



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA

**Memória e Arte:  
a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros.**

Tese de Doutorado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em História  
da Universidade de Brasília, na Área de  
Concentração de História Cultural, sob  
orientação da Profa. Dra. Eleonora Zicari  
Costa de Brito

Abril de 2009



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA

**Memória e Arte:**

**a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros**

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito (PPGHIS/UnB – Presidente)

Profa. Dra. Maria T. Ferraz Negrão de Mello (PPGHIS/UnB)

Profa. Dra. Dária Gorete Jaremtchuk (ECA/USP)

Profa. Dra. Luciene Lehmkuhl (PPGHIS/UFU)

Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto (PPG-Artes/Unicamp)

Prof. Dr. José Walter Nunes (PPGHIS/UnB – suplente)

**Catálogo na publicação elaborada por:  
Dina Yassue Kagueyama Lermen (CRB 9/1.138).**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

048m Oliveira, Emerson Dionisio Gomes de.

Memória e Arte : a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros / Emerson Dionisio Gomes de Oliveira. –Brasília, 2009.

286f. : il.

Orientador: Eleonora Zicari Costa de Brito.

Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade de Brasília, 2009.

## **Agradecimentos**

Este trabalho é uma construção coletiva; minha capacidade de agradecer é infinitamente menor à ajuda recebida.

Ao CNPQ, pela concessão da bolsa, crucial para o financiamento desta pesquisa

Ao PPGHIS-UnB que acolheu minhas ambições.

As instituições e seus funcionários, que abriram suas portas, arquivos e confiança aos questionamentos desta tese: Arquivo Público do Distrito Federal (SEC-DF); Arquivo Municipal de Ribeirão Preto; Arquivo Histórico do Estado do Mato Grosso do Sul; Biblioteca Central (UEL); Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS; Biblioteca Leopoldo Lima (Ribeirão Preto); Biblioteca Pública do Paraná; CEDUC - Diário do Povo; Fundação Barbosa Rodrigues – MS; Fundação Bienal de São Paulo; Fundação Joaquim Nabuco; Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE); Museu de Arte Assis Chateaubriand (MAAC), Museu de Arte Contemporânea de Goiás (MACG); Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (MACPE); Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul (MARCO); Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MACPR); Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS); Museu de Arte Contemporânea do Ceará; Museu de Arte de Belém (MABE); Museu de Arte de Goiânia (MAG); Museu de Arte de Londrina (MAL); Museu de Arte de Ribeirão Preto (MARP); Museu de Arte de Santa Catarina (MASC); Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães (MAMAM); Museu Regional de Arte de Feira de Santana e Museu Victor Meirelles (MVM).

A todos os profissionais, artistas, pesquisadores e gestores que me ajudaram a produzir questionamentos, muito mais caros e úteis que as respostas. São eles: Adriana Guimarães (MARP); Adriana Verri Maciel (MIS/Campinas); Adriane Camillo Costa (UFG); Adriano Paiva (Fund. Barbosa Rodrigues – MS); Ana Paula Portugal (MAP/BH), Antônio da Mata (MAG); Carolina Araújo (MARCO); Célia Labanca (MACPE); César José Leal (Fundação Joaquim Nabuco); Cristiane Tejo (MAMAM); Dulceana Resende (MACC); Ester Troib Knopfholz (MACPR); Eugênio Manuel Siqueira (Arquivo FUNDARPE); Fátima Cruz (SIM/SECULT/Pará); Fernando Martinez (MAL); Flávia Cohen (Arquivo do DF); Gilberto Elias (MACRS); Francisco e Dirce Biojone; Gilmar Camilo (MACG); Heloísa Torres (MAG); Honorato Cosenza (MABE); João Evangelista de Andrade Filho (MASC, ex-MAB); João Rosa (MACG); Letícia Pires Fonseca Viveiros (MACC); Lílian Rodrigues de Oliveira Rosa (Arquivo Municipal Ribeirão Preto); Lourdes Rosetto (MVM); Marcela Aguiar Borela

(UFG); Marcelo Arruda Camargo (Diário do Povo/Goiânia); Marcelo Moscheta, Maria Helena Motta Paes, Maria de Pádua (MAG); Maria do Carmo (MAG); Mariorone Ferreira Barbosa (MAG); Maysa de Barros (MARCO); Moacyr dos Anjos (MAMAM); Nilton Campos (MARP); Renata Zago (Arquivo – Fundação Bienal de São Paulo); Ronaldo Linhares (MASC); Sandra Joiá (MAL); Sandra Torres (Arquivo do DF); Sheila Romeiro (Arquivo Histórico do MS); Simone Regina Flipin (Arquivo Municipal R.Preto); Thomaz Perina; Vera Regina Biscaia Vianna Baptista (MACPR) e Waldereis Araújo (MABE).

A Vera Regina Biscaia Vianna Baptista, Carolina Araújo e Renata Zago pela indicação de novas fontes documentais.

Aos colaboradores: Luciana Ferreira Pinto da Silva, David Peter Lewindon, Yvone Greis e Dina Kagueyama Lermen, que me ajudaram nas revisões deste trabalho.

Aos meus colegas do PPGHIS, pelo estimulante convívio durante o curso.

Aos educadores e pesquisadores que acompanharam esta pesquisa, com preciosos conselhos: Adalberto Paranhos, Fátima Couto, Luciene Lehmkuhl, Márcio Pizzaro Noronha, Márcia Kuyumjian, Maria Bernardete Ramos Flores, Mário Bonomo, Paulo Knauss, Rosemary Fritschbrum, Selma Alves Pantoja, Thereza Negrão e Vânia Quintão Carneiro.

Aos mestres orientadores do passado, sempre grato: Manoel Luiz Gonçalves Corrêa, Janira Fainer Bastos, Odete Penha Coelho, Jorge Coli e Elliane Moura.

À banca da qualificação que me ajudou a orientar minhas tarefas e minhas ambições: Thereza Negrão, Maria de Fátima Morethy Couto e Pedro Alvim.

Aos membros da banca de defesa, pelo pronto atendimento ao convite da leitura deste trabalho.

Aos amigos, que me amaram sob todas as penas: Adriana Moellmann, Aida Morales, Alberto Pacheco, Antônio Bravo, Carlos Alberto Milhor, Cinthia Maria Dias Lourenço, Dina Kagueyama Lermen, Fábio Eduardo Delgado, Giliard da Silva Prado, Ivan Casarini, Fabiana Komesu, Flávia Biroli, Maria Hangai, Marcelo Tokarski, Nancy Kaplan, Patrícia Ceolin Nascimento, Patrícia Garcia Leal, Sérgio Akio Hyodo e Simone Chen.

A Mirna Vasconcellos, por ter me apresentado o mundo dos museus.

A Profa. Thereza Negrão, que com sua generosidade me acolheu e abriu as portas da UnB.

A minha orientadora, pelo entusiasmo e confiança com que recebeu esta pesquisa, pelas oportunidades de desenvolvimento intelectual e profissional que me propiciou, assim como pelo afeto e pela amizade, um dos grandes presentes em minha vida.

Por fim e o mais importante, a minha família, pelo amor e apoio.

## **Resumo**

A presente pesquisa pretendeu compreender como museus de arte contemporânea, vistos como instituições de memória, representam suas coleções – e por fim, algumas vezes, a si mesmos – no intuito de construir um projeto narrativo que ao mesmo tempo “constitua um passado” e corteje uma arte de hoje. O processo que compromete a visibilidade da arte sob a responsabilidade desses museus guarda algumas singularidades reveladoras, pois expõe um trânsito de representações institucionais e para-institucionais, as quais se movem para criar uma rede de comunicação entre os “sujeitos que vivem os museus”. Na intenção de compreender como tais museus operam essas narrativas de suas memórias, por meio de suas coleções permanentes, depara-se com certas seleções, interpretações, celebrações e silêncios que voluntariamente ou não dão-nos pistas da complexidade gerencial que afeta os museus de arte contemporânea na atualidade. Para tanto foram analisados nove museus regionais brasileiros de arte fundados entre 1965 e 1995. A análise pautou-se por três elementos recorrentes na configuração dessas narrativas-de-si: os salões de arte; as exposições emblemas e os artistas-modelos.

**Palavras-chave:** museus de arte, acervos, memória. Identidade, representações

## **Abstract**

This research was undertaken to understand how contemporary art museums, seen as memory institutions, represent their collections – and finally, sometimes, they themselves – in the quest of constructing a narrative project that at the same time “constitutes a past ” and courts current art. The process, which compromises the visibility of art under the responsibility of these museums, reserves some revealing singularities, as it exposes a transition of institutional and para-institutional representations, which act to create a communication network between the “subjects who live the museums”. When seeking to understand how such museums handle these narratives in their memories, through their permanent collections, one comes across certain selections, interpretations, celebrations and silences, which voluntarily or not give us clues about the managerial complexity that affects the current contemporary art museums. We therefore analyzed nine regional Brazilian art museums, founded between 1965 and 1995. Three recurring elements in the configuration of these self narratives were analyzed. The art exhibitions; the emblem exhibitions and the artists-models.

