entre o Rio e Niterói, atravessando a baía, o transeunte necessariamente passará pelo monumento que, trinta e um anos após sua inauguração e setenta e quatro depois da entronização da imagem do cacique naquela praça, em 1996 perderia para o MAC a primazia na representação da cidade no imaginário coletivo. Gesto simbólico muito coerente com a modernização do Brasil, que sempre se fez desbancando o índio. Mas também indício de que Arariboia, assim como tantos outros heróis instituídos pela memória oficial brasileira, nunca comoveu corações e mentes o bastante para defendê-lo nessa disputa de signos ou – lembrando a cáustica expressão do senador mineiro Teófilo Ottoni (1807-1869) sobre a estátua equestre de Pedro I como libertador do país, inaugurada em 1862 no Rio de Janeiro – para se decidirem entre uma “mentira de bronze” (CARVALHO, 1990, p. 60) e um equívoco de cimento.

Pode ser que as (im)percepções que o futuro documentário encontrar nem sejam tão melancólicas assim, revelando resiliência quiçá até bem-humorada ante “uma pirâmide de época civilizada, desafiando a ira dos tempos” (ASSIS, 1862, p. 1, grafia atualizada), como diria Machado de Assis (1839-1908) a propósito daquela mesma estátua equestre. Ou uma forma de simbiose complexa entre a memória oficial e as infinitas possibilidades de sua assimilação coletiva. A razão fundante da presente proposta de documentário, portanto, está em provocar a polifonia calada pelo estridente discurso oficial ou oficioso acerca do paradigmático gesto representado pelo prédio do

⁹ Esse busto em bronze foi encomendado pela Comissão Glorificadora a Martim Afonso de Souza Arariboia ao escultor Modestino Kanto (1889-1967), que o concluiu em 1912. A 22 de novembro daquele ano a estátua foi entronizada “em procissão” na sede da Prefeitura, e de lá removida, em 1915, para a então praça Martim Afonso (hoje Arariboia), esquina da atual rua da Conceição. Remodelada a praça em 1920, o monumento permaneceu nela, mas sua posição foi alterada. Ele foi transferido em 1965 para a praça General Rondon, posto diante da igreja de São Lourenço dos Índios, erguida ali pelos jesuítas em 1627 (SOARES, 1992, p. 33-37).

Museu de Arte Contemporânea de Niterói, posto onde está por um ato do poder público com o objetivo explícito de torná-lo emblema da cidade. E como toda polifonia, as múltiplas e diferentes vozes podem buscar a harmonia na diversidade – ou provocar incômodas dissonâncias.

2. O QUE SE PODE CONHECER A PARTIR DESSE DOCUMENTÁRIO?

A sociedade brasileira, talvez. Não ela como um todo, é evidente. As incursões das ciências humanas pela realidade devem ter bem claro seu modesto alcance, mesmo quando se servem de mídias que possam trazê-las ou levá-las quiçá mais longe, como o cinema. O documentário não pretende ser um ensaio sobre o enorme e diversificado país, mas pode contribuir, a partir de um caso ao mesmo tempo peculiar e emblemático, para a autocompreensão dessa diversidade exuberante, com frequência autoindulgente, infeliz e artificialmente unificada a que se chama “Brasil”¹⁰. E contribuirá por meio de vozes que dificilmente excederiam a caixa de ressonância de seu cotidiano “anônimo” (quem lhes subtrai o nome?) ou “invisível” (por quem?). Assim, por ser documentário, o futuro filme será radical e propositadamente “documento”, no sentido do original latino *docēre*, isto é, “fazer aprender, ensinar” (FARIA, 1962, p. 324)¹¹, obviamente que não como “verdade” – afinal, todo documento é mentira¹² –, mas como o registro de falas (selecionadas e editadas segundo critérios explicitados a seguir) que se oferecerão diretamente à interpretação de quem quiser vê-las e ouvi-las.

