

# Temporalidades, permanências e apagamentos<sup>1</sup>

Sheila Cabo Geraldo

Corpus é um ser bifronte, portador tanto da sujeição ao poder soberano quanto das liberdades individuais.  
Giorgio Agamben

No capítulo O campo como paradigma biopolítico do moderno, do livro *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*,<sup>2</sup> tratando dos dispositivos de poder estudados por Michel Foucault, sobretudo do conceito de biopolítica, ou seja, da implicação crescente dos mecanismos de poder na vida natural do homem, Giorgio Agamben reclama de Foucault não ter tratado dos mecanismos de subjetivação no que considera o lugar por excelência da biopolítica moderna – o estado totalitário do século XX – e, mais especificamente, os campos de concentração nazistas. Como observa Agamben, citando Hannah Arendt, os campos de concentração são laboratórios para experimentação do domínio total.<sup>3</sup>

Ainda sobre o campo como lugar da biopolítica, Agamben ressalta o que chamou de afasia do testemunho, que desenvolve no texto *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*,<sup>4</sup> quando descreve a noção de resto apoiado na teoria de tempo-de-agoras, de Walter Benjamin.<sup>5</sup> Assim, diz o pensador italiano, o que resta, como tempo-em-contrição (de agoras), não é o que sobra, enquanto material formador de memória, mas um vazio não passível de preenchimento pelo material organizado de arquivo de testemunhos, e a dificuldade de preenchimento ocorre pelo próprio desarranjo no encadeamento linear da língua. A incapacidade de dizer daquele que testemunha o campo é impossibilidade que só se resolve no trâmite entre o dizível e o não dizível. É assim que Agamben levanta nesse estudo a figura do muçulmano, o morto-vivo, o sem-nome, o sem-história dos campos de concentração, como testemunha impossível, pois de tanta privação já não levanta os ombros, arrasta-se e já não fala: fora despojado de todo estatuto

---

<sup>1</sup> Este texto surgiu de antigas preocupações com o lugar dos museus na formação do tecido das cidades, mas também de muitas conversas com a artista Leila Danziger não só em visita ao mais novo museu da cidade, o MAR, como durante nosso passeio-visita à região do Sítio Arqueológico do Cais do Valongo, Pedra do Sal, Morro da Conceição e Instituto dos Pretos Novos. Entretanto, as primeiras anotações foram escritas após a participação no cortejo do Coletivo Opavivará, que em 2012 fez uma deriva pela região, anotações que se foram desdobrando durante a participação no desfile do bloco carnavalesco Escravos da Mauá, em fevereiro de 2013, que teve como tema a memória do cais, assim como a ativação dos lugares, das ações, da música, do trabalho, dos homens e mulheres do lugar, marcada pela história aviltante do tráfico e mercantilização de escravos.

<sup>2</sup> Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

<sup>3</sup> Arendt, Hannah. Apud Agamben, op. cit., p. 126.

<sup>4</sup> Agamben, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.

<sup>5</sup> O conceito de tempo-de-agoras desenvolvido por Walter Benjamin teria rompido com a linearidade do dizer. Cf. Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

político e reduzido à ‘vida nua’, em que impera o estado de exceção como norma. O que o muçulmano poderia dizer ficaria sempre entre a potencialidade da linguagem e sua possibilidade efetiva.

Keila Grinberg registra que a escritora inglesa Maria Graham (1785-1842) esteve no Rio de Janeiro em maio de 1823, quando viu junto ao cais os mercados de escravos do Val Longo (Valongo). Eram depósitos, em que a maior parte estava sentada em bancos colocados junto às paredes, como se pode ver na gravura de Debret, cabeças raspadas, corpos macilentos, sinais de doenças de pele. Alguns estavam deitados em tapetes, sem forças para sentar-se. Em uma casa, observa Maria, “as portas estavam fechadas até meia altura, e um grupo de rapazes e moças, que não pareciam ter mais de quinze anos, e alguns muito menos, debruçava-se sobre a meia porta e olhava a rua com faces curiosas. Eram evidentemente negros bem novos”.<sup>6</sup>