**Keywords:** art museums, collections, memory, identity, representations.

## Abreviaturas

**AMAB** (Associação dos Museus de Arte do Brasil)  
**CABC** (Ciclo de Arte Contemporânea Brasileira - MACRS)  
**CCLA** (Centro de Ciências Letras e Artes - Campinas)  
**CCMQ** (Casa de Cultura Mário Quintana – Porto Alegre)  
**CNMR** (Campanha Nacional de Museus Regionais)  
**FCDF** (Fundação Cultural do Distrito Federal)  
**FCMS** (Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul)  
**FUNDARPE** (Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco)  
**MAB** (Museu de Arte de Brasília)  
**MABE** (Museu de Arte de Belém)  
**MACC** (Museu de Arte Contemporânea de Campinas)  
**MACCE** (Museu de Arte Contemporânea do Ceará)  
**MACG** (Museu de Arte de Contemporânea de Goiás)  
**MACN** (Museu de Arte Contemporânea de Niterói)  
**MACPR** (Museu de Arte Contemporânea do Paraná)  
**MACPE** (Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco)  
**MACRS** (Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul)  
**MAC-USP** (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo)  
**MAG** (Museu de Arte de Goiânia)  
**MAL** (Museu de Arte de Londrina)  
**MAMAM** (Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães)  
**MAMF** (Museu de Arte Moderna de Florianópolis)  
**MAM-BA** (Museu de Arte Moderna da Bahia)  
**MAM-SP** (Museu de Arte Moderna de São Paulo)  
**MAM-RJ** (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro)  
**MAP** (Museu de Arte da Pampulha)  
**MAPR** (Museu de Arte do Paraná)  
**MARCO** (Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul)  
**MARP** (Museu de Arte de Ribeirão Preto)  
**MASC** (Museu de Arte de Santa Catarina)  
**MASP** (Museu de Arte de São Paulo)  
**MON** (Museu Oscar Niemayer)  
**SABBART** (Salão Brasileiro de Belas Artes)  
**SACC** (Salão de Arte Contemporânea de Campinas)  
**SAMB** (Salão de Arte Moderna de Brasília)  
**SAP** (Salão de Arte Paranaense)  
**SAPB** (Salão de Artes Plásticas de Brasília)  
**SAPCS** (Salão de Artes Plásticas das Cidades Satélites)  
**SAPMS** (Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul)  
**SPBA** (Salão Paranaense de Belas Artes)



“Lá onde estamos certos nenhuma flor pode crescer”

Yehuda Amichai (1924-1976)

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

01

### CAPÍTULO I – MEMÓRIAS, LUGARES E INSTITUIÇÕES DA ARTE CONTEMPORÂNEA

15

1.1 Museu: aquele *não lugar*, 16

1.2 Esquecimento: dócil ministro do interesse próprio, 22

1.3 De Cárcere a Museu: lugares de memória, 36

1.4 Nossa Senhora do Paraná, 44

1.5 A *autêntica* arte contemporânea, 51

1.6 História da arte e a teoria institucional, 56

### CAPÍTULO II – SALÕES

61

2.1 Prata da Casa, 61

2.2 Pequena Medalha de Bronze, 81

2.3 Fragmentos para uma coleção, 97

2.4 Memórias de heróis e bandidos, 120

2.5 Igrejinhas estrangeiras e nacionais, 132

2.6 Modismos da atualidade, 144

<b>CAPÍTULO III – EXPOSIÇÕES,</b>	155
3.1 Outras <i>Semanas de Arte Moderna</i> , 158	
3.2 A exposição que sonhou com um museu, 169	
3.3 Outros tantos “mundos”, 179	
3.4 “Juntos fizemos o melhor”, 194	
<b>CAPÍTULO IV - ARTE, ARTISTAS E GESTORES</b>	203
4.1 Gerações Contemporâneas: Nuno Ramos, Ana Maria Pacheco e Odilla Mestriner, 204	
4.2 A tradição do moderno: Manuel-Gismondi, Paulo Menten, Darel Valença e o legado de Chateaubriand, 217	
4.3 Os artistas fundadores: Rego Monteiro, Frei Confaloni e Lidia Baís, 230	
4.4 Os artistas gestores: Humberto Espíndola, Mary Gondim e Fernando Velloso, 240	
4.5. Persistentes e inevitáveis: Theodoro De Bona, Egas Francisco e o <i>Vanguarda</i> , 257	
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	267
<b>FONTES DOCUMENTAIS</b>	275
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	291
<b>CRÉDITOS DAS IMAGENS</b>	309

## INTRODUÇÃO

Há uma crença peremptória – senão romântica – segundo a qual toda obra de arte, quando animada por talento e engenho, parece garantir a própria sobrevivência, por mais que se esforcem em varrê-la para a “invisibilidade” e a indiferença. Contudo, não creio poder admitir que as obras sejam capazes de vencer as barreiras da ausência de políticas de comunicação e conservação da maioria dos museus brasileiros. Tenho visto muita boa arte esquecida há décadas em cantos de reservas técnicas cujo “engenho” não foi suficiente para sua admissão entre aquelas em que os olhos dos visitantes se fixam nas mostras e nos catálogos dedicados às coleções ou a temáticas paralelas.

O presente trabalho fundou-se no desejo de compreender como nove museus regionais de arte <sup>1</sup>, majoritariamente dedicados à arte contemporânea, narraram suas coleções – e por fim, algumas vezes, a si mesmos –, no intuito de construir um projeto de visibilidade institucional que ao mesmo tempo constitua uma memória do passado e corteje uma arte atual e instável. Na intenção de compreender como tais museus operam essas narrativas de suas memórias por meio de suas coleções permanentes, deparei com certas seleções, interpretações, celebrações e silêncios que, voluntariamente ou não, dão-nos pistas da complexidade gerencial que afeta os museus de arte contemporânea na atualidade.

Tal complexidade me levou a levantar alguns questionamentos – menos sobre as coleções propriamente ditas e mais sobre o modo de operar sistemas discursivos diversos para construir representações de si. Minha pesquisa, nesse tocante, seguiu a direção proposta por Roger Chartier, que alerta: “Freqüentemente, os historiadores devem se contentar com o registro das mudanças nos sistemas de representação”. <sup>2</sup> São exatamente as mudanças e as permanências dos registros discursivos sobre as coleções e não as próprias coleções que mais me interessaram nesta análise. Essa afirmação, contudo, não deve induzir à percepção de que não estive atento às obras de arte absorvidas e

---

<sup>1</sup> São eles: Museu de Arte de Brasília, Museu de Arte Contemporânea de Campinas, Museu de Arte Contemporânea de Goiás, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Museu de Arte de Londrina, Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul e Museu de Arte de Ribeirão Preto.

<sup>2</sup> CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora Unesp e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999, p.81.

comunicadas pelos museus. Todavia, nesse enfoque, elas estão a serviço da compreensão do conjunto.

De fato, o confronto entre diferentes sistemas discursivos foi inevitável para entender como essas instituições produziram suas seleções. Sabemos que selecionar é sempre um ato passível de críticas, também elas polêmicas, sobretudo quando o assunto envolve a arte e seus valores moventes e nem sempre mensuráveis. O meu interesse concentra-se justamente na publicação de coleções e, conseqüentemente, nas razões que motivaram as escolhas; ou seja, no que é narrado e no que não se conforma à representação escolhida. Para tanto, busquei investigar como cada museu instituiu modos de narrar seus acervos, de forma a perceber, nessas narrativas, elementos que indiquem práticas de memória por meio do manejo de noções próprias da história de cada comunidade, da História da Arte, da Estética e da Museologia. Não por acaso, no percurso pelas narrativas autorizadas, encontrei os silêncios escolhidos, selecionados e oficializados, naquilo que Orlandi define como *política do silêncio*.<sup>3</sup> Para esta pesquisa, o silêncio é interpretado como uma das possíveis formas do esquecimento. Formas discursivas que, como veremos, também fundam sua própria maneira de representar um não-acervo.

É importante salientar que não estive preocupado em reescrever a história institucional dos museus consultados. Muito menos em reintroduzir, nas páginas que seguem, os dados informados pelas fontes, num arranjo competente que finja algum ineditismo. Não esmiucei a história e as particularidades de cada museu. Não me debrucei sobre o conteúdo dos processos de conservação, nem sobre o universo complexo do restauro, retirando deles tão-somente material necessário para minhas demonstrações. Antes, procurei criar um ambiente crítico para compreender as maneiras utilizadas por esses *lugares de memória* (termo que

---

<sup>3</sup> Em “As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos”, Eni Orlandi apresenta-nos duas noções de silêncio: o *silêncio fundante* – aquele que é inerente ao próprio sentido, isto é, todo o processo de produção de significação pela linguagem está sedimentado numa relação necessária com o silêncio – e o *silenciamento* ou *política do silêncio*. A diferença entre o *silêncio fundante* e a *política do silêncio* é que a política produz um recorte entre o que se diz e o que não se diz, enquanto o silêncio fundador não estabelece nenhuma divisão: ele apenas significa, não fala. Utilizo como baliza de minhas especulações o *silenciamento*, para indiciar a dimensão mais propriamente discursiva dos deslocamentos e das marcas narrativas que tentam definir e, simultaneamente, gerir o “silêncio” do *outro*; cf. ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.

emprestei de Pierre Nora<sup>4)</sup> para comunicar suas coleções dentro de uma perspectiva de uma memória-histórica.

Também é preciso frisar que procurei não incorrer na tentação de transformar similaridades em igualdades uniformes, num processo que anule as diferenças encontradas na minha engenharia especulativa. Ao contrário, assumo que busquei similitudes no corpo documental da pesquisa; que apliquei as mesmas questões a diferentes documentos e agentes; e que procurei elos, não para construir uma narrativa de uma pretensa história geral dos procedimentos de museus de arte brasileiros, mas apenas para insinuar que, talvez, tais museus tenham procedimentos, leituras e práticas mais comuns que suas isoladas coleções possam demonstrar.