A primeira virtude de um bom estudo é a humildade da ignorância que o motiva, sujeitando-a à reversão de expectativas que os resultados da pesquisa, guiados pelos documentos (sejam de que natureza for), podem causar. Se as respostas estivessem dadas de antemão, que sentido teria a pesquisa, a não ser o anódino de apenas constatar o que já se sabe? Pelo contrário, aqui estão confessadas a curiosidade e a ignorância sobre o que pessoas sem vínculo institucional ou corporativo com o MAC pensam a respeito dele, em seus quase vinte e cinco anos desde a inauguração. Como dito antes, o documentário testará a hipótese da diversidade de percepções do museu inventado e definitivamente

¹⁰ “Não vejo muito sentido nessa discussão sempre regressiva, unificadora, quando seria bem mais interessante pensar o Brasil como um exercício infeliz de uma multiplicidade. Poderia ser feliz...” (KOSSOVITCH, 1998, p. 61).

¹¹ O verbo “ensinar”, do latim *insignāre*, resulta da combinação do prefixo *in* (“em”, “dentro”, “sobre”, “com”, “por”, “no meio de”) com o substantivo *signum*, “Figura pintada ou esculpida, estátua, efigie”, ou “Sinal, presságio, prognóstico, sintoma” (FARIA, 1962, p. 479, 921). Etimologicamente, portanto, “ensinar” está muito mais associada à ideia ativa de adentrar os signos do que à postura passiva de meramente assimilá-los.

¹² “Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer papel de ingênuo” (LE GOFF, 1982, p. 103).

consolidado, pela administração da municipalidade, ao longo de um quarto de século, como signo da cidade de Niterói. E oferecerá essa polifonia a outra multiplicidade – a das consciências que queiram erigir tais narrativas efetivamente como documento, sem diminuir-lhes a relevância por serem pessoais, individuais, orais e imagéticas, pluriculturais, multirraciais, extra ou anti-institucionais, de todo modo não oficiais. Acreditamos que, com esse documentário (produzido num município que vem se constituindo como polo cinematográfico e pretende se consolidar como tal), ofereceremos a oportunidade de Niterói refletir sobre si mesma – primeiro passo para “Identificar, promover e difundir as produções artísticas e culturais da cidade”, como consta do documento *Niterói que queremos – Plano Estratégico 2013-2033* (PREFEITURA MUNICIPAL DE NITERÓI, 2013, p. 203). Refletir sobre o passado – ou sobre seus monumentos – é uma forma de pensar o presente e projetar o futuro, já que, conforme indicamos aqui, a memória é transformadora – e não mero estoque de datas e fatos. A única forma de nos libertarmos do peso do passado – se ele nos pesa – é justamente enfrentá-lo, isto é, nos colocar frente a ele. Mais que isso, quem detém a narrativa sobre o passado sabe que pode controlar o futuro. Talvez o filme possa contribuir não para o controle, mas para a evidenciação da diversidade de expectativas que esse conjunto heterogêneo de pessoas que habita Niterói projeta para ela.

3. COMO FAZER ESSE DOCUMENTÁRIO? O QUE FILMAR OU GRAVAR?

A inspiração deste projeto é *As canções*, documentário dirigido por Eduardo Coutinho (1933-2014) lançado em 2011. O filme reúne narrativas a partir de canções que marcaram a vida dos depoentes. Eles foram encontrados pela equipe de produção do filme, que abordou transeuntes no Rio de Janeiro, e por meio de respostas a anúncios em jornais e na internet. Ao todo, 237 pessoas responderam ao convite. Destas, 42 tiveram suas histórias gravadas, das quais dezoito foram selecionadas para a versão final do filme. A metodologia da escolha é descrita pelo próprio diretor:

Não fui eu que cheguei neles. Foram eles que chegaram a mim. Não faço nada pessoalmente. Por técnica e por preguiça também. Contratei uma pesquisadora, que saiu pelas ruas do Rio em busca de personagens. [...] a gente queria saber a música que marcou a vida das pessoas. Nessa, apareceu um monte de mulher. É claro, você não esperava que fosse

aparecer um advogado do Banco do Brasil, não é mesmo? Mesmo assim, havia limites para participar do filme. Não podia esquecer a letra. Nem desafinar. E a história também precisava ser boa. Um não entrou porque a história por trás da música era fraca. (COUTINHO; BERNARDO, s/d.; s/p.)