As faces, que a escritora chamou de curiosas, muito provavelmente eram de crianças em espanto diante do que haviam visto e vivido. Mais do que curiosidade, suas faces, possivelmente, desvelavam o olhar de quem testemunhou o indizível dos transportes nos navios negreiros e continuava testemunhando nas cenas de venda e compra, que incluíam o terror dos depósitos, onde os moribundos permaneciam deitados sem forças ou sentados enfileirados nos bancos dos trapiches. Se o relato de Maria não nos dá a intensidade do trauma sofrido por aqueles jovens, a fotografia de Alfredo Jaar, 171 anos depois, parece nos deixar vislumbrar, no intervalo entre o dizível e o não dizível, o que viu e viveu a minoria Tutsie, em Ruanda, no ano de 1994, quando, em estado de exceção, aconteceu o genocídio que dizimou um milhão de pessoas. Nesse mesmo ano, Jaar iniciou o trabalho *Os olhos de Goutete Emerita* (1994-2000)<sup>7</sup> que, escondida, vira o assassinato de seu marido e seus filhos. O que viram seus olhos não cabe em nenhum relato, nem mesmo em uma fotografia documental que se possa organizar em arquivos. Mais do que sobras a lembrar, são restos do que viu Goutete que se contraem nas fotos de Jaar, em si, uma forma de afasia diante da vida nua.

No conceito de vida nua, o entrelaçamento de política e vida torna-se extremamente íntimo. Não se consegue explicar a vida nua (vida biológica) sem que se tome consciência de seu caráter político. Da mesma maneira, a política moderna não se explica se desvinculada da vida nua. Se, porém, o rio da biopolítica arrasta consigo a vida do *homo sacer*, faz com que todo evento político decisivo tenha sempre duas faces, uma das liberdades, dos espaços e dos direitos, que os indivíduos adquirem nos conflitos com os poderes centrais, e outra, dela decorrente, em que há a inscrição de suas vidas na ordem estatal, oferecendo terrível instância ao poder soberano, do qual desejava libertar-se. Como explica Agamben, a mesma reivindicação da vida nua pode, nas democracias burguesas, conduzir à primazia do privado sobre o público, assim como das liberdades individuais sobre os deveres coletivos, mas pode, também, nos estados totalitários, ser o local por excelência das decisões soberanas.

No Estado moderno, a linha que assinala o campo da biopolítica se alarga para além do estado de exceção, deslocando-se para zonas mais amplas da vida social, nas quais o soberano entra em simbiose com o jurista, com o perito, com o médico, com o sacerdote, como aconteceu nos campos de concentração nazistas, assim como no tráfico e comercialização de escravos na cidade do Rio de Janeiro, que reunia comissários de Alfândega, capitães dos navios, tropeiros, donos de trapiches, armazéns, mercados, ou seja, uma boa parte da sociedade carioca da época. No caso da arte, a simbiose envolveria o museólogo, o diretor de museu, o curador de exposições,

<sup>6</sup> Grinberg, Keila. Achado para não ser esquecido. Cf. <http://cienciahoje.uol.com.br/colunas/em-tempo/achado-para-nao-ser-esquecido>. Acessado em 28 março de 2013.

<sup>7</sup> O projeto Ruanda, desenvolvido por Alfredo Jaar entre 1994 e 2000, é instalação com base em uma série de fotografias derivadas de sua experiência em Ruanda, para onde viajou pela primeira vez em 1994, durante o genocídio, quando foi morto em torno de um milhão de pessoas entre abril e julho de 1994.

constituindo com o soberano o espaço biopolítico, estruturado como estado de exceção e tornando-se paradigma oculto.

Na entrevista concedida a Peppe Salvà, publicada por Ragusa News<sup>8</sup> em agosto de 2012 e amplamente veiculada através da rede de comunicação e das redes sociais, Agamben se refere aos dilemas em que se encontram os museus de arte no mundo contemporâneo. Segundo o pensador italiano, o único lugar em que o passado pode viver é o presente, e, se o presente não sente mais o próprio passado como vivo, o museu e a arte, que daquele passado são figuras eminentes (no caso específico da Itália), se tornam lugares problemáticos. Assim, os museus de arte contemporânea se encontrariam, em suas palavras, entre a Cila do museu e a Caribdis da mercantilização, podendo às vezes coincidir.