Se “expor em um museu é também expor o museu”<sup>5</sup>, conforme nos ensinou o artista francês Daniel Buren, compreender (o que aqui significa constituir) um acervo de arte contemporânea é igualmente expor a trajetória de políticas institucionais e artísticas de uma arte em constante mutação e potencialmente polêmica. Tarefa cada vez mais complexa diante das operações de manutenção da memória artística de uma sociedade heterogênea. Nesse sentido, minha ambição mirou entender, no cenário nacional, como alguns museus narram, por exemplo, seus processos aquisitivos, seus artistas prediletos e a gênese de sua própria coleção de arte.

Eleito o problema, diante de um grupo possível de museus, optei por estabelecer alguns critérios para a seleção das instituições a serem investigadas.

O primeiro critério adotado resultou na seleção de instituições fora do eixo formado pelas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Foram escolhidos, assim, museus localizados em centros regionais de cultura que tivessem o papel simultâneo de *centros ex-cêntricos*, expressão da crítica Aracy Amaral.<sup>6</sup> Tal critério

---

<sup>4</sup> cf. NORA, P. “Entre historia e memória: a problemática dos lugares”. *Revista Projeto História*, n.º 10, PUC/SP, dez. 1993, p.07-28.

<sup>5</sup> *apud*. TAYLOR, Brandon. *The art of today*. London: The Everyman Art Library, 1995, p.65, tradução nossa.

<sup>6</sup> “Desenvolve-se, por sua vez, a cada dia, de forma mais intensa desde os anos 70, centros regionais de cultura, como Porto Alegre, Recife, Fortaleza, Belém, Belo Horizonte, além de Curitiba e Florianópolis, os do Sul sempre se caracterizando pela predominância da iniciativa privada. Cada um desses centros possui seus artistas locais, galerias, críticos, e um mercado relativamente ativo. O dado importante é notar que nesse fenômeno do surgimento de centros ex-cêntricos em várias partes do Brasil, depois da criação de Brasília, é que seus artistas não se sentem mais compelidos a viver no Rio de Janeiro ou em São Paulo. É o caso de Siron Franco, em Goiânia, Sérvulo Esmeraldo,

teve como objetivo selecionar instituições que estavam fora do circuito internacional de arte; instituições que não organizam ou acolhem megaexposições, simpósios e bienais de alcance internacional. Excluí esses museus na intenção de evitar a grande escala da arte-espetáculo, reduzida a um consumismo cultural, cuja função principal é a de efetuar o *marketing* de seus promotores e patrocinadores.<sup>7</sup> Tento evitar a predominância daquilo que os sociólogos Harrison e Cynthia White batizaram, nos anos 60, de *the dealer-critic system*<sup>8</sup>, ou seja, o pacto implícito entre *marchands*, críticos, colecionadores e artistas que até hoje parece reger o mercado de arte e se arrasta para dentro das instituições culturais.<sup>9</sup>

É certo que minha tentativa é apenas um “distanciar-se de...”, e não o falso prognóstico de que, nos museus pesquisados, tais fatores não influam nas condutas museais. Pelo contrário, a arte-espetáculo também matiza as escolhas dessas instituições regionais. Contudo, sua prevalência é menor, às vezes amadora, quando não despreocupada, deixando espaço para o exercício menos “comercial” das práticas culturais e para um circuito de arte mais regional, o que impele os administradores a pensar, prioritariamente, a produção artística numa geografia mais circunscrita, indicando um interesse mais acentuado, porém não-excludente, pelo local em detrimento do nacional-global. Da mesma forma, tais administradores têm menos chances de eclipsar suas coleções por meio de grandes mostras que canalizam recursos e mídia. São, por vezes, forçados a “pensar” suas coleções por pura falta de opção, o que me foi útil para uma apreciação crítica de tais práticas.

---

em Fortaleza, Karin Lambrecht e Vera Chaves, em Porto Alegre, João Câmara Filho, no Recife, Amílcar de Castro, em Belo Horizonte, Mário Cravo Neto, em Salvador, Emmanuel Nassar, em Belém, entre outros artistas”; cf. AMARAL, A. “Cêntricos e ex-cêntricos: que centro? onde está o centro?” In: \_\_\_\_\_. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Volume 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006, p.91.

<sup>7</sup> As grandes instituições culturais do país estão tendo o cuidado de inserir a arte contemporânea em animados circuitos repletos de mostras e atividades paralelas, que atraem o público independentemente da arte, que seria supostamente sua razão de ser; cf. BENHAMOU, Françoise. “Os mercados de arte e o patrimônio”. In: \_\_\_\_\_. *A economia da cultura*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2007, p.75-108.

<sup>8</sup> cf. WHITE, H. & WHITE, C. *Canvas and carriers: institutional change in the French painting world*. Chicago : Londres: The University of Chicago Press, 1993, p.17.

<sup>9</sup> “Cultura e mercado são indiscerníveis nesse processo, tanto que ambos são ilimitadamente assimiláveis e permitem que tudo seja indiscriminadamente válido” cf. BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução de Rodney Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.89.

Mesmo em museus que são regidos pela variedade de coleções, ou seja, em acervos que absorveram não apenas a chamada arte contemporânea, mas também variações da arte moderna, acadêmica, popular e tantas outras nomenclaturas da área, meu interesse esteve voltado para a discussão da coleção que se pretende contemporânea, sabendo que o gênio da multiplicidade não nos salva de questionar quais valores definiram os limites entre ser e não ser arte contemporânea nos últimos 40 anos. Isso também não significa que outras modalidades de arte não tenham sido observadas. Obras batizadas com outras nomenclaturas foram essenciais para balizar a tensão interna das coleções, evidenciando, por exemplo, a predileção à comunicação de nomes consagrados do passado ou a seu desvanecimento.

Outro critério utilizado para a seleção das instituições a serem investigadas foi a exclusão de museus privados. Ao analisar os interesses presentes na formação da mais importante mostra de arte contemporânea da atualidade, a Documenta de Kassel, na Alemanha, o pensador alemão Walter Grasskamp comenta que as prioridades geradas por um extrato da história da arte surgem de um conjunto de fatores (recomendações de *marchands*, exposições ambiciosamente montadas, júris especializados, catálogos, leilões, júris e comissões) cada vez mais distantes da esfera pública, entendida como responsabilidade do Estado.<sup>10</sup> A advertência de Grasskamp, voltada a “realidades” diferentes da nossa, me serviu para a compreensão de que a escolha de museus públicos, ante o ambiente privado, facilitou o entendimento das questões propostas, na medida em que suas coleções possuem responsabilidades para com um espectro mais amplo da sociedade, bem como são agentes com autoridade suficiente para confrontar as prioridades de uma história da arte pautada pelo mercado.

Por fim, também eliminei dessa seleção os museus de pequeno porte, sem alcance regional e com pouca visibilidade de seus bens; geralmente espaços que sobrevivem à mercê de outras instituições, sem agenda ou promessa de publicações próprias. Da mesma forma, não estudei museus universitários para

---

<sup>10</sup> cf. GRASSKAMP, A. "For Example, Documenta, or, how is art history produced?". In: GREENBERG, R.; FERGUSON, B.W. & NAIRNE, S. *Thinking about Exhibitions*. Nova York: Ed. Routledge, 1996, p. 67-79.



evitar instituições cuja relação com a comunidade acadêmica supera qualquer outra prioridade e finalidade.<sup>11</sup>

Tais critérios me levaram a nove museus, aqui listados:



**MACC** (Museu de Arte Contemporânea de Campinas)

Campinas, SP, Sudeste: Fundado em 1965: c. 690 peças catalogadas <sup>12</sup>;  
mantido e administrado pela Prefeitura Municipal de Campinas.



**MACPE** (Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco)

Olinda, PE, Nordeste: Fundado em 1966: c.2500 peças catalogadas;  
mantido e administrado pela Fundação de Patrimônio Histórico e Artístico  
(FUNDARPE) / Governo do Estado de Pernambuco.



**MACPR** (Museu de Arte Contemporânea do Paraná)

Curitiba, PR, Sul: Fundado em 1970: c.1400 peças catalogadas;  
mantido e administrado pelo Governo do Estado do Paraná.



**MAB** (Museu de Arte de Brasília)

Brasília, DF, Centro-Oeste: Fundado em 1985: c.1500 peças catalogadas;  
mantido e administrado pelo Governo do Distrito Federal.

---

<sup>11</sup> Sem precisar citar um ícone como o MA-USP, a diferença de missão fica clara nos trabalhos e as pesquisas desenvolvidos no Museu de Arte e Cultura Popular da Universidade Federal de Mato Grosso, no Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia e no Museu de Artes Assis Chateaubriand da Universidade Estadual da Paraíba; cf. SILVA, Marcelo C.V. e. *Regionalismos nas artes visuais de Mato Grosso*. Dissertação de Mestrado em Estudos da Linguagem. Universidade Federal de Mato Grosso, 2006; cf. LEHMKUHL, L. & PALUMBO, Renato. "Conhecer para mostrar, conservar e preservar: o acervo do MUnA" In: Anais Eletrônicos do XVI Encontro Regional de História - Anpuh - MG.. Belo Horizonte: FAFICH : UFMG : ANPUH, 2008; GOMES, Maria C. de F.. "A criação de museus de arte no Brasil pelo mecenato de Assis Chateaubriand" Revista Musas (IPHAN), v. 1, 2004, p. 149-156.

