

# *The Clopen Door*: o fogo paradoxal na videoarte de Thiago Rocha Pitta

*The Clopen Door: the paradoxical fire in the video art of Thiago Rocha Pitta*

*The Clopen Door: el fuego paradójico en el videoarte de Thiago Rocha Pitta*

Guilherme Carréra

Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: [guilhermecarrera@gmail.com](mailto:guilhermecarrera@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7323-8579>

## RESUMO

Este artigo busca analisar *The Clopen Door* (2020), videoarte realizada pelo artista visual Thiago Rocha Pitta, a partir do incêndio ocorrido no Museu Nacional em 2018. O trabalho foi exibido no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro como parte da obra *Noite de Abertura*, que consistia ainda na instalação de uma espécie de fogueira formada por uma porta cercada por toras de madeira, similar àquela vista no vídeo. Rocha Pitta se refere ao museu fazendo uso do fogo como um elemento paradoxal, a fim de pensar não só o incêndio, mas o papel do espaço expositivo hoje.

**Palavras-chave:** *Incêndio. Museu Nacional. Videoarte. Cultura contemporânea.*

## ABSTRACT

This paper seeks to analyze *The Clopen Door* (2020), video art created by the visual artist Thiago Rocha Pitta, based on the fire that occurred at the National Museum in 2018. The piece was exhibited at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro as part of the work *Opening Night*, which also consisted of installing a kind of bonfire formed by a door surrounded by wooden logs, similar to the one seen in the video. Rocha Pitta refers to the museum by using the fire as a paradoxical element, in order to consider not only the fire episode, but the role of the exhibition space today.

**Keywords:** *Fire. National Museum. Video art. Contemporary culture.*

## RESUMEN

Este artículo busca analizar *The Clopen Door* (2020), videoarte creado por el artista visual Thiago Rocha Pitta, a partir del incendio ocurrido en el Museo Nacional en 2018. La obra fue expuesta en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro como parte de *Noche de Estreno*, que también consistió en la instalación de una especie de hoguera formada por una puerta rodeada de troncos de madera, similar a la que se ve en el video. Rocha Pitta se refiere al museo utilizando el fuego como elemento paradójico, para pensar no solo el incendio, sino el papel del espacio expositivo en la actualidad.

**Palabras clave:** Incendio. Museo Nacional. Videoarte. Cultura contemporánea.

Artigo recebido em: 27/06/2023

Artigo aprovado em: 30/10/2023

## Porta de entrada

Em um primeiro artigo vinculado ao projeto de pesquisa *Cultura em chamas: investigações estéticas a partir do incêndio no Museu Nacional*,<sup>1</sup> procuramos enfatizar que a tragédia ocorrida em 2 de setembro de 2018 no Palácio de São Cristóvão, na Quinta da Boa Vista, Zona Norte do Rio de Janeiro, não foi obra do acaso. Foi tragédia, mas tragédia anunciada. O mesmo fogo que consumiu o Museu já havia consumido outras instituições culturais do país, tendo talvez como alvo mais recorrente a Cinemateca Brasileira. Oficialmente criada em 1956, embora já funcionasse como filmoteca desde a década anterior, a Cinemateca sofreu com nada menos que cinco incêndios nos anos de 1957, 1969, 1982, 2016 e 2021 (Bochner, 2018). Nesse sentido, é até sintomático que este projeto busque localizar filmes que ambicionem registrar direta ou indiretamente a ação do fogo, quando não são poucos os que desaparecem ao bel prazer do descaso. Tendo queimado no ano em que celebrava seu bicentenário, cinco dias antes da comemoração anual da Independência do Brasil e às vésperas de eleições presidenciais que levariam ao poder um governo de extrema-direita, o Museu Nacional, na verdade, segue queimando. Cinco anos depois, uma safra da produção audiovisual vem tentando lidar com isso.

---

CARRÉRA, Guilherme. *The Clopen Door: o fogo paradoxal na videoarte de Thiago Rocha Pitta*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46656>>

O longa-metragem *Subterrânea* (2021) foi o protagonista do artigo referido anteriormente. Dirigido por Pedro Urano e roteirizado por João Paulo Cuenca, ele se tornou peça-chave não só por ter sido a primeira ficção a abordar o tema, mas por relacioná-lo a outros acontecimentos históricos do Rio de Janeiro. Como em um palimpsesto, o incêndio no Museu Nacional em 2018 se conecta ao desmonte final do Morro do Castelo em 1922 e à implosão do Elevado da Perimetral em 2014 – três eventos que acabaram por forjar a paisagem urbana carioca. Além disso, a demolição da Praça Onze de Junho em 1941 e o incêndio na favela da Praia do Pinto em 1969 também são mencionados no filme. Propositamente fincado entre os terrenos do documentário e da ficção científica, *Subterrânea* mobiliza tais fatos, portanto, em dois registros opostos. Ao mesmo tempo em que cita o desmonte do Morro e a implosão do Elevado de modo a sublinhar a evidência do real, também parte disso para elaborar sua fábula pós-apocalíptica: afinal, haveria um tesouro escondido onde antes havia o Castelo e o subsolo da cidade estaria recebendo uma infiltração provocada pela destruição da Perimetral. Entretanto, é o incêndio no Museu Nacional, o último dos acontecimentos na linha cronológica, que chega primeiro à superfície da imagem.