O que seria uma boa história? Por que, no documentário, há quatro pessoas que cantam, mas não narram os episódios envolvendo as canções?¹³ O cineasta não diz. Coutinho expõe essas narrativas ou personagens ao juízo do espectador mobilizando o mínimo de recursos cinematográficos em favor do que julga ser o protagonista de seu documentário: “No meu caso, gosto de valorizar a palavra. A palavra é a coisa mais importante que existe”. Ele evidencia a centralidade da memória que se manifesta oralmente, mas não esclarece o que define a sua excelência a ponto de merecer registro:

Bem, se eu tenho uma qualidade, acho que é saber ouvir as pessoas. Penso que algumas contam para mim histórias que jamais contariam para outras pessoas. Gosto de ouvir histórias. Histórias dão sentido à vida. Por isso, muitas delas não são verdadeiras. Sei disso. Muitas das histórias do meu filme não são verdadeiras. Aliás, nenhuma biografia é cem por cento verdadeira. Mas, pode ter certeza: cada uma daquelas dezoito histórias daria um excelente filme. (COUTINHO; BERNARDO, s/d.; s/p.)

Essa fala permite entrever, na perspectiva do diretor, o campo por onde vagueia, livre, a sua invenção: o indeterminado entre “o entrevistado do visto/ o ímã do imaginado” (ÁVILA, 1990, p. 14) ou entre o incerto da memória e a certeza da ficção, isto é, a elaboração do passado que não resulta da recuperação obsessiva da exatidão milimétrica dos “fatos”, tal como o delirante Funes de Borges. Não por acaso, o personagem borgeano jaz irremediavelmente imóvel num catre, vítima de um acidente, em provável metáfora da paralisia que a rememoração totalizante e absoluta causaria:

Suspeito, entretanto, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores, quase imediatos. (BORGES, 1999, p. 545)

¹³ “Olha, para ser honesto, a única fraude que eu cometi no filme foi incluir a música da Wanderléa, ‘Ternura’. Em 1999, conheci uma das personagens do filme. Na ocasião, Fátima era hippie. Hoje, virou evangélica. Só que a música da vida dela era um hino religioso. Nada contra. Mas não combinava com a história dela. Foi quando pedi que cantasse ‘Ternura’, da Wanderléa” (COUTINHO ; BERNARDO, s/d.; s/p.).

Assim, se é possível falar em método no documentário *As canções*, o primeiro movimento de Coutinho é nenhum – ou melhor, é o da paciente espera: o diretor aguarda os reminiscentes que se deslocam até ele, aceitando expor em público mágoas, arrependimentos, paixões, saudades, alegrias, mesquinhezes, desejos, traumas, lágrimas. E o cineasta

Faz isso invertendo a postura usual do documentarista, habituado a impor sua presença e pautar os depoimentos. Como em *Jogo de cena*, a câmera não vai ao encontro de ninguém. Espera pelos convidados que são livres para virem participar ou não. (SCOREL, 2012)

Essa disposição em ouvir, entretanto, não garante que tudo o que será dito valerá a pena documentar, como demonstram os 7,5% de convidados que restaram na versão definitiva do filme. Certamente há uma qualidade afetiva ímpar nessa escuta favorecendo a da fala: “Já a face afetuosa de Coutinho transparece na atenção e interesse genuínos com que ouve os depoentes, sem julgar nem discriminar, e os acata sem seguir padrões de beleza predominantes” (SCOREL, 2012). Ou, em outros termos, o documentarista se serve da rara capacidade “de ativar fragmentos do mundo e da experiência do outro e fazê-los tornar-se obra de arte” (GONÇALVES, 2012, p. 150).

No documentário que se propõe aqui o desafio é bem outro, pois o disparador da memória não será da mesma natureza afetiva que toda canção invariavelmente provoca em qualquer pessoa. Rara deve ser a cultura em que ao menos uma cantiga ou melodia não acompanhe momentos marcantes da vida, desde a primeira infância. Na brasileira, ela parece ser particularmente central, como sugere o filme de Eduardo Coutinho. Seja como for, este projeto propõe provocar memórias a partir de algo que não pertence ao mundo da privacidade, da intimidade, da individualidade, e que não é universal, geral ou comum, mas que é característico do espaço público, da *polis*, da política: um museu municipal. E de uma *polis* específica: Niterói. É certo que o MAC pode associar-se a recordações muito pessoais, nas narrativas que se apresentarem, ou talvez elas se vinculem, tal como nas canções, exclusivamente ao universo peculiar de cada reminiscente – mas sempre sob a égide da esfera pública, a partir da concretude restritiva de uma edificação estatal que se pretende lugar de memória da arte contemporânea brasileira e, ao mesmo tempo, ícone de uma cidade. Daí um critério decisivo: necessariamente, o depoente deverá ter visitado o MAC no mínimo uma vez ou ao menos criar, sem que a produção do documentário o saiba, uma narrativa convincente ou