<sup>12</sup> Todos os números referentes à quantidade de obras dos acervos foram informados em 2005 pelas próprias instituições.



**MACG** (Museu de Arte de Contemporânea de Goiás)

Goiânia, Goiás, Centro-Oeste: Fundado em 1987: c. 948 peças catalogadas; mantido e administrado pelo Governo do Estado de Goiás.



**MARCO** (Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul); Campo Grande, MS, Centro-Oeste: Fundado em 1991: c. 900 peças catalogadas; mantido e administrado pela Fundação Cultural de Mato Grosso do Sul – Governo do Mato Grosso do Sul.



**MAC-RS** (Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul); Porto Alegre, RS, Sul: Fundado em 1992: c.141 peças catalogadas; mantido e administrado pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul.



**MARP** (Museu de Arte de Ribeirão Preto)

Ribeirão Preto, SP, Sudeste: Fundado em 1992: c.400 peças catalogadas; mantido e administrado pela Prefeitura Municipal de Ribeirão Preto.



**MAL** (Museu de Arte de Londrina)

Londrina, PR, Sul: Fundado em 1993: c.303 peças catalogadas; mantido e administrado pela Prefeitura Municipal de Londrina.

É importante ressaltar que não descartei informações preciosas de outros sete museus, inicialmente investigados como possíveis instituições pertinentes às minhas especulações. São eles: Museu de Arte Contemporânea de Niterói; Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães (Recife); Museu de Arte Contemporânea do Ceará (Fortaleza); Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte); Museu de Arte de Goiânia; Museu de Arte Moderna da Bahia (Salvador) e Museu de Arte de Santa Catarina (Florianópolis). Os três primeiros (MACN, MAMAM e MACCE) foram descartados por possuírem, no início da pesquisa, menos de dez anos de existência; foram fundados, respectivamente, em 1996, 1997 e 1998 (data de abertura da instituição cearense). O MAG, por sua vez, deixou de ser uma opção, porque eu não pretendia estudar mais de um museu por Região, sendo preterido em favor do MACG; os demais (MAM-Bahia; MASC e o MAP) foram descartados tendo em vista configurarem-se museus regionais de envergadura nacional; além disso, apesar de possuírem coleções nada desconsideráveis de arte contemporânea, suas histórias são narradas dentro dos códigos da arte moderna.<sup>13</sup>

Também procurei trabalhar com um museu do Norte do país, mas minhas pesquisas – bastante avançadas – a respeito da coleção do Museu de Arte de Belém (MABE) mostraram que nele, a arte da segunda metade do século XX é demasiadamente eclipsada por um projeto que funde, na mesma instituição os conceitos de museu histórico e de museu de arte, dando preferência à manutenção da memória dos tempos *folies du látex*.<sup>14</sup> Outra alternativa no Pará, a coleção de arte contemporânea sob a responsabilidade do Estado sofreu recentes direcionamentos em 2001, com a fundação do Museu Casa das Onze Janelas, instituição demasiadamente jovem.

Trabalhei primordialmente com fontes escritas produzidas entre 1965, ano da fundação do museu mais antigo (MACC), e 2005, ano que iniciei a pesquisa, editadas pelos próprios museus ou por entidades, organismos e instituições responsáveis por eles. Para complementá-las, utilizei outros dois grupos de fontes: textos midiáticos, recolhidos em diferentes cidades e períodos, e depoimentos de

---

<sup>13</sup> cf. LOURENÇO, Maria.Cecília.França. *Museus acolhem o Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

<sup>14</sup> Sobre as pesquisas no acervo do MABE, cf. OLIVEIRA, E.D.G. “Últimos dias de Carlos Gomes’: do mito gomesiano ao nascimento de um acervo” In: *Revista CPC-USP*, v. 1, 2007, p. 87-113 e, OLIVEIRA, E.D.G. “Fragmentos de cumplicidade: arte, museus e política institucional”. In: *Revista Métis* (UCS), 2008.

funcionários, pesquisadores e artistas que, hoje ou no passado, foram ligados aos museus por algum comprometimento administrativo ou político.

Em tese, a principal fonte de minha pesquisa foram os catálogos das coleções. Dos museus investigados, somente três possuem catálogos propriamente ditos, destacando-se apenas o Museu de Arte de Brasília, que, numa iniciativa rara na história dos museus de arte brasileiros, produziu um catálogo com a indicação de todas as suas obras no momento de sua inauguração, em 1985. Os demais, até dezembro de 2005, não possuíam um catálogo geral das obras conforme padrões internacionais de catalogação.

A importância dos catálogos de arte reside no fato de nos permitirem ler como cada instituição lida com valores da História da Arte, da Crítica<sup>15</sup> e da Museologia. A circulação desses valores está presente na constatação autocrítica das precariedades de cada museu. Os valores que medem a funcionalidade dessas instituições são exteriores. Pertencem aos eixos hegemônicos e aos museus e agentes que formatam os valores perseguidos. Sendo assim, não foram raras as intersecções entre os museus pesquisados e instituições renomadas – como Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Fundação Bienal de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – e organismos menos óbvios – como Funarte, Banco Central e instituições financeiras regionais.

Da mesma forma, o modo de apresentar a coleção, de museificá-la pela inscrição num catálogo, significa designá-la, e é justamente esse lugar de intervenção sobre a obra que está em questão. Sabemos que “catálogos podem ser também inverídicos, deixar como registro uma representação irreal do exibido na mostra”<sup>16</sup>, por exemplo. Em muitos casos, o catálogo passa da constatação e da discussão do que fora apresentado para o universo do “museu imaginário” de

---

<sup>15</sup> “É notável, por exemplo, que grande parte dos ensaios produzidos sobre arte contemporânea no meio internacional nas duas últimas décadas tenha surgido em catálogos de exposições, subordinados, portanto, ao calendário das instituições, com seus interesses corporativos, mercadológicos, empresariais, e não ligados a iniciativas acadêmicas ou estritamente editoriais.” cf. SALZSTEIN, S. “Transformações na esfera da crítica”. In: *Ars*: Revista do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003, p.88.

<sup>16</sup> cf. AMARAL, A. “Grandiloquência e marketing”. In: \_\_\_\_\_. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Volume 3: Circuitos de arte na América Latina e No Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006, p.84, texto originalmente publicado em 1996.

Malraux.<sup>17</sup> Nenhuma novidade para historiadores que há décadas reconhecem que suas fontes arquivísticas são *próprios* particulares que não dobram nem refletem as práticas do passado.<sup>18</sup>

Pesquisei, ainda, outras formas de documentação: catálogos paralelos com obras das coleções; catálogos de salões de arte com obras que entraram no conjunto de bens dos museus; *sites* da Internet com exemplos e explicações sobre as coleções e *folders* de ordem didática ou turística.<sup>19</sup> Todavia, em alguns casos, a ausência de qualquer mídia auxiliar me forçou a entrar na documentação primária dos museus – livros ou atas de tombamento, fichas catalográficas, ofícios, memorandos e pareceres sobre doações ou aquisições.

Na medida em que escolhi tais fontes para a compreensão dos nove museus selecionados, abordei diretamente os problemas de memória e de representação da arte contemporânea, confrontando-me com diferentes usos da história em ambientes regionais distintos. Ao mesmo tempo, impõe-se sobre tais lugares uma tentativa de uniformidade que flui de boa parte da história da arte produzida a partir dos cenários europeus e norte-americanos. Um exemplo: a própria nomenclatura que divide os museus atualmente é o indicativo de que sobre essas instituições paira uma forte tradição classificatória derivada de certo fascínio taxionômico.<sup>20</sup> Os MACs (museus de arte contemporânea) são, nessa tradição, os sucessores dos MAMs (museus de arte moderna) e, antes deles, teremos nomenclaturas ligadas ao vocabulário dos setecentos, como as Pinacotecas e as

---

<sup>17</sup> Ao propor um museu constituído por reproduções, cujos enquadramentos convencionais (pintura, escultura, gravura, fotografia etc.) são questionados, André Malraux defendeu uma análise de como os meios tecnológicos de divulgação da arte – sobretudo as fotografias em livros de arte – influem em nossa percepção do objeto artístico. Ao fazê-lo, ele também expôs o próprio museu convencional: “O museu impõe uma discussão de cada uma das representações do mundo nele reunidas, uma interrogação sobre o que, precisamente, as reúne.”, cf. MALRAUX, A. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000, p.12

<sup>18</sup> Uso o sentido de próprio conferido por Michel de Certeau: “O ‘próprio’ é uma vitória do lugar sobre o tempo. Permite capitalizar vantagens conquistadas, preparar expansões futuras e obter assim para si uma independência em relação à variabilidade das circunstâncias. É um domínio do tempo pela fundação de um lugar autônomo.”; cf. CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994, p.99.

<sup>19</sup> Reconheço a dificuldade em datar o material disponível nos *sites* dos museus e de outras instituições parceiras. Alguns desses textos, provavelmente, foram produzidos em data posterior a 2005. Sobre o assunto cf. MIRANDA, Rose Moreira de. *Informação e sites de museus de arte brasileiros: representação no ciberespaço*. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ/ECO, 2001, “Introdução”.