Não é à toa que *Subterrânea* tem como sequência de abertura o fogo a destruir o Palácio de São Cristóvão. Assustadora, ela não é ficção científica, senão a porção mais próxima ao campo do documentário. Paradoxalmente, é a mais surreal, ainda que se trate da reprodução de imagens registradas pela astrônoma Tânia Dominici no exato instante do incêndio e posteriormente cedidas ao filme. A sequência antecipa-se à trama como uma espécie de prólogo que prepara o solo para o que virá e contamina todo o desenvolvimento da narrativa. Antes de tudo isso, no entanto, antes mesmo do próprio lançamento de *Subterrânea* na 24ª Mostra de Cinema de Tiradentes, o artista Thiago Rocha Pitta levava a cabo um outro registro audiovisual do incêndio no Museu Nacional. Em *The Clopen Door* (2020), uma porta queima diante do espectador. Na videoarte de 36 minutos, a porta é o Museu Nacional. Mais do que isso, a porta é o que vai permitir acesso a um imaginário sobre aquilo que aconteceu com o museu. *The Clopen Door* foi exibida pela primeira vez em setembro de 2020, dois anos após o incêndio, em plena pandemia de Covid-19, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Neste artigo, investigamos esse imaginário proposto por Thiago Rocha Pitta, artista brasileiro nascido em Tiradentes (MG), e hoje radicado entre São Paulo (SP) e o município serrano de Petrópolis (RJ), onde fica a casa-ateliê que serviu de locação à videoarte. Com mais de 20 anos de

atuação, Rocha Pitta transita entre o vídeo, a fotografia, a pintura, a escultura e a instalação, tendo exibido seus trabalhos em mostras individuais e coletivas no Brasil, nos Estados Unidos e na Europa, e participado de Bienais em Porto Alegre, São Paulo, Istambul e Singapura. É um artista que chega à maturidade interessado na passagem do tempo e na onipotência da natureza. Em *The Clopen Door*, esses dois eixos se fazem presentes quando o espectador assiste ao fogo destruir uma porta cercada por toras de madeira em meio à floresta escura. Aqui, o Museu Nacional é apresentado em sua ausência. Ao contrário das imagens reais que se vê, por exemplo, em *Subterrânea*, Rocha Pitta parece mais interessado em enfrentar o vácuo deixado por um museu em cinzas.

### **Onde está o Museu Nacional?**

A problemática em torno da existência mesma de um museu se espria pela obra referencial de Andreas Huyssen. O teórico alemão dedica parte significativa da sua produção acadêmica a destrinchar fenômenos culturais da pós-modernidade. Sua interpretação do contemporâneo passa pelo chamado *boom* da memória, verdadeira explosão sentida em toda a cadeia artístico-cultural a partir das últimas décadas do século XX, o que inclui os espaços expositivos. Com o fracasso do projeto moderno, aquele voltado ao futuro e ao dito progresso que esse futuro abrigaria, Huyssen detecta então um retorno ao passado, um movimento essencialmente centrado na subjetividade do sujeito. Ora, se todos os planos faliram, restaria apenas a esse sujeito questionar os dogmas, instituições e autoridades vigentes. Esse questionamento calcado na memória de quem sobreviveu preencheria de passado o tempo presente – afinal, o ato de lembrar se dá no aqui e agora. E a História, se é que ainda é possível escrevê-la com inicial maiúscula, passaria a ser confrontada.

Seja qual for o conteúdo específico dos muitos debates sobre história e memória, subjacente a eles está uma perturbação fundamental não apenas da relação entre a história como objetiva e científica e a memória como subjetiva e pessoal, mas da própria história e suas promessas (Huyssen, 2003, p. 2, tradução nossa).

Importa mais aqui a leitura que o autor propõe em relação a como navegar na cultura contemporânea diante de todas essas transformações. Para Huyssen, aquilo que um dia foi considerado fixo e estável teria sucumbido à força da memória e da temporalidade que alteram nossa percepção sobre o mundo. Sendo assim, “passamos a ler as cidades e os edifícios como palimpsestos do espaço, os monumentos como transformáveis e transitórios e a escultura como sujeita às vicissitudes do tempo” (Huyssen, 2003, p. 7, tradução nossa). Tal abordagem, como o próprio autor

explica, não garantiria uma supremacia da memória sobre a História. Ele defende, aliás, que o indivíduo esteja atento para que trabalhos e discursos de memória evitem as armadilhas da sociedade do consumo que esvaziariam seus sentidos originais. Em contrapartida, quando a força da memória e da temporalidade não se perde, o imaginário urbano se torna extremamente eficaz em “colocar coisas diferentes em um só lugar: memórias do que havia antes, alternativas imaginadas ao que existe”, levando o indivíduo a assimilar “espaços urbanos como espaços vividos que moldam imaginários coletivos” (Huysen, 2003, p. 7, tradução nossa).