verossímil o bastante para que, mesmo que o narrador desconheça o museu, ela seja gravada – o que não deixa de ser interessante. O segundo critério é responder, de modo coerente e instigante, ao enunciado-convite: “Se você tem dezoito anos ou mais e já esteve no MAC Niterói (dentro ou fora do prédio), conte para nós alguma história envolvendo esse museu”. Abrangendo larga faixa etária (a idade mínima de dezoito anos é uma restrição legal), esse chamado será feito por meio de contos especialmente criados em redes sociais e anúncios em outros veículos, como emissoras de rádio e sites dos jornais niteroienses. Espera-se, com isso, ultrapassar as duas centenas de candidatos que há uma década responderam ao convite para participar de *As canções*. O único perfil específico de depoente a ser localizado pela produção do documentário, por meio da empreiteira, será algum operário que tenha trabalhado na construção do museu. Os demais serão selecionados, na primeira etapa, a partir de sinopses escritas (de até trinta linhas) ou gravadas em vídeos de até dois minutos. Não há número prévio para essa seleção, mas espera-se chegar a repertório expressivo de histórias aptas para filmagem. Uma vez gravados os depoimentos escolhidos, nova seleção chegará a número também indeterminado de narrativas que comporão a versão final do filme.

Ao contrário de *As canções*, este documentário não buscará a atmosfera intimista de um fundo neutro, em espaço funcional focado exclusivamente no(a) depoente. Embora este(a) seja o centro e o motivo da filmagem, é preciso estabelecer, em alguma medida, certo diálogo entre a lembrança e o espaço (público, é sempre bom lembrar) que motiva essa reminiscência. Não se pretende replicar o intimismo do filme de Eduardo Coutinho inclusive sob o aspecto da luz: ela deve ser o mais natural possível, aproveitando as virtudes arquitetônicas do MAC nesse quesito. Por isso, ao menos durante os depoimentos, não haverá outra trilha sonora que não o som ambiente. Outro cuidado é zelar para que a diversidade cultural e socioeconômica brasileira esteja bem representada, evitando distorções (como o excesso de homens ou de pessoas brancas altamente escolarizadas, por exemplo). Por fim, os depoimentos deverão ser livres, gratuitos (isto é, não remunerados) e espontâneos. O enunciado-convite, ao focar numa narrativa (“conten-nos uma história”), tenta introduzir dispositivo que, de saída, permita ao depoente construir sua própria alternativa aos discursos prontos, exatamente aqueles difundidos pela aparelhagem institucional e adjacentes. Trata-se de uma tentativa, é bom frisar, pois não há qualquer garantia de que as falas excedam o que foi naturalizado. Mas, como visto antes, ao rememorar, o reminiscente pode trabalhar o passado, fazendo emergir dele outra

percepção do museu-monumento. É essa singularidade que pode determinar a relevância e a qualidade do depoimento. E a inspiração para o título final que sintetize o filme – até onde isso for possível –, já que o do projeto – *Memória MAC* –, propositalmente neutro, é provisório. Acreditamos que o filme seja capaz de “nomear-se a si mesmo”.

Por fim, as filmagens não esperam resultar apenas num documentário apto para ser exibido em salas de cinema. A íntegra dos depoimentos, inclusive dos que eventualmente não forem incluídos na versão final do filme, será entregue aos arquivos do Museu de Arte Contemporânea de Niterói para integrar sua memória. Além disso, durante as filmagens será produzido ensaio fotográfico do *make in off*, também para os arquivos ou o acervo da instituição. É assim que gostaríamos de comemorar os 25 anos do museu.

4. REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. “Arariboia: ilustríssimo chefe indígena. *APLOP*, 2019. Disponível em: <<http://www.aplop.org/sartigo/index.php?x=35363>>. Acesso em: 16 fev. 2020.

ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo, Boitempo, 2014.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Comentários da semana. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 1, 1º abr. 1862. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=094170_02;pasta=ano%20186;pesq=>. Acesso em: 19 fev. 2020.