<sup>20</sup> cf. FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas – Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Belas Artes (mais antigas ainda).<sup>21</sup> Cabe ressaltar que essa tradição tem sido reconhecida como ultrapassada, uma vez que as próprias instituições buscam atualizar seus procedimentos e objetivos. Sendo assim, essa classificação é um excelente indício do quanto os museus brasileiros de arte ainda são afetados por uma lógica histórico-política baseada em discursos operados a partir de uma visão linear e evolucionista da história da arte <sup>22</sup>, ao mesmo tempo em que sofrem exigências que contradizem tal visão. <sup>23</sup>

Observo que as questões exemplificadas acima margearam este trabalho a tal ponto que se tornou impossível a realização da pesquisa sem lidar com “problemas” de caráter historiográfico.<sup>24</sup> Algumas maneiras de pensar sobre história e de escrever história (operações diversas, esclareço) devem ser abordadas em detrimento de outras, conforme exigiu o próprio desenvolvimento da pesquisa e, sobretudo, o amadurecimento das questões aqui explicitadas.

Isso provocou algumas considerações. Minhas especulações sobre as narrativas dos museus e suas coleções obedecem a limites. O primeiro refere-se a

---

<sup>21</sup> O filósofo Alberto Tassinari, cujo estudo parece muito distante das minhas propostas, ajuda-nos a compreender que novas abordagens podem conferir novas cores às clássicas nomenclaturas da História da Arte. Sua análise estética sobre a passagem entre arte moderna e arte contemporânea abre espaço para questionar quão limitados são certos códigos ainda defendidos pelos historiadores; cf. TASSINARI, A. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

<sup>22</sup> Sobre o modo como uma história da arte evolucionista comporta-se, cf. PODRO, Michael. “La revisión de la tradición”. In: \_\_\_\_\_. *Los historiadores del arte críticos*. Madrid: A. Machado Libros, 2001; para uma crítica dessa mesma história; cf. BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

<sup>23</sup> Por outro lado, teremos os museus que são classificados pela necessidade geográfica de conservar a memória das artes visuais de uma dada cidade ou região. Os museus de arte de Londrina, Ribeirão Preto e Brasília são dessa espécie. Veremos, contudo, que suas coleções funcionaram de modos distintos da exigência e do mérito de acolher, comunicar e representar a arte local. Para reflexão das especificidades locais sobre a arte representada como universal; cf. LOHMAN, Jack. “City Museums: do we have a role in shaping the global community?”. *Museum International*: Blackwell Publishing, vol. 59, set. 2006, p.15-20.

<sup>24</sup> Amparo-me nas discussões de Michel de Certeau sobre o fazer historiográfico: “Sublinhar a *singularidade* de cada análise é questionar a possibilidade de uma sistematização totalizante, e considerar como essencial ao problema a necessidade de uma discussão proporcionada a uma *pluralidade* de procedimentos científicos, de funções sociais e convicções fundamentais. Por aí se encontra, já esboçada, a função dos discursos que podem esclarecer a questão e que inscrevem, eles próprios, em seguimento a ou ao lado de muitos outros: enquanto falam *da* história, estão sempre situados *na* história. (...) Estes discursos não são corpos flutuantes *em* um englobante que se chamaria da história (o ‘contexto!’). São históricos porque ligados a operações e definidos por funcionamentos. Também não se pode compreender o que *dizem* independentemente da *prática* de que resultam. (...) Por esta razão, entendo como *história* esta prática (uma ‘disciplina’), o seu resultado (o discurso) ou a relação de ambos sob a forma de uma ‘produção’. Certamente, em seu uso corrente, o termo *história* conota, sucessivamente, a ciência e seu objeto – a explicação que se *diz* e a realidade *daquilo que se passou* ou se passa. Outros domínios não apresentam a mesma ambigüidade: o francês não confunde numa mesma palavra a física e a natureza. O próprio termo ‘história’ já sugere uma particular proximidade entre a operação científica e a realidade que ela analisa.” cf. CERTEAU, M. de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p.32 .

uma possível ilusão de que os museus aqui escolhidos formam um conjunto homogêneo, que, uma vez reunidos nesta pesquisa, nos proporcionam, não raro, práticas discursivas semelhantes com significados contrários. Exemplo: quando, em 1997, o MAL divide sua coleção em “Acervo Permanente” e “Acervo da reinauguração”, deve-se observar que havia a necessidade de se separar dois grupos de obras que possuíam *status* simbólicos diversos. A mesma medida tomada pelo MARP em 1999, por sua vez, sugere uma intenção museológica, voltada às questões de conservação. Reitero – não pela última vez – que um dos pontos desta pesquisa é verificar elos entre universos institucionais que se consideram isolados entre si, sem perder de vista a personalidade histórica de cada um.

Outro limite emergiu imediatamente na confecção do problema: utilizo o conjunto de obras que cada museu denomina como *arte contemporânea*. Para tanto, não tomo como certo que haja uma definição – por mais ampla e múltipla que qualquer uma delas ambicione ser – do que venha a ser a Arte Contemporânea. Como ressaltarei mais adiante, paradoxalmente, vou preferir indicar os valores solicitados e comunicados pelas fontes museais, sem deixar de recorrer a outros pensadores sobre o assunto, em usos e medidas parciais devidamente nomeados para efeito de contraste e crítica.

As escolhas apresentadas, reconheço de início, envolvem um inevitável resíduo de subjetividade, que, de modo algum, quer ser dissimulado. O interesse sobre os processos aqui mencionados é gerado pela minha prática como pesquisador e administrador ligado ao MACC, entre 2001 e 2005. Essa experiência lançou sobre as práticas de constituição da memória, através das coleções, um olhar de inquietude e desconforto, uma vez que tenho percebido um sério desajuste entre os discursos e as práticas propriamente ditas. Desajuste este que ultrapassa a constatação metodológica que indica que discursos, representação e realidade são *próprios*, distintos.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> cf. CHARTIER, R. *A História Cultural : entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988, p.63; cf. CERTEAU, Michel De. “O Inominável: morrer”. In:\_\_\_\_\_. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994, p.293-303, uso a noção de “próprio” desse último autor. A questão é um nó teórico do qual não posso deixar de citar Ginzburg que nos lembra que embora nós historiadores busquemos elementos para constituir nossas narrativas como verdadeiras, ao menos no que concerne a uma visão particular, há um temor exagerado em admitir tal busca: “Hoje, palavras como ‘verdade’ ou ‘realidade’ tornaram-se impronunciáveis para alguns, a não ser que sejam enquadradas por aspas escritas ou representadas por um gesto. Antes de tornar-

Dessa forma, esta pesquisa busca ser também uma crítica produtiva do *fazer* museal. Crítica histórica que não visa participar do coro de vozes que há décadas percebe os museus como ultrapassados. Até porque, mesmo que tal premissa apresente-se verdadeira, há todo um legado material e simbólico que eles guardam e que não pode ser eclipsado pelas práticas culturais, nem sempre bem-sucedidas, dessas instituições que ainda carecem de atenção.

Fora dos momentos em que a mídia produz factóides, os museus carecem de visibilidade social. Para além de eventos, *vernissages* e *press-releases*, os corpos técnicos dos museus brasileiros têm demonstrado que precisam de novas abordagens, que os ajudem a compreender suas próprias reivindicações.<sup>26</sup> Minha pesquisa visa deixar para esses corpos uma reflexão a respeito das conjunturas que constituem suas coleções e suas histórias. Pretensão que deve ser construída não como uma relação de poder entre aquele que ouve e aquele que fala, mas, sim, na perspectiva de um pesquisador que conhece os dois lados e sabe o quanto, sem o exercício retrospectivo da história, o campo da prática pode se instituir como estéril.

Em muitos aspectos, esta pesquisa pertence a uma segunda geração de teses produzidas a respeito de alguns museus regionais, modelos simbólicos de compreensão das cidades estudadas e análises museológicas e históricas de instituições ímpares.

Aproveito desse material amplo – contudo, ainda insuficiente – para propor leituras e vieses compartilhados.

Para melhor compreender as bases em que esta pesquisa foi realizada e explicitar minhas interpretações de um conjunto heterogêneo de autores, apresento, no primeiro capítulo, a discussão mais demorada sobre o papel e o

---

se moda, esse gesto ritual, difundido nos ambientes acadêmicos americanos, fingia exorcizar o espectro do positivismo ingênuo: atitude de quem considera que a realidade é cognoscível diretamente, sem mediações.”; cf. GINZBURG, Carlo. “Descrição e citação” In: \_\_\_\_\_. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo, Cia das Letras, 2007, p.17.

<sup>26</sup> Em texto de 1986, Amaral escreveu: “Salvo raríssimas exceções, ao tentar descrever o panorama dos museus de arte em nosso país, podemos dizer que talvez ocorra mais o evento artístico do que a atividade museológica propriamente dita. Com o termo ‘atividade museológica’, é claro que nos referimos à atividade sistemática implantada numa equipe (experimentada ou mesmo em formação) com profissionais que desenvolvem uma entidade, conscientes da importância que cada setor assume dentro do museu para sua extroversão junto à comunidade.”, cf. AMARAL, A. “Situação dos museus de arte no Brasil: uma avaliação”. In: \_\_\_\_\_, *op.cit.*, p.216. Ainda sobre o assunto, cf. SALZSTEIN, S. *Arte, instituição e modernização cultural no Brasil: uma experiência institucional*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Departamento de Filosofia, FFLCH/USP, 1994, p.113.



lugar histórico dos museus de arte nas últimas décadas e o papel dos acervos; a institucionalização da memória enquanto *lugar* e seu uso como princípio organizador de identidades; a difícil tarefa de conceituar a arte contemporânea e sua relação com a história da arte e o legado metodológico deixado pela teoria institucional.