O efeito de tudo isso sobre os museus é um capítulo à parte. No auge da modernidade, o museu foi diretamente responsável por enquadrar a História ou ao menos propagar uma versão oficial dela. Concomitantemente, nunca deixou de ser atacado como algo institucional, conservador e elitista, “como sintoma de ossificação cultural por todos aqueles que falam em nome da vida e da renovação cultural contra o peso morto do passado” (Huysen, 1995, p. 13, tradução nossa). Se a História sofreu revezes com a falência da encenação moderna – não à toa Huysen vai defini-la como *mise-en-scène da modernidade* –, o museu, por sua vez, resistiu. No que chamamos de pós-modernidade, ao seu modo, ele se reinventou. “O papel do museu como local de conservação elitista, um bastião da tradição e da alta cultura, deu lugar ao museu como meio de comunicação de massa, como um local de *mise-en-scène* espetacular e exuberância operística” (Huysen, 1995, p. 14, tradução nossa). Seduzido por uma era marcada pela perda do senso de História, porém obcecada pela musealização do passado derivada da retromania contemporânea, Huysen enxerga no museu uma natureza dialética e, talvez por isso mesmo, frutífera.

Especialista no tema, a pesquisadora Giselle Beiguelman recorre aos escritos de Huysen em artigo assinado em coautoria com Nathalia de Castro Lavigne. As duas frisam a importância do olhar de Huysen sobre o papel do museu no período pós-moderno, destacando sua percepção quanto “ao protagonismo cultural dos museus, bem diferente da batalha contra esses espaços assumida pelo movimento de vanguarda no início do século 20 e nos anos 1960” (Beiguelman; Lavigne, 2020, p. 5). Embora siga sendo criticado, muito em relação aos casos de viés excessivamente comercial, a reinvenção do museu na cultura pós-moderna, digital e global é um fato. A musealização da vida cotidiana, a propósito, teria chegado também a ele, agora objeto de documentação permanente por parte de suas equipes de mídia. O que Beiguelman e Lavigne apontam, entretanto, é que não foi bem isso o que se passou com o Museu Nacional. Na contramão da tendência, a mais antiga

instituição científico-cultural do país só veio a ter um perfil no Instagram, por exemplo, em maio de 2018, quatro meses antes do incêndio, passando a ser usado com mais frequência somente após o ocorrido. A título de comparação, se a média de interação dos usuários era normalmente inferior a mil curtidas, o primeiro post sobre o incêndio atraiu mais de 10 mil, elas destacam. O caso do Instagram é mobilizado pelas autoras por se tratar de uma das mais importantes – e lucrativas – mídias sociais disponíveis. O diagnóstico embute três pontos: o Museu Nacional não necessariamente pertenceria ao *hall* de museus associados ao pós-moderno, sua parca presença digital é o que revelaria esse não pertencimento e, por fim, sua derrocada é que teria sido ironicamente a responsável por colocá-lo em evidência.

A partir da pesquisa de Beiguelman e Lavigne, percebemos que a atenção *online* dada ao Museu Nacional possui relação direta, portanto, com a sua destruição. Entre setembro de 2018 e setembro de 2019, foram cerca de 6.500 postagens no Instagram sob a hashtag #museunacionalvive. As pesquisadoras se dedicaram a olhar para essas imagens e tentar identificar padrões relacionados à ideia de um memorial para um museu sem arquivo. Para fins metodológicos, a análise foi dividida em quatro categorias visuais, sendo uma delas chamada de *museu em chamas*. Ainda que com o tempo as postagens tenham retornado à escassez, as imagens do fogo “carregam uma carga simbólica importante e muitas vezes são postadas quando a destruição do Museu Nacional reaparece” (Beiguelman; Lavigne, 2020, p. 9). Para elas, essa estratégia de repetição “é representativa de uma memória traumática associada a esse evento, mas circunscrita em um eterno presente que evita uma tentativa mais profunda de compreender suas causas e consequências” (Beiguelman; Lavigne, 2020, p. 9). A superficialidade da abordagem, na prática, ecoa as diretrizes da própria rede social, pautadas pelas incessantes produção e proliferação de imagens. A relevância do registro se opõe ao teor efêmero da plataforma, sempre em busca do próximo viral.

Quando Beiguelman e Lavigne discorrem sobre a ideia de um memorial para um museu sem arquivo, elas vão se referir ao trabalho de Hal Foster (1996). O historiador e crítico de arte norte-americano retoma Walter Benjamin e André Malraux para contrapô-los. Enquanto Benjamin critica a reprodutibilidade técnica da obra de arte e a consequente perda aurática, Malraux destaca o alcance proporcionado à arte por meio do advento fotográfico. Entusiasta do pensamento dialético, Foster dá um passo adiante ao incorporar ao debate a chegada da fotografia digital, o que complexifica ainda mais a relação estabelecida entre o museu, o artista e o público. É incontornável

a contribuição de Benjamin (1968) para um novo entendimento da História em sua proposta de *escová-la a contrapelo*, e muito disso, inclusive, hoje ganha materialidade nas narrativas apresentadas em museografias mundo afora. Embora Beiguelman e Lavigne o mencionem, é Malraux quem vai ser mobilizado de forma aprofundada com sua definição para um *museu sem paredes*. Malraux (1965) propõe o conceito ressaltando o poder da reprodução fotográfica na disseminação da obra de arte. Ou seja, um arquivo visual ampliado conduziria o museu ao encontro de um público mais numeroso. O museu sem paredes de Malraux, no entanto, se transformou no *museu só de paredes* de Beiguelman e Lavigne (2020), pois o acervo mesmo do Museu Nacional se perdeu no incêndio, tendo sido substituído justamente pelas imagens instagramáveis que ambas analisam. “Como um arquivo que hoje existe essencialmente como imagem pode evocar um museu que não existe mais fisicamente?” (Beiguelman; Lavigne, 2020, p. 5), perguntam.