Pensando no alargamento moderno do estado de exceção (biopolítica) e na possível transformação dos museus de arte, sobretudo os de arte contemporânea, nesse duplo lugar – ora das liberdades dos espaços e direitos, que os conflitos possibilitam, ora da inscrição em uma ordem estatal, que abre a instância artística e cultural ao poder, mas também na maneira como Alfredo Jaar identifica seus trabalhos, ou seja, como estética da resistência –, torna-se premente considerar na cidade do Rio de Janeiro a presença dos museus de arte moderna e contemporânea.

A cidade a que queremos nos referir é aquela em que a vida nua, no presente, abre uma correspondência com o período do regime escravista – relatado pela escritora inglesa Maria Graham – que se alargara a ponto de moldar, na distorção, as relações de poder, como escreveu Joaquim Nabuco em *O Abolicionismo*:<sup>9</sup>

...a emancipação dos atuais escravos e seus filhos é apenas a tarefa imediata do abolicionismo. Além dessa, há outra maior, a do futuro: a de apagar todos os efeitos de um regime que, há três séculos, é uma escola de desmoralização e inércia, de servilismo e irresponsabilidade para a casta dos senhores...

Os museus que tomamos como paradigma são o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM, e o Museu de Arte do Rio – MAR. O MAM surge como entidade civil, tendo ocupado em 1948 sua primeira sede e, a partir de meados dos anos 50, o prédio desenhado por de Affonso Eduardo Reidy, no Parque Brigadeiro Eduardo Gomes, hoje conhecido como Aterro do Flamengo. Possui, desde sua inauguração, acervo de obras modernas formado por doações e, depois, pela coleção de Gilberto Chateaubriand ali colocada em regime de comodato em 1993, após o incêndio de 1978, que destruiu em torno de novecentas das mil obras existentes.

O MAM está cercado pelos jardins de Burle Marx, incluído no risco do Parque do Flamengo, realizado a partir do plano de Reidy para o Aterro do Flamengo e desenvolvido pela paisagista Maria Carlota de Macedo Soares (Lota). Constitui uma das principais peças do projeto de renovação da cidade e remonta ao final dos anos 20 e início dos 30, com a presença na cidade do urbanista francês Alfred Agache, que introduziu entre os jovens arquitetos e urbanistas, como Reidy, três conceitos da nova e moderna cidade: a ideia de cidade funcional; a valorização do espaço público enquanto espaço educativo de massas; o planejamento em grande escala. O Aterro foi idealizado como alternativa viária de ligação entre regiões distantes da cidade, assim como espaço público representativo da modernidade dos anos 50 e 60, da cultura do automóvel e da sociedade de massas. O Parque, por seu lado, foi pensado como alternativa paisagística que quebrava a concepção de paisagem europeia da reforma de Pereira Passos.

<sup>8</sup> Conferir :<http://www.ragusanews.com/articolo/28021/giorgio-agamben-intervista-a-peppe-sava-amo-scieli-eguccione>.

<sup>9</sup> Nabuco, Joaquim. *O Abolicionismo*. Disponível em <http://www.culturabrasil.org/zip/oabolicionismo.pdf>. Acessado em 10 de março de 2013.

O projeto do Museu de Arte Moderna no Parque do Flamengo se insere, assim, no projeto de construção da imagem cosmopolita para a cidade, da metrópole moderna, cuja intenção pedagógica faz parte do destino social urbano. Desenvolvido por Reidy entre 1953 e 1954, tem ainda como preocupação a ideia de uma modernidade urbana compartilhada entre poder público e privado, mas o prédio mesmo foi estruturalmente pensado como gerador de novo espaço público, além de espaço de educação para as massas. Possui também, desde seu início, um projeto de escola de formação artística integrada à indústria e à tecnologia.