Esclarecidos os fundamentos que regem as leituras das fontes coletadas e selecionadas, o leitor poderá encontrar, nos três capítulos seguintes, três determinantes que dominaram, no período estudado, a organização da representação e da narrativa dos acervos: o salão de arte, a exposição de arte e, por fim, os artistas e gestores eleitos como sintetizadores dessas narrativas.

## CAPÍTULO I - MEMÓRIAS, LUGARES E INSTITUIÇÕES DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Antes de entrarmos nas narrativas dos museus pesquisados, muitos termos utilizados anteriormente merecem atenção mais demorada, na expectativa de alcançarmos algumas elucidações. Todas as dimensões teóricas exploradas por este trabalho são fruto do embate direto com as fontes pesquisadas.

No início de minhas andanças pelo país, jamais imaginei que as questões identitárias tomariam tamanha dimensão nas páginas que se seguem, mesmo dentro do continente da memória coletiva. Por outro lado, se, num primeiro momento, tive a expectativa de trabalhar com processos de desaquecimento, os arquivos consultados, ao contrário, me negaram essa abordagem. Enfim uma rede de novos problemas se apresentou, enquanto outros tiveram suas participações minimizadas.

O primeiro passo de minhas investigações foi escolher sob qual aspecto histórico ler o museu. Taxá-lo apenas por sua dimensão memorial seria reducionismo, sobretudo para museus de arte contemporânea, empenhados em experimentações e atividades didáticas não necessariamente vinculadas às narrativas do passado. No entanto, para os problemas que tangem os acervos e a dimensão pública da memória, tal dimensão apresentou-se como saída inevitável para minhas especulações.

Alavancar a dimensão pública da memória dos acervos não se resume a invocá-la como chavão nos discursos oficiais, mas, a partir dessa condição, tornar o museu um lugar de apropriação social segundo uma Nova Museologia, que, desde o final dos anos 80, começou a matizar as discussões e as condutas dentro e fora dos museus brasileiros.<sup>27</sup> Em nosso caso, coleções públicas são pontos privilegiados para que se encontre algum sentido na necessidade de comunidades específicas em manterem e conservarem bens culturais denominados como “arte”.

---

<sup>27</sup> Minhas considerações sobre Museologia, disseminadas implícita ou explicitamente neste projeto, baseiam-se nas obras organizadas: por Peter Vergo, com artigos de Charles Saumarez Smith (museus de arte e curadoria), Paul Greenhalgh (história da arte, museus e crítica), Colin Sorensen (museus históricos), Ludmilla Jordanova (museus de arte e coleções), Stephen Bann (museus e história da arte), e do próprio Vergo (museus de arte e políticas institucionais), cf. VERGO, P. (org) *New Museology*, London: Reaktion Books, 1997; por Cristóbal Navarro e Maria Teresa Torres, cf. NAVARRO, C.B. & TORRES, M.T.M.. *La Museología y la Historia del Arte*. Murcia: Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones, 2006, p.51-74.

O lugar e a visibilidade dos acervos abrem um campo amplo de questões a serem investigadas. Questões que certamente não se esgotaram aqui. De qualquer forma, a compreensão de como os museus representam seu *saber-ter* pode ser ao menos vislumbrada com os exemplos abaixo, naquilo que é apenas um artefato teórico, sabendo-se que os modelos não se avaliam por suas provas, mas pelos efeitos que produzem na interpretação.

### 1.1 Museu: aquele *não-lugar*

Num elucidativo e breve texto de uma mostra itinerante de 1999, encontramos resumida a missão do MACRS: a) pesquisar, preservar e divulgar um acervo de arte contemporânea regional, nacional e internacional; b) desenvolver propostas educativas que visem à compreensão da arte contemporânea em suas várias modalidades”.<sup>28</sup> As duas propostas parecem simples e, de certo modo, óbvias, quando se trata da concepção de instituições museais. Todavia o próprio documento esclarece mais adiante:

Cientes da enormidade da tarefa proposta e das dificuldades inerentes a um projeto que se configura quase utópico, nos propusemos, o IEAVI, a Direção do MAC e sua Comissão Curadora, trabalhar em duas linhas de atuação: o **MAC Real**, ou seja, aquele de que dispomos hoje, buscando manter e incrementar suas atividades dentro das condições mínimas de trabalho existente, e o **MAC Utópico**, aquele *não-lugar* que propomos que se estabeleça no mais curto espaço de tempo possível, como um espaço qualificado para o cumprimento de seu papel.<sup>29</sup>

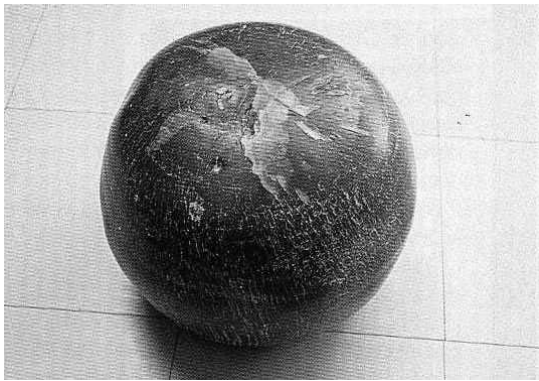
O texto do MACRS sintetiza o que os nove museus aqui pesquisados enfrentaram desde o início de seus trabalhos, em diferentes momentos. Cada um deles precisa, simultaneamente, operar suas atividades nestas duas frentes: o real e o utópico; ou melhor dizendo: o real-com-o-utópico. Essa operação tem encontrado exigências mais amplas que as descritas acima, ao menos para os museus de arte contemporânea.

---

<sup>28</sup> cf. INSTITUTO ESTADUAL DE ARTES VISUAIS. *Mostra Itinerante do Acervo do MAC*. Porto Alegre: Governo do Estado do Rio Grande do Sul: SEC: IEAV, 1999, p.3.

<sup>29</sup> *idem*, p.7-8.

No chamado mundo ocidental, nas últimas décadas, os museus de arte concentram tensões, tais como: o papel e a autoridade do artista, do crítico, do curador, do conservador, do historiador e do público diante da criação artística; o lugar da criação na arte contemporânea; concepções do espaço da arte na modernidade <sup>30</sup>; o trânsito da crítica nessas concepções; o lugar de encontro entre galerias, coleções privadas, mídia, fundações, gestores públicos de cultura, colecionadores e educadores. Enfim, toda uma rede de fins, tarefas e relacionamentos que tornam o lugar social dos museus de arte mais complexo frente aos seus modelos oitocentistas.



Carlos Fajardo, *Sem título*, 1989, esfera de glicerina, coleção do MACRS: reprodução no catálogo da mostra itinerante de 1999.

E que modelo era esse? Como nos mostra Mona Ozouf, o esforço dos revolucionários franceses, nos anos posteriores a 1789, para construir uma “coleção” nacional de arte e de arquitetura nasceu da necessidade de constituição de uma nova identidade para o Estado-Nação francês. O desejo de formar uma “reserva” do passado, abarcada dentro de um museu ou selecionada na urbe, era derivado da autoconsciência de que todo o processo não deveria ser esquecido no futuro <sup>31</sup>; melhor: que a história deveria ser lembrada de um determinado modo, o que, de certa forma, já antecipa a consciência histórica de que o próprio processo

---

<sup>30</sup> Este termo é tão amplo como extenso. Sendo assim, procuro indicar que o sentido que mais satisfaz minhas questões no embate entre história, narrativa, memória e instituição foi aquele ofertado pelo pensador alemão Andréas Huyssen, que aponta para a noção de que o olhar político sobre os trânsitos culturais, midialogia e as constituições discursivas sobre memória merece atenção; cf. HUYSSSEN, A. *En busca del futuro perdido*. Buenos Aires: Fondo del Cultura Económica, 2002.

<sup>31</sup> cf. OZOUF, M.. *La fête révolutionnaire, 1789-1799*. Paris: Gallimard, 1976, p.7-26.

revolucionário, neste caso, era finito e limitado. Como nos revela Françoise Choay<sup>32</sup>, não é casual que a definição de “monumento histórico” e, por conseguinte, a de “patrimônio histórico”, surjam nesse momento. Definições estas que transformaram os museus em instrumentos diretos da preservação e da legitimação dos Estados.

Para instituir e legitimar modelos próprios da cultura, da história e da arte ocidental, os museus surgiram como instrumentos preservacionistas de um determinado passado que não se deseja esquecer. No caso da arte, Douglas Crimp, em seu nostálgico *Sobre as ruínas do museu*, define com precisão: “O museu, enquanto instituição, foi constituído para produzir e manter uma história da arte reificada que se baseia em uma série de mestres, cada um deles apresentando sua visão de mundo particular”.<sup>33</sup>

Para Nestor Garcia Canclini, os modernos não superaram o modelo elitista herdado do século XIX como esperavam e propagaram. Ao continuarem, a seu modo, o processo de sacralização do espaço e das obras e, ao imporem “uma ordem de compreensão”, acabaram por organizar também “as diferenças entre os grupos sociais: os que entram e os que ficam de fora; os que são capazes de entender a cerimônia e os que não podem chegar a atuar significativamente”.<sup>34</sup> Os critérios modernos eram diferentes, mas permaneceram formais, teleológicos e exclusivos, ou seja, mantiveram uma visão elitista da cultura e do passado que ratificou o museu como “espaço de exclusões e confinamentos”.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> cf. CHOAY, F. *A Alegoria do patrimônio*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade – Editora Unesp, 2001, p.100-1. No caso brasileiro cf. SANTOS, M. C. T. M.. “O Papel do Museu na Construção de uma Identidade Nacional”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, nº. 28, 1996.