Se o que temos ali na Quinta da Boa Vista nada mais é do que um palácio oco em processo de restauro, é precisamente após essa constatação que Thiago Rocha Pitta vai em busca do Museu Nacional perdido. Como Huysen (2003) sugere, ao lermos *as cidades e os edifícios como palimpsestos do espaço*, abrem-se possibilidades para se *colocar coisas diferentes em um só lugar*. O incêndio que levou o Museu à destruição não pode nem deve se descolar da existência mesma do Museu, mas dela fazer parte. Nesse sentido, seu estado atual acionaria tanto as *memórias do que havia antes* quanto as *alternativas imaginadas ao que existe*. A tragédia anunciada parece ter intimado o Museu Nacional a se repensar – ou a ser repensado. Para Foster (1996), a cultura visual, a cultura na qual estamos imersos, precisa entender o que lhe cabe. “A cultura visual é apenas um substituto para um modernismo reformulado, uma história da arte revisada, um museu redesenhado? Ou é um espaço reservado para novas formações ainda não definidas? Quais serão seus arranjos institucionais?” (Foster, 1996, p. 100, tradução nossa), ele deseja saber. Sua certeza é uma só: “não apenas a arte modernista caiu em ruínas, mas os departamentos de história da arte e os museus de arte moderna estão *em chamas*, e o inferno não é apenas epistemológico” (Foster, 1996, tradução nossa, grifo nosso). No caso do Museu Nacional, não mesmo.

## Paradoxos do fogo

No primeiro segundo de *The Clopen Door* (2020), a porta já se apresenta ao espectador. A câmera a registra em um enquadramento fixo sob a luz do crepúsculo. Com uma floresta de Mata Atlântica ao fundo, a porta branca está fincada sobre troncos de árvores cortados que formam uma espécie de fogueira. O som da mata densa se mistura ao som dos insetos como trilha instrumental. A fumaça acinzentada que desponta por trás da porta nubla o ambiente. Há algo queimando. Um primeiro corte após o primeiro minuto de vídeo apresenta um cenário modificado. O dia vira noite, as chamas alaranjadas se agigantam e o som do estalar da madeira em combustão passa a ser ouvido. Um segundo corte após dois minutos de vídeo intensifica o tom soturno que vinha sendo construído. O breu se impõe e a floresta ao fundo desaparece. O fogo se alastra pela porta, que tem seu destino selado. Sua solidez se desfaz aos 20 minutos, quando ela perde a estrutura principal. Aos 33 minutos, só resta o seu batente totalmente vazado, como a moldura de um quadro sem tela. Aos 35 minutos, a porta se desintegra. A fogueira vence, o som da natureza segue incólume aos acontecimentos e Thiago Rocha Pitta encerra a filmagem com um *fade out*.

O terreno onde *The Clopen Door* foi filmado pertence à família do artista há décadas. No local, fica a casa que era de seus avós, passou pelos cuidados de sua mãe e hoje também funciona como seu ateliê. Rocha Pitta tem uma lembrança viva das muitas portas abrindo e fechando, sendo trancadas e destrancadas, no período em que lá morou durante a infância. Com o passar dos anos, algumas delas foram sendo trocadas e deixadas de lado. Em 2016, ele começou a queimá-las. Anualmente, repete o ritual sempre no dia 21 de junho, data do solstício de inverno e coincidentemente data em que seu primeiro trabalho artístico foi finalizado. Em 2019, resolveu filmar tudo. Em diálogo com os curadores Fernanda Lopes e Fernando Cocchiarale, então à frente do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, surgiu a ideia para a obra *Noite de Abertura*. Além da videoarte *The Clopen Door*, a *Noite de Abertura* também consistia na instalação da porta branca cercada por toras de madeira no vão do MAM. Foi a partir desse diálogo que a relação do projeto com o incêndio no Museu Nacional foi se tornando mais evidente. Freqüentador da instituição, Rocha Pitta chegou, inclusive, a ter aulas no museu com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. Em Petrópolis, onde fica sua casa-ateliê, avista um distante Rio de Janeiro. No 2 de setembro de 2018, percebeu uma chama de luz atípica no horizonte. Era o Museu Nacional pegando fogo.

“Fiquei transtornado”, afirma Rocha Pitta (2023) em entrevista por Zoom. “Aquele acontecimento para mim foi uma espécie de hipervudu do que está acontecendo hoje em dia.” Ele se refere ao que sucedeu o incêndio: a eleição e o mandato de quatro anos de um governo de extrema-direita liderado por Jair Bolsonaro, em que a política de destruição foi potencializada pelo negligenciamento da saúde pública durante a pandemia de Covid-19.<sup>2</sup> O incêndio no Museu Nacional teria antecipado o que viria. “O que queimou ali, sobretudo, foi a ciência da floresta, a ciência dos indígenas, a ciência da natureza e de certas culturas que vêm sendo destruídas há bastante tempo. Foi um acontecimento apocalíptico, um protoapocalipse, um hipervudu.” Partidário da proposta radical de Viveiros de Castro que manteria o que restou do Museu Nacional como ruína, para que a tragédia nunca fosse esquecida,<sup>3</sup> Rocha Pitta enfatiza que restaurar a edificação não significa reaver o acervo. “O museu é o quê? O museu é uma caixa. O importante é o que está lá dentro ou ao redor disso.” Ademais, há um incômodo com a própria definição do objeto. “O museu é, via de regra, um instrumento de poder”. Esse embate com o sistema da arte, que inclui a maneira como museus estão posicionados na esfera pública, reverbera tensão amplamente discutida por Huyssen (1995).