O Museu de Arte do Rio – MAR poderia ser, nesse contexto, considerado o marco da contemporaneidade na história que relaciona os museus e a cidade. Pergunta-se, então, como o MAR se transformaria em paradigma e de que maneira isso acontece, tendo em vista aquele binômio citado por Agamben, que coloca na mesma balança de um lado a liberdade dos espaços de direito e cidadania (que se dá sempre nos conflitos) e do outro o controle, que se abre aos jogos de inflexão dos soberanos, ainda que não se apresentem como representantes de estados totalitário. O MAR se autointitula organização social, de caráter público-privado, cujo projeto foi iniciativa da Prefeitura do Rio de Janeiro e da Fundação Roberto Marinho, tendo a Vale e as Organizações Globo como patrocinadoras, além do apoio do Governo do Estado do Rio de Janeiro e do Ministério da Cultura, por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura.



Zona Portuária e Museu de Arte do Rio. Vista do Morro da Conceição.  
2012 . Foto Sheila Geraldo.

Surge em meio aos projetos do chamado Porto Maravilha, um processo de reformulação da região portuária, desenvolvido pela municipalidade e que tem como objetivo mais aparente preparar urbanisticamente a cidade para receber dois eventos esportivos de nível mundial: a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016.

Constituído de dois prédios já existentes na Praça Mauá, o Museu abarca o eclético palacete D. João VI, do século XIX, e um prédio modernista sem muita expressão, que já foi um terminal rodoviário. Sob a coordenação do escritório de arquitetura Bernardes + Jacobsen, foi pensado para ser um museu e uma escola, denominada Escola do Olhar. No sítio de divulgação, assim se apresenta:

O Museu de Arte do Rio pretende promover uma leitura transversal da história da cidade, seu tecido social, sua vida simbólica, conflitos, contradições, desafios e expectativas sociais. Suas exposições vão unir dimensões históricas e contemporâneas da arte por meio de mostras de longa e curta duração, de âmbito nacional e internacional. O museu surge também com a missão de inscrever a arte no ensino público, por meio da Escola do Olhar.<sup>10</sup>

Os dois prédios, que são unidos por uma praça, uma passarela e uma cobertura fluida em forma de onda, lembra vagamente a concepção de Daniel Libeskind para o Museu Judaico de Berlim, que também une dois prédios, um antigo e um novo por uma passarela, mas subterrânea. No prédio de Libeskind, entretanto, sobe-se, simbolicamente, do mundo soterrado e olvidado dos campos de concentração para a vida em arte e arquitetura, experiência muitas vezes claustrofóbica, em que persistem algumas das condições da vida nua, sem proteção, como uma forma de memória.

O MAR, um museu de arte contemporânea, ou um museu contemporâneo de arte, cumpre outro papel nesse jogo biopolítico. Oscilando entre a vontade de inserção no tecido social da cidade através de uma leitura transversal de sua história, de sua vida simbólica e sua produção de arte, que, tal como escrito em seu texto de apresentação, se daria através da afloração dos conflitos, e o comprometimento com os promotores e financiadores, abre as portas com programação que mantém o padrão dos museus de arte moderna, lugares de comprovação de Cila e Caribdis, como registrou Agamben, e que, se não reforçam seu aspecto paradigmático de controle da vida, ou do jogo biopolítico, deixam muita perguntas soltas, já que mantêm notável ambiguidade<sup>11</sup> não só na programação das exposições até agora inauguradas, como no projeto educativo para a rede de ensino do município, concebido, tal qual no projeto do MAM, como educação de massas.

Ainda seguindo o que escreveu Agamben, o único lugar em que o passado pode viver é o presente. E, se o presente não sente mais o próprio passado como vivo, o museu e a arte, que daquele passado são figuras eminentes, estariam mortos. Essa é a frase que não deixa de aflorar na exposição Rio de Imagens, com curadoria de Rafael Cardoso e Carlos Martins, que ocupa o terceiro andar do MAR. Se o acúmulo de imagens pictóricas, fotográficas, cartográficas levam inicialmente ao maravilhamento dos amantes do passado, já que são oferecidas inúmeras oportunidades de associar a cidade com suas mudanças e modernizações, o processo de fazer essas imagens sobreviverem no presente não se concretiza a não ser na espetaculização das fotografias da Avenida Central, que ganham animação, ou das reproduções em louça popular, transformando a exposição em um dispositivo de indústria cultural e criativa.<sup>12</sup>