<sup>33</sup> cf. CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Trad. de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.147.

<sup>34</sup> GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4.ed. São Paulo: Edusp, 2003, p.47. Já Castillo lembra-nos de que, diferentemente dos museus modernos, os artistas daquele período já eram ácidos críticos do museu herdado do século anterior: “Assim, a vitalidade dos museus atuais pode ser considerada uma resposta ao questionamento que as vanguardas lançaram sobre o museu tradicional, comparando-o a cemitérios e mausoléus (...). Na verdade, tal relação pretendia reivindicar a mesma efervescência característica das proposições artísticas das primeiras décadas do novo século para os espaços dos museus, que, embora surgidos no século XVIII, se limitavam, em pleno século XX, apenas a conservar suas coleções”; cf. CASTILLO, Sonia S. del. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins, 2008, p.84.

<sup>35</sup> cf. CRIMP, *op.cit.*, p.255. Crimp reclama para os museus uma arqueologia nos moldes que Michel Foucault realizou com a prisão, com a clínica e com o hospício; *idem*.

Essas posturas cobraram um preço: ao mesmo tempo em que são mantenedores de um patrimônio necessário, os museus ganharam uma má fama atrelada a um passado burocrático, elitista e, por conseguinte, segregador. Parte considerável dessa má fama, que assola os museus como metáforas daquilo que apenas vegeta nas entrelinhas das dinâmicas sociais, deve-se às coleções, esses arquivos ‘quase’ mortos, constituídos de “objetos já aposentados”.<sup>36</sup> Essa leitura dos acervos dos museus não é de toda infundada; ao contrário, um dos pontos centrais de sustentação do discurso preservacionista, que atravessou as práticas dos museus, principalmente nos últimos anos do século XIX, como vimos, refere-se à idéia de que tais instituições devem ser o depósito de nossas histórias. Armazenam, portanto, uma infinita gama de “seres” e “entes” que lá, guardados, nos lembram de que temos um passado, mesmo que meramente protocolar, lido por valores hegemônicos e acessíveis a poucos.<sup>37</sup>

A partir dos anos 60, novas discussões sobre as dinâmicas museais, dentro e fora do Estado, emergiram para imputar outra questão aos museus: a necessidade de comunicar.<sup>38</sup> As práticas de comunicação de seus acervos passaram a exigir que eles fossem “mostrados” cotidianamente para que esse passado pudesse, paradoxalmente, refutar e autorizar sua própria existência. Foram os anos em que a pergunta, há tempos formulada, ganhara o centro das discussões museológicas: afinal de que adianta um armazém que não pode ser visto?<sup>39</sup> Ao lado de seu histórico compromisso com a preservação de um dado “passado”, o

---

<sup>36</sup> cf. CERTEAU, Michael. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Vol.1. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 239.

<sup>37</sup> cf. MARSTINE, J.. “An Intoduction”. In: \_\_\_\_\_ (org.) *New Museum Theory and Practice*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p.14-19.

<sup>38</sup> Dois momentos foram importantes: o encontro do ICOM (*International Council of Museums*) de 1962, realizado na Suíça, onde se discutiu o papel dos museus na identidade dos Estados Africanos, em processo de descolonização (cujo desdobramento foi a publicação “Os Problemas dos museus em países em vias de rápido desenvolvimento”, em 1964, pelo ICOM) e o encontro, dez anos depois, no Chile, quando a “Declaração de Santiago” abriu para os museus latino-americanos todo um campo de discussão: “Uma ampla participação e a discussão interdisciplinar construíram neste encontro uma tomada de consciência: os museus da América Latina não estão adaptados aos problemas decorrentes de seu desenvolvimento, eles devem se empenhar em cumprir sua missão social, que é de fazer o homem se identificar a seu meio natural e humano, considerado em todos os seus aspectos. O museu não é apenas o patrimônio, é também o desenvolvimento”; cf. UNESCO. “Recommandations présentées à l’UNESCO par la Table ronde de Santiago du Chili” In: *Museum*, vol. XXV (3), 1973, p. 200, tradução livre.

<sup>39</sup> Contudo, essas duas idéias, embora tenham nascido no bojo de uma política complementar que dá corpo e sustentação social aos museus, também criaram distorções das práticas museais, uma vez que, quanto maior o armazém, ou seja, o acervo, menor as chances o público terá de conhecer toda a coleção.

museu deveria ser um canal de comunicação capaz de transformar o objeto-testemunho em objeto-diálogo.

Simplesmente já não basta denunciar o museu como bastião elitista do conhecimento e do poder. Às antigas responsabilidades de coletar, estudar, guardar o patrimônio outras exigências se impuseram. No caso dos museus de arte, a constituição do acervo e, sobretudo, a comunicação passaram a exigir políticas para além de uma compreensão clássica da história da arte. As coleções deveriam expressar-se como elementos significativos da identidade da instituição. No caso dos museus preocupados com arte “atualizada”, a concepção de uma coleção e seu conhecimento, bem como a necessidade de alimentá-la, deveria pressupor e admitir a tensão existente entre a produção artística atual e o modelo dos museus de arte, que se instituem – ou pelo menos tentam – como organizadores, transmissores e formalizadores da memória artística de uma dada comunidade.

Ao encararem sua tarefa como formuladores de uma coleção, os museus contemporâneos de arte tornam-se a arena de negociação entre memórias coletivas e individuais, dentro de um processo de seletividade em que a presença institucional passou a ser continuamente questionada – sobretudo pelos próprios artistas.<sup>40</sup> Os museus de arte dos grandes centros culturais, independentemente da tipologia adotada, passaram a preocupar-se com a dinâmica de circulação da arte e não apenas com sua exposição e conservação, tanto no que se refere ao seu valor mercadológico, quanto simbólico. Para que a memória desta “arte” se tornasse ação e não fosse apenas citação do passado, foi preciso que os acervos ganhassem novos suportes além das exposições. Mesmo nos *centros ex-cêntricos* brasileiros, publicar estudos críticos ou simples material de divulgação e *marketing* institucional tornou-se necessário ao longo dos últimos anos, no mesmo período em que as discussões museológicas passaram a ganhar debates mais

---

<sup>40</sup> Muitos artistas de diferentes culturas empenharam-se em debater e criticar o sistema museal. Um caso emblemático da literatura das artes visuais é o do artista belga Marcel Broodthaers, que executou uma série de intervenções, que, reunidas, instituíam a criação de um museu pessoal e fictício – “Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias” – em seu próprio apartamento, entre 1968 e 1972: “Ao fazer coincidir o local da produção e o da recepção, Broodthaers revela suas interdependências e questiona a determinação ideológica de sua separação: as categorias burguesas liberais de *privado* e *público* (...); a análise de Broodthaers o conduz ao século precedente, quando se consolidou a separação definitiva entre estúdio e museu, sendo atribuído a cada um deles seu respectivo papel no sistema artístico”; cf. CRIMP, *op.cit.*, p.186-7. No Brasil, o número de artistas que se empenharam no mesmo sentido é extenso, vale lembrar Nelson Leiner, Mabe Bethônico, Yuri Firmeza, Fabiano Gonper e Artur Barrio.

profissionais no país.<sup>41</sup> Talvez no futuro, as práticas museicas dessas instituições sejam tipificadas como a “era dos catálogos”.<sup>42</sup>

É difícil contrapor-se a essa necessidade, embora a prática, como demonstrarei à frente, mereça atenções críticas. Uma coleção, quando não é publicada, vira um evento midiático. Deixa de ocupar o lugar de *acervo*, passa a ser um ente de exposições, as quais, na sua maioria, não ganham nem documentação, nem visibilidade; exposições que passam a ser tratadas pelos próprios museus como mostras de segunda linha, à espera de eventos temporários mais atrativos à mídia e que, geralmente, pouco acrescentam às coleções das instituições.

Nesse processo de adoção dos novos preceitos museológicos, alguns museus de arte contemporânea buscaram garantir narrativas que construíssem sua própria duração e autoridade por meio de suas coleções; outros estão distantes dessa meta. Todavia, no meio do caminho de todos eles, há o próprio conceito do que é arte, de quais valores deveriam ser adotados para classificá-la, de que memória artística o museu deveria se ocupar e quais seriam os mecanismos de seleção desses valores e memórias.

Assim, a dimensão histórica do museu que me interessou nesta pesquisa foi aquela que vê tais instituições como operadores, formuladores e contestadores de memórias; museus empenhados em instituir-se por meio de suas coleções permanentes, conscientes da necessidade de comunicar e fazer circular tais coleções e os discursos que as representam; instituições, paradoxalmente, instituidoras de valores artísticos e reféns de outros tantos.

Muitas outras dimensões foram preteridas. Questionamentos sobre a pedagogização do discurso museológico, sobre os sistemas de sociabilidade e de

---

<sup>41</sup> cf. SANTOS, M. “Museus brasileiros e política cultural”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol.19, nº 55. São Paulo: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 2004; disponível em <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/107/10705504.pdf>; acesso em dezembro de 2008; também, cf. GONÇALVES, José R.S.. “Os museus e a cidade” In: ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p.175-189.