Refilmada em 2020 já com o intuito de ser exibida no MAM, a queima da porta encapsula paradoxos que alimentam o projeto. Para compor o título da videoarte, Rocha Pitta escolheu a palavra inglesa *clopen*, que une *closed* e *open* – em português, fechado e aberto. Esse entendimento de que algo pode estar simultaneamente fechado e aberto é quase uma tradução da imagem criada pelo artista. A porta fincada sobre as toras não está amparada por paredes laterais, logo, não separa um ambiente de outro. Fechada, ela só se abre quando o fogo destrói a sua estrutura principal. Vazada, revela o que havia do outro lado, embora nem haja mais maçaneta para que seja devidamente aberta. E o que havia dentro, na verdade, já estava fora, ao ar livre e a céu aberto. Por ter sido realizada durante a pandemia, soma-se também o fato de que a discussão sobre as noções de dentro e fora havia se tornado familiar e adquirido um sentido maior. O som que se ouve, embora som direto, coaduna o que foi captado durante a filmagem e captações sonoras feitas naquele mesmo local em dias diferentes. Ruídos da mata, do vento e do fogo. Ruídos do hoje, mas também do ontem. Propositalmente, a transição entre o dia e a noite sinaliza ainda um paradoxo temporal. O crepúsculo, tal qual a aurora, é a troca da guarda da natureza. Nem dia nem noite, interessa a Rocha Pitta a sua indefinição.

Seu paradoxo mais patente, no entanto, é a presença na ausência como premissa da videoarte. De saída, em vez de o Museu Nacional, temos uma porta incendiada que a ele alegoriza. Ao final, é a própria porta que se ausenta, engolida pelo fogo. Se o Palácio de São Cristóvão, apesar de toda a destruição de sua estrutura, permanece na Quinta da Boa Vista, quase a totalidade do acervo que a edificação abrigava se perdeu. O Museu Nacional, entre um palácio restaurado e um acervo formado pelo que sobreviveu ou pelo que pode vir a ser adquirido, está, mas não está. Nesse sentido, é curiosa a escolha de Rocha Pitta por uma duração dilatada do tempo. Embora tenha dois cortes quase imperceptíveis em seu início, a videoarte é basicamente um plano-sequência que hipnotiza o espectador, podendo deixá-lo em estado de apatia ou revolta – seu paradoxo final. Como se tentando capturar uma presença ausente, a duração se estende e vai de encontro, por exemplo, aos registros que inundam a cultura visual do nosso tempo. Não por acaso, Beiguelman e Lavigne (2020) vão se debruçar sobre imagens postadas no Instagram, uma plataforma cuja efemeridade rejeita a contemplação. Contrassenso, essas imagens efêmeras parecem querer a todo custo presentificar um museu que já não existe, seja postando-o como era antes do incêndio, seja postando-o como uma ruína, enquanto *The Clopen Door* apropriadamente opta por trabalhar a sua imaterialidade.

De certa forma, o paradoxo que embasa a videoarte de Rocha Pitta já havia sido detectado por Beiguelman no livro *Memória da amnésia: políticas do esquecimento*. “Assistir ao Museu Nacional ser consumido pelas chamas foi testemunhar um memoricídio. E não há nada tão paradoxal como tornar-se guardião de uma perda que não deixa rastros” (Beiguelman, 2019, p. 215), ela escreve. Ao explicar que o termo *memoricídio* é um neologismo cunhado por Mirko Grmek para designar a intenção de destruir a história e a cultura de uma nação, defende que seríamos “exímios memoricidas”, uma vez que o Brasil “traz tanto o extermínio da memória como o apagamento do outro” (Beiguelman, 2019, p. 216). Atenta à movimentação do sistema da arte, Beiguelman aprofunda a sua crítica. “Tempos paradoxais estes nossos. A obsolescência ocupa o centro das discussões contemporâneas, e, simultaneamente, passamos a arquivar novidades” (Beiguelman, 2019, p. 140). Esses tempos paradoxais aparecem ainda mais esgarçados no contexto brasileiro, que permite um museu secular pegar fogo ao passo que chancela a inauguração de um museu *high-tech*. “Enquanto

os principais festivais e simpósios internacionais de arte abrem espaço para obras devotadas às 'mídias defuntas', inaugura-se no Rio de Janeiro um museu inteiramente dedicado ao que virá – o Museu do Amanhã” (Beiguelman, 2019, p. 140). Ainda que esse amanhã nunca chegue.



Figura 1. The Clopen Door #1. Fonte: Captura de tela.



Figura 2. The Clopen Door #2. Fonte: Captura de tela.