Perto do MAR está o Cais do Valongo, depois denominado Cais da Imperatriz, assim como os Jardins do Valongo, o Cemitério dos Pretos Novos (IPN), a Pedra do Sal, o Trapiche da Gamboa, a Igreja de São Francisco da Prainha, a Ladeira do Livramento, o Morro da Conceição, o Morro da Providência, o Centro José Bonifácio, o Moinho Fluminense e a Praça da Harmonia. Todos monumentos ainda vivos, no sentido da bios, preservados algumas vezes como memória, às vezes como restos, mas sempre ativados seja pela população local, seja pelos artistas, que percebem ali as condições de verdadeiros atravessamentos temporais e espaciais.

### **A persistência de um jogo simbólico de crueldade**

<sup>10</sup> <http://www.museudeartedorio.org.br/>. Acessado em 30 de março de 2013.

<sup>11</sup> Martins, Bruno Sergio. O MAR de cima a baixo. Disponível em <http://www.blogdoims.com.br/ims/o-mar-de-cima-a-baixo---por-sergio-martins/>. Acessado em 7 de abril de 2013.

<sup>12</sup> Carrillo, Jesús. O contador de histórias: poéticas e políticas da narratividade na cultura contemporânea. In *Narrativas, ficções, subjetividades*. Rio de Janeiro: Quartet, 2012.

São poucas as imagens que restam do Cais do Valongo, de quando foi o porto de chegada dos navios negreiros, no período de 1770 a 1843, depois de ter sido transferido do cais da hoje Praça XV, também no Rio de Janeiro. Existem alguns registros feitos por Debret e Thomas Ender dos trapiches, galpões em que os escravos recém-chegados aguardavam ser comprados. Uma das imagens mais reproduzidas é uma fotografia de Augusto Malta, de 1904, após o Valongo ter passado a denominar-se Cais da Imperatriz (1843), com a reforma realizada por Grandjean de Montigny para a recepção da princesa Teresa Cristina, futura esposa de dom Pedro II.

A região do Porto do Rio de Janeiro está, entretanto, carregada de rastros da escravidão, regime que forjou, nas relações de poder e força, como um paradoxo, uma memória distorcida de humanidade e cordialidade brasileira<sup>13</sup> legitimadas e isentas das responsabilidades no crime de escravidão social, corporal, religiosa, cultural, que por aqui perdurou legalmente em torno de trezentos anos.



Estrutura do Cais do Valongo (1811), depois Cais da Imperatriz (1843) aterrada em 1911 e redescoberta com as obras da Zona Portuária em 2012.  
Foto Sheila Geraldo

São esses vestígios, em verdade, que constroem a memória do lugar e eles são percebidos na ocupação dos sobrados – muitos em ruínas –, nos arruamentos – como o da Rua do Livramento –, nas biroskas, na utilização das calçadas como prolongamento da casa, nos agrupamentos carnavalescos, que são formas de persistir e resistir ao movimento soberano de modernização, limpeza e ordenação, seguindo os padrões de ‘gentrificação’ já utilizados na região do Porto Madero, em Buenos Aires, no Porto Olímpico, de Barcelona, nas docas do Rio Tamisa, de Londres.<sup>14</sup>

Outra forma de persistência é o Instituto dos Pretos Novos – IPN, organização não governamental coordenada por Ana Maria de la Merced dos Anjos, que se constitui como Memorial do Cemitério dos Pretos Novos, sítio arqueológico descoberto casualmente nas fundações da casa de Merced, na Rua Pedro Ernesto, na Gamboa, e que foi o cemitério dos escravos desembarcados, ainda sem donos, que morriam nos trapiches e eram sepultados logo adiante do cais, em covas rasas e coletivas.<sup>15</sup> O cemitério, preservado por iniciativa privada pelo IPN, está no terreno pertencente, à época dos sepultamentos, à Irmandade de Santa Rita.