ÁVILA, Affonso. *O visto e o imaginado*. São Paulo, Perspectiva, 1990.

BORGES, Jorge Luis. “Funes, o memorioso”. In: *Obras completas*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo, Globo, 1999, v. 1, p. 539-546.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo, TAQ/Edusp, 1987.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivido da memória: ensaio de psicologia social*. 2. ed. São Paulo, Ateliê, 2003.

BOTTOMORE, Tom. (org.). *Dicionário do pensamento marxista*. Trad. Waltensir Dutra. 2. ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1988.

CARVALHO, Anderson Oliveira de. *Além da vista: o processo de consolidação de um trabalho artístico a partir da interação com o produtor cultural no MAC Niterói*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Cultural), Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CHAUÍ, Marilena. *Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro*. 2. ed. Belo Horizonte, Autêntica, 2014.

COUTINHO, Eduardo; BERNARDO, André. *Eduardo Coutinho presta homenagem à canção brasileira em novo documentário*. Disponível em <<https://blog.saraiva.com.br/eduardo-coutinho-presta-homenagem-a-cancao-brasileira-em-novo-documentario/>>. Acesso em: 19 fev. 2020.

ESCOREL, Eduardo. As canções de Eduardo Coutinho. *Piauí*, Rio de Janeiro, 6 jan. 2012. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/as-cancoes-de-eduardo-coutinho/>>. Acessado em: 28 fev. 2020.

FARIA, Ernesto. (org.). *Dicionário escolar latino-português*. 3. ed. Rio de Janeiro, MEC, 1962.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. As canções: fabulação e ética da invenção em Eduardo Coutinho. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, 2012, 39(38), 147-172. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71143>. Acesso em: 28 fev. 2020.

KOSSOVITCH, Léon. O barroco inexistente. *Cult*, São Paulo, n. 10, p. 60-61, maio 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo, Escala, 2008.

OLIVEIRA, Adão Francisco de; CORIOLANO, Germana Pires. Urbanização, metropolização e gestão territorial no Brasil. *Arquitextos*, ano 14, jan. 2014. Disponível em <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.164/5030>>. Acesso em: 13 fev. 2020.

OLIVEIRA, Márcio Piñon de; MIZUBUTI, Satie. Do local ao global: jogo político, paisagem e construção de uma nova identidade para a cidade – Niterói, RJ, Brasil. *Observatorio Geográfico de América Latina* [s.d.]. Disponível em <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal11/Geografiasocioeconomica/Geografiaurbana/24.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2020.

OLIVEIRA, Márcio Piñon de; SOARES, Danee Eldochy. Política urbana e o ‘Caminho Niemeyer’: cidadania ou *city marketing*?. *Observatorio Geográfico de América Latina*. [s.d.]. Disponível em <<http://www.observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Geografiasocioeconomica/Geografiaurbana/138.pdf>> Acesso em: 10 fev. 2020.

PEREIRA, Rafael Carvalho Drumond. A cidade de Niterói: política urbana, valorização do solo e habitação. *XV SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO*, 2018, Rio de Janeiro. Disponível em: < http://anpur.org.br/wp-content/uploads/2018/09/6_82985.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2020.

PREFEITURA MUNICIPAL DE NITERÓI. *MAC de Niterói 10 anos*. Niterói, Niterói Livros/Fundação de Arte de Niterói, 2006. Disponível em: <http://culturaniteroi.com.br/macniteroi/publicacoes/arq/27_MAC-de-Niteroi-10anos.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2020.

PREFEITURA MUNICIPAL DE NITERÓI. *Niterói que queremos – Plano Estratégico 2013-2033*. Niterói, Prefeitura Municipal, 2013. Disponível em <<http://transparencia.niteroi.rj.gov.br/Portal-da-Transparencia/portal-da-transparencia.html>>. Acesso em: 18 mar. 2020.

SAFATLE, Vladimir. *Presente, pós-verdade e experiência do passado*. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E9GWv_ymJeQ;t=2365s>. Acesso em: 11 fev. 2020.

SOARES, Emmanuel de Macedo. *Monumentos de Niterói*. Niterói, Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

Recebido em 11/05/2021.

Aceito em 29/07/2021.

Publicado em 15/12/2021.