Figura 3. The Clopen Door #3. Fonte: Captura de tela.



Figura 4. The Clopen Door #4. Fonte: Captura de tela.



Figura 5. The Clopen Door #5. Fonte: Captura de tela.

No mesmo livro, Beiguelman discorre ainda sobre o Arquivo Público do Estado da Bahia (Apeb). Considerado o mais importante arquivo público do país, depois do Arquivo Nacional localizado no Rio de Janeiro, o Apeb foi sede da 3ª Bienal da Bahia no ano de 2014. Também artista, Beiguelman participou com a intervenção *Beleza Convulsiva Tropical*, formada pela inscrição feita com musgo das três palavras em uma parede. A gravação de um relato sonoro completava a obra. Importante destacar que a Apeb funciona em uma edificação construída pelos jesuítas ainda no século XVI. A proposta de Beiguelman, é de se imaginar, está diretamente associada às condições físicas do espaço. “O estado de deterioração das estruturas do prédio era alarmante. Havia ameaça de desabamento, *risco de incêndio* – por conta da fiação antiga – e goteira por todos os lados” (Beiguelman, 2019, p. 15, grifo nosso). A deterioração como padrão. Mediante anuência do Iphan, a intervenção veio a público com o intuito de “tensionar não só as relações entre as artes e os lugares da memória, como também entre os sistemas públicos de memória” (Beiguelman, 2019, p. 15). Curiosamente, a edificação do século XVI foi batizada como Casa de São Cristóvão, uma coincidência que a une ao palácio homônimo a 1.600 km de distância.

De volta ao Rio de Janeiro, foi o MAM que recebeu *Noite de Abertura* em setembro de 2020, quando o incêndio completava dois anos, como mencionado. A obra foi a primeira do Programa Intervenções, que visava ocupar a área externa do Museu (Garcia, 2020). No vão modernista, a instalação da fogueira atraía os passantes. À noite, depois que o museu fechava as portas, a projeção de *The Clopen Door* tomava as paredes. O fogo do vídeo se sobrepunha à fogueira inerte do lado de fora. O jogo do aberto e fechado se impunha novamente: primeiro, porque a obra só era exibida por completo quando o espaço já não funcionava; segundo, porque, ainda que aberto ao público durante o dia, o regime era excepcional, pois se tratava de uma reabertura seguindo os protocolos do período pandêmico. Ao término da exposição, Rocha Pitta pretendia acender a fogueira como ato final, mas o plano não foi adiante por medida de segurança. Por vias indesejáveis, vale ressaltar, o MAM se irmana ao Museu Nacional: foi também ele alvo do fogo nos anos de 1978 e 1982 (Bochner, 2018).

Em 2021, *Noite de Abertura* seguiu para a galeria Casa Triângulo, em São Paulo, integrando a mostra individual “Nigredo”, onde fez, até o momento, a sua última aparição. Nigredo, que significa escuro em latim, reuniu produção multimídia atravessada pelo elemento do fogo, com destaque para o fatídico incêndio. “Na noite de 2 de setembro de 2018, o incêndio do Museu Nacional surgia como aviso sinistro do que estaria por vir nos atuais tempos de pandemias virais e fascistas. Embora recente, o incêndio é resultante de outros tantos crimes acumulados (e jamais devidamente expiados) desde que as naus portuguesas aportaram por aqui”, escreve o curador Pedro Cesarino (Rocha Pitta, 2021), conectando a tragédia a tantas outras. De modo indireto, a tela *Eclipse da Lua de 27 de Julho de 2018* é a que anuncia o incêndio; *Eclipse do Sol de 2 de Julho de 2019* é a que o sucede; e *Mapa Celeste da Noite de 2 de Setembro de 2018* é a que o localiza no cosmos. *Retorno do Bendegó* traz à cena o meteorito, o maior já encontrado no Brasil, um dos raros itens que sobreviveram ao episódio. E em *Incêndio no Museu* o artista pinta a chama que viu ao longe, desde o seu ateliê na serra fluminense. Em diálogo com *The Clopen Door*, Rocha Pitta e Cesarino ainda assinam juntos a videoarte *Cabeça Incêndio*, com imagens produzidas pelo primeiro e texto escrito pelo segundo. Nela, uma voz solta no tempo narra acontecimentos violentos em meio ao fogo, sendo o último deles uma alusão ao Museu Nacional. “Quantos construíram a catástrofe? Quem acendeu as chamas?” (Cabeça Incêndio, 2021).

No ano seguinte, a tela *Suplício de Cabral*, exposta em Nigredo, disparou a criação de outra individual: “O Suplício de Cabral”, na galeria Simões de Assis, também em São Paulo. Para esse projeto, o que seria um *storyboard* cinematográfico, nas palavras do próprio Rocha Pitta (2023), ganhou cor e textura na pintura. As aquarelas dão forma a uma revisão historiográfica com tintas benjaminianas, quando Rocha Pitta imagina indígenas em levante incendiando caravelas portuguesas às vésperas da partida além-mar. “Esse é o suplício de Cabral. Uma forma de reescrever a História a contrapelo, agora pela visão de quem foi atacado, saqueado, morto, estuprado”, sumariza Felipe Scovino (Rocha Pitta, 2022), responsável pela curadoria. “O artista desenvolveu as aquarelas em uma estrutura fílmica, como um *storyboard* do cinema – a ideia de uma produção seriada evidenciando quadros ou fotogramas que, reunidos, estabelecem uma ordem narrativa” (Rocha Pitta, 2022), enfatiza. A pintura fílmica e o filme pictórico se retroalimentam na obra de Rocha Pitta: se *O Suplício de Cabral* apresenta sequência de fotogramas pintados à mão, *The Clopen Door* é quadro vivo em enquadramento fixo.