<sup>13</sup> Holanda, Sergio Buarque de. *O homem cordial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

<sup>14</sup> Ribas, Cristina. A arte de provocar ruínas: especulações na Zona Portuária. In *Global: Revista nômade*. Disponível em <http://www.revistaglobalbrasil.com.br/?p=697>. Acessado em 4 de abril de 2013.

<sup>15</sup> Silva, Julio César Medeiros da. *A Flor da Terra: O cemitério dos pretos novos do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

Recentemente dois movimentos artístico-culturais se debruçaram sobre a história dessa região. A manifestação *Desvende-se: paisagem carioca – cidade sobreposta*, do Grupo Opavivará, que programou uma deambulação pela região do porto, denotando e denunciando o processo de desmonte e sobreposição de passados que foram soterrados para ser esquecidos, como já ocorrera no início do século XX nos arredores, quando o prefeito Pereira Passos, sob pretextos sanitários, promoveu a reurbanização do Rio de Janeiro, sobretudo com o desmonte do Morro do Castelo, a exemplo do que fizera Haussman em Paris, apagando as marcas do passado colonial, escravista, negro e pobre. O discurso da reforma estava associado à concepção de modernização, que, por sua vez, ligava-se aos conceitos de limpeza e embelezamento urbano, agravando, como escreveu Lima Barreto na revista *Careta*,<sup>16</sup> o problema da falta de moradias populares, que já era grande no período Pereira Passos.

No panfleto que o Opavivará distribuiu durante o percurso,<sup>17</sup> o grupo menciona as obras atreladas aos grandes eventos que estão para acontecer na cidade, mas, sobretudo à presença do capital especulativo e de grandes conglomerados empresariais, que promovem mudanças profundas e violentas na vidas dos moradores da região, com remoções e demolições. Terminam o panfleto afirmando: “e é por isso que caminhamos e cantamos pelas ruas da cidade maravilhosa! Porque aqui passaram sambas imortais... Aqui sambaram nossos ancestrais...”<sup>18</sup>



Opavivará. *Desvende-se. Paisagem carioca – cidade sobreposta*. Deriva pela Zona Portuária – 2012. Foto Sheila Geraldo.

A música, a dança, os brincadeiras, as rodas de samba são manifestações há muito presentes na região do porto. O bloco Escravos da Mauá, fundado em 1993,<sup>19</sup> organizou em 2013 um desfile que absorvia ao longo do trajeto vários outros grupos de arte e cultura da região, incluindo o Bloco Amarelo Providencial, de crianças do Morro da Providência; o Grupo Corte de Portugal e os Reis Africanos, de artistas circenses que desfilam em perna-de-pau; o Bloco Trabalhadores do

<sup>16</sup> Barreto, Lima. *Megalomania. Careta*, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1920, apud Claudia Mirian Quelhas Paixão. *O Rio de Janeiro e o morro do castelo: populares, estratégias de vida e hierarquias sociais*. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em História Social/UFRJ, 2008.

<sup>17</sup> *Desvende-se. Paisagem Carioca – Cidade sobreposta*. Disponível em [www.opavivara.com.br](http://www.opavivara.com.br). Acessado em 9 de fevereiro de 2013.

<sup>18</sup> Anjos, Moacir dos. *Três coisas que eu sei sobre o Opavivará*. Disponível em <https://www.facebook.com/opavivara>. Acessado em 10 de abril de 2013.

<sup>19</sup> <http://www.escravosdamaua.com.br/>. Acessado em 12 de abril de 2013.

Porto e o Almirante Negro; o Armazém das Artes e outros. Tendo como tema o Tesouro da Mauá, constituiu, nos modelos das brincadeiras e festas tão caros aos cidadãos do Rio de Janeiro, uma demonstração de história e memória capazes de desconcertar os mais empedernidos e ambíguos desejos de restauração da região, que “precisou” remover moradores, a exemplo do que acontecera cem anos antes. Tanto Opavivará quanto o Escravos da Mauá trouxeram efetivamente para a cidade a ideia de Hélio Oiticica de que O Museu é o Mundo.



*Escravos da Mauá. Tesouros da Mauá 2013. Foto Sheila Geraldo*