## Saída de emergência

Primeiro volume da tetralogia Mitológicas, *O cru e o cozido* apresenta um enciclopédico estudo realizado pelo antropólogo francês Claude Lévi-Strauss (1969) a respeito, grosso modo, de mitos ameríndios que tratam da passagem da natureza à cultura. Dentre os 187 mitos analisados, 18 deles foram considerados referenciais, todos associados aos Bororo, do grupo linguístico Macro-Jê do Brasil Central. Nesse sentido, é o fogo que surge como elemento definidor no estudo, não só transformando o cru em cozido, mas metaforizando a tal passagem como pedra de toque para a formação de sociedades. O fogo como propulsor da cultura humana. Thiago Rocha Pitta referencia a obra de Lévi-Strauss em sua acepção do fogo como transformador, não como destruidor. “O fogo não é de todo mal” (Rocha Pitta, 2023), provoca. “Historicamente no Brasil você tem incêndio em instituição cultural, seja museu, seja instituto de pesquisa, e restaurante não pega fogo”, aludindo ao descaso, mas também à faceta do fogo que o interessa como criador. “Esse fogo que eu uso é um fogo culinário. E o fogo culinário é o que faz a cultura.” Porque o ato de cozinhar, aqui representando algo muito maior, o ato de transformar uma coisa em outra, ele é, em última instância, um ato verdadeiramente construtivo. “A gente usa o fogo o tempo inteiro. O problema não é o fogo, o problema é qual fogo” (Rocha Pitta, 2023).

O posicionamento do artista em relação ao uso do fogo – no fim das contas, seu material de trabalho – é tão taxativo quanto seu posicionamento em relação ao uso do museu – de modo geral, onde seu trabalho encontra interlocução. Mencionada anteriormente, sua crítica ao espaço expositivo ganha camada extra no caso do Museu Nacional. Conhecido por ter sido residência da Família Real portuguesa, o Palácio de São Cristóvão está situado em um terreno que a ela foi concedido logo em 1808 por Elias Antônio Lopes, “comerciante luso-libanês, traficante de escravos” (Museu Nacional, s.d.). O fato de a origem do museu estar atrelada a um dos principais responsáveis pelo tráfico de africanos escravizados no Rio de Janeiro é motivo de questionamento para Rocha Pitta. “Aquele prédio não era um prédio legal. O importante era as coleções que tinham ali dentro” (Rocha Pitta, 2023), insiste. Essa origem controversa foi recentemente contada no episódio inaugural do podcast *Projeto Querino*, em que o jornalista Tiago Rogero revisita a História do Brasil a partir de uma perspectiva afrocentrada. O que primeiro se escuta naquele episódio é o som do fogo corroendo o Museu Nacional. Rogero parte do incêndio para dar início a uma série de oito episódios sobre a formação do país, corroborando o ponto de vista de Rocha Pitta. “A história desse prédio tem uns esqueletos no armário, tem muita coisa por trás” (Rogero, 2022).

Em *The Clopen Door*, a porta queima, mas queima também, portanto, uma epistemologia que já não interessa ao artista. O projeto de transformar o terreno em que a videoarte foi filmada em uma espécie de fundação artística é sua resposta ao museu tradicional e ao que ele representa. Como uma Stonehenge vegetal, ele descreve, A Fundação Abismo teve mais de 150 espécies catalogadas por um biólogo convidado. Sua intenção é a de levantar “um museu vivo em que, ao invés de você ver um fóssil, ver uma aquarela da planta xis, você anda no mato e vê as coisas vivas” (Rocha Pitta, 2023), um híbrido de dois espaços que reafirma características da própria videoarte, entre o aberto e o fechado, o dia e a noite, o plano e o quadro. “Eu adoro museu científico e não acho que isso tenha que acabar de jeito nenhum. Minha ideia aqui é que não houvesse distinção entre o que é a escultura e o que é o ambiente” (Rocha Pitta, 2023). Antes de ser imagem em movimento, *The Clopen Door* é também uma escultura ambientada na mata ou mesmo um ambiente escultórico planejado por Rocha Pitta. Uma vez videoarte, oscila, como apontado, entre o cinema e a pintura, tendo em vista a natureza do projeto e os recursos do multiartista. É Nelson Brissac Peixoto (1996, p. 247) quem vai sublinhar que uma propriedade “do cinema mais contemporâneo é ser,

por meio do vídeo, revisitado pela pintura”, um atributo ao menos da videoarte em questão. “Ao ser transformado pelo vídeo, o cinema se aproxima, tal como jamais havia feito antes, do pictórico. A pintura é o agente da passagem entre o cinema e o vídeo” (Brissac Peixoto, 1996, p. 247).

O Museu Nacional, sabemos, não estava no meio da mata, senão fincado na metrópole fluminense. Estudioso das paisagens urbanas, é de Brissac Peixoto também uma definição que aproxima as linguagens artísticas de uma concepção de cidade. “Campo de intersecção de pintura e fotografia, cinema e vídeo. Entre todas essas imagens e a arquitetura”, ele postula. “Horizonte saturado de inscrições, depósito em que se acumulam vestígios arqueológicos, antigos monumentos, traços de memória e o imaginário criado pela arte contemporânea”, é como se desse emaranhado resultasse a urbe. “Esse cruzamento entre diferentes espaços e tempos, entre diversos suportes e tipos de imagem, é que constitui a paisagem das cidades” (Brissac Peixoto, 1996, p. 13). Quando tomada pelo fogo, a paisagem se modifica e é obrigada a lidar com as consequências. As imagens, no entanto, não a abandonam; ao contrário, podem resgatá-la. O fogo paradoxal de *The Clopen Door* não deixa de ser uma representação do incêndio daquele 2 de setembro de 2018, mas é também um feixe de luz indicando saída de emergência para se pensar um novo museu.

## REFERÊNCIAS

BEIGUELMAN, Giselle. **Memória da amnésia**: políticas do esquecimento. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

BEIGUELMAN, Giselle; LAVIGNE, Natalia de Castro. Memento mori: Museu Nacional e o arquivo sem museu. **Contemporânea**, Santa Maria, v. 3, n. 6, p. 1-17, dez. 2020. Disponível em: <https://bitlybr.com/rrLkZ>. Acesso em: 23 jan. 2023.

BENJAMIN, Walter. **Illuminations**. New York: Harcourt Brace & World, 1968.

BOCHNER, Rosany. Memória fraca de patrimônio queimado. **Reciis – Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 3, p. 244-248, set. 2018. Disponível em: <https://bitlybr.com/RTymO>. Acesso em: 24 jan. 2023.

BRISSAC PEIXOTO, Nelson. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1996.

CORREIA, Carol. Quantas mortes poderiam ter sido evitadas durante a pandemia? **Conexão UFRJ**, 21 de julho de 2021. Saúde. Disponível em: <https://bitlybr.com/muADc>. Acesso em: 30 jan. 2023.

FOSTER, Hal. The archive without museums. **October**, v. 77, p. 97-119, 1996. Disponível em: <https://bitlybr.com/qSLkx>. Acesso em: 23 jan. 2023.

GARCIA, Giulia. Entre incêndios reais e metafóricos. **ARTE!Brasileiros**, 2 de setembro de 2020. Disponível em: <https://bitlybr.com/WkydP>. Acesso em: 31 jan. 2023.

HUYSEN, Andreas. **Present pasts**: Urban palimpsests and the politics of memory. Stanford: Stanford University Press, 2003.

HUYSEN, Andreas. **Twilight memories**: Marking time in a culture of amnesia. New York/London: Routledge, 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **The raw and the cooked**: Introduction to a science of mythology. Volume 1. New York: Harper & Row, 1969.

MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Tradução: Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 1965.

MUSEU NACIONAL. **O maior e mais antigo museu do Brasil**. Disponível em: <https://bitlybr.com/kilxs>. Acesso em: 30 jan. 2023.

PRADO COELHO, Alexandra. Eduardo Viveiros de Castro: "Gostaria que o Museu Nacional permanecesse como ruína, memória das coisas mortas". **Público**, 4 de setembro de 2018. Disponível em: <https://bitlybr.com/xkFIG>. Acesso em: 23 jan. 2023.

ROCHA PITTA, Thiago. **Nigredo**. São Paulo: [s.n.], 2021. Ensaio Crítico de Pedro Cesarino. Casa Triângulo, 19 jun.-14 ago. 2021.

ROCHA PITTA, Thiago. **O Suplício de Cabral**. Curadoria de Pedro Scovino. São Paulo: [s.n.], 2022. Galeria Simões de Assis, 11 ago.-24 set. 2022.

ROCHA PITTA, Thiago. [Inédito]. Entrevista concedida a Guilherme Carréra. Rio de Janeiro, 30 jan. 2023.

THE CLOPEN DOOR. Direção: Thiago Rocha Pitta. Petrópolis, 2020.

CABEÇA INCÊNDIO. Direção: Thiago Rocha Pitta e Pedro Cesarino. São Paulo, 2021.

ROGERO, Tiago. Projeto Querino. **Rádio Novelo**, 2022. Disponível em: <https://bitlybr.com/UmFNn>. Acesso em: 13 fev. 2023.

SUBTERRÂNEA. Direção: Pedro Urano. Roteiro: João Paulo Cuenca. Rio de Janeiro: Filmegraph, 2021.

## NOTAS

---

1 Projeto de pesquisa de pós-doutorado realizado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM-UFRJ), com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

2 Dados da pesquisa *Mortes evitáveis por Covid-19 no Brasil* (Universidade de São Paulo, Universidade Estadual do Rio de Janeiro e Universidade Federal do Rio de Janeiro) em reportagem de Carol Correia (2021) no link: <https://bitlybr.com/muADc>.

3 Entrevista concedida à jornalista Alexandra Prado Coelho (2018) para o veículo português *Público*: <https://bitlybr.com/xkFIG>.