<sup>42</sup> A importância dos catálogos de arte para os procedimentos dos museus e seus efeitos para a História da Arte e a Crítica é salientada pelo trabalho de Sônia Salzstein. A pesquisadora pede cuidado com essa mídia, uma vez que catálogos de arte documentam uma transformação na dimensão pública da arte. Tão desejada pelos movimentos modernos, a discussão pública da arte está sendo transformada por uma apropriação privada. Na contemporaneidade, a circulação dos valores sobre arte está sendo dirigida por agentes, eventos e pensadores que tomam os museus, por meio de mostras que resultam em catálogos bem elaborados e referendados. Anula-se, de certo modo, a crítica oriunda dos quadros dos próprios museus e das universidades; cf. SALZSTEIN, *op.cit.*



interação com o público, sobre o manejo das propriedades técnicas de conservação, por exemplo, podem dimensionar a instituição museal de tantas outras formas. Por hora, é preciso compreender o que exatamente venho chamando por Memória para melhor esclarecer minhas escolhas.

## **1.2 Esquecimento: dócil ministro do interesse próprio**

Em 1996, o MACC lançou dois catálogos de acervo: um *folder*-catálogo com todas as obras, dentro do modelo inventário <sup>43</sup>, e um catálogo com imagens de algumas obras escolhidas para representar parte da sua coleção. Os dois registros comemoravam o trigésimo primeiro aniversário do museu – um mistério das efemérides – e acompanhavam uma mostra com parte da coleção. O segundo, em particular, guardava, contudo, uma contradição: mostrava obras do acervo, mas não comentava a coleção, nenhuma frase; possuía a brevidade dos catálogos demonstrativos (oito páginas): um texto-base assinado por Marcos Rizolli e onze imagens acompanhadas de seus dados básicos e um pequeno texto-comentário sobre cada uma delas. Textos de caráter crítico, sem menção às relações das obras com a história do museu ou seu acervo.

Na ausência de discussão sobre a coleção em seu conjunto, tal “esquecimento” indicava uma maneira de construir uma narrativa específica para as obras de arte, cujo ambiente “estético” próprio as distancia umas das outras. Tanto o texto-base quanto os pequenos textos-comentários ligavam cada realização criativa a uma formulação abstrata exterior à história da obra e seu lugar na coleção; chegaram mesmo a eclipsar a tradicional relação obra-autor. Esses procedimentos não foram confessados, mas, de modo explícito, evitavam um juízo sobre o conjunto de uma coleção e, por conseguinte, juízos sobre práticas de

---

<sup>43</sup> cf. PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPINAS. *Museu de Arte Contemporânea de Campinas “José Pancetti”*. Catálogos de acervo e exposição, 1996. Considero que catálogos de caráter inventário – o mais comum modelo de registro das obras do acervo – constituem uma lista com os dados básicos dos bens da coleção. Não apresentam imagens. Geralmente contêm textos formais, assinados por não-especialistas, de cunho mais político que técnico. Tratam muito rapidamente das questões ligadas ao acervo e fundem a história deste com a do museu, como constituintes exatos. São tratados de modo protocolar e, freqüentemente, ganham sua versão no formato de libreto ou *folder*.

aquisição, desaqüisição e conservação. Aqui o velho discurso crítico satisfaz apenas a si mesmo.



Bernardo Caro, *Protesto III*, 1967, xilogravura, coleção MACC: uma das oito imagens reproduzidas no catálogo de 1996.

Outro esquecimento importante do catálogo do museu: o modo como registros demonstrativos de acervos elegem obras sem indicar o critério de escolha. Muitos museus têm tido o cuidado de explicar que as obras escolhidas para representar todo o acervo foram consideradas por eles próprios como as mais valoradas. Foi assim que se comportou o MASC ao optar por “valorizar” seu passado modernista, ao destacar as obras de Mário Zanini, Fúlvio Pennachi, José Pancetti e Athos Bulcão, entre outros.<sup>44</sup> Já o MARCO preferiu obras de artistas locais em detrimento da arte produzida fora do Estado e, ainda, no sentido contrário, o MAMAM fez a opção pela arte do circuito comercial vigente entre Rio-São Paulo-Recife.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> “As reproduções selecionadas representam a configuração do acervo inicial do MASC, embrião da coleção atual”; cf. UNIVERSIDADE DO VALE DO ITAJAI. FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. MUSEU DE ARTE DE SANATA CATARINA. *Biografia de um museu*. Nancy Therezinha Bortolin (org). Itajaí: Univali; Florianópolis: FCC, 2002, p. 52.

<sup>45</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL “NELLY MARTINS”. *Um panorama da história das artes plásticas em Mato Grosso do Sul através do acervo do MARCO*. Secretaria de Estado de Cultura: Campo Grande, 2004; PREFEITURA DO RECIFE. *Coleção Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães: Doações 2001-2004*. Secretaria de Cultura: MAMAM: 2005, numa

Prefere-se a transparência, uma vez que qualquer escolha é sempre arriscada, pois recorre a comparações que não estão necessariamente nas obras de arte. As escolhas fundam-se como hipóteses necessárias para evitar-se o empirismo do gosto, uma análise determinista e uma acumulação factual de traços particulares. Num passado recente, para não caírem na arbitrariedade total, as escolhas mantinham-se próximas da tradição e, sempre que possível, do testemunho do próprio artista e de seu *lugar* na história e/ou no mercado local da arte. O problema é que tradição alguma nos é mais evidente <sup>46</sup>; assim, o ato de explicitar os critérios de seleção tornou-se algo essencial para possíveis leituras do acervo, pois a própria configuração do ato memorial depende do ato de seleção. Essa questão sequer é motivo de questionamento para aquele catálogo do MACC, o que indicia certo modo de “ilustrar” a coleção com obras que podem ter ou não alguma afinidade com aquelas ausentes do registro.

Essa modalidade de registro não foi exclusividade do museu campineiro; é quase uma tônica de projetos de visibilidade realizados apressadamente, que constroem uma imagem canhestra das coleções em vez de apresentá-las ou de elogiá-las. Atento ao assunto, num incomum comentário sobre raros catálogos, Paulo Chaves publica a seguinte crítica em 1993:

O texto de J. Cláudio é vago em sua análise do acervo do Museu, com poucas referências objetivas e pertinentes em relação aos artistas brasileiros e estrangeiros que o

---

política aquisitiva dirigida, quando o critério é uma coleção é nacional, temos: Adriana Varejão, Albano Afonso, Alex Flemming, Alexandre Nóbrega, Alice Vinagre, Antonio Dias, Brígida Baltar, Carlos Fajardo, Carlos Melo, Carmela Gross, Cildo Meireles, Daniel Senise, Delson Uchoa, Eduardo Grotta, Elida Tessler, Emmanuel Nassar, Ernesto Neto, Eudes Mota, Flávia Ribeiro, Flávio Emanuel, Gil Vicente, Guita Charifker, Jeanine Toledo, José Patrocínio, José Paulo, José Rufino, Lucia Koch, Manoel Veiga, Marcelo Coutinho, Marcelo Silveira, Martinho Patrício, Maurício Castro, Nazareno, Nelson Leirner, Oriana Duarte, Paulo Bruscky, Paulo Meira, Regina de Paula, Rivane Neuenschwander, Roberto Lúcio, Rodolfo Mesquita, Sandra Cinto, Vicente de Mello e Vik Muniz.

<sup>46</sup> cf. LENCLUD, Gérard. “La tradition n'est plus ce qu'elle était...”, *Terrain*, n.9 - **Habiter la Maison**, out. de 1987, acesso em 15 de agosto de 2007; disponível em: [http://terrain.revues.org /document3195.html](http://terrain.revues.org/document3195.html).

integram, suas trajetórias profissionais e opções da linguagem plástica, o que se agrava pelo fato de nele só constarem dados técnicos das obras (...) Na verdade a única utilidade que ele tem é a de servir eventualmente para elaboração de um outro catálogo mais sério e competentemente elaborado e redigido.<sup>47</sup>

Não posso concordar totalmente com Chaves. O catálogo de acervo do MACPE de 1982, assim como aquele mencionado do MACC, possui uma utilidade aqui: serve-me para indicar que, como adverte Ronaldo Brito, já em 1975, sob uma linguagem crítica estéril, muito se pode esconder sobre a incapacidade de compreender a própria coleção. O desejo de Chaves de um catálogo completo do MACPE ainda hoje parece distante. Mas a esse respeito terei a oportunidade de dissertar mais adiante.

O que Chaves aspirava era uma crítica mais afinada com a história. A mesma tônica de Brito, que disserta sobre o “mal-fazer” crítico, pois esses textos “não visam produzir conhecimento, nem sequer situar os trabalhos no ambiente cultural”, seu objetivo, mesmo não consciente, é manter o objeto artístico num campo exterior à instituição que a guarda; “trata-se de manter a arte no terreno do ininteligível, do sublime, do não discursivo. O ‘mundo à parte’ enfim.”<sup>48</sup>

Para as minhas finalidades, leio tal crítica apressada dos catálogos como um modo de não produzir sinais indicadores claros sobre a memória das coleções. Se partirmos da idéia de que “é a história escrita e não a história que aconteceu que aceitamos como nosso padrão fixo de saber”<sup>49</sup>, estamos diante de instituições que não parecem preocupadas em preservar suas pegadas, ao acolherem textos como os de Rizolli e J. Cláudio. Não que os autores devam assumir o ônus desse deslocamento. Pelo contrário, cabe à instituição escolher os valores e os seus

---

<sup>47</sup> cf. Jornal *Diário de Pernambuco*, “Catálogos de dois museus: o bom e o ruim”, texto de Paulo Chaves. Recife, 9 de março de 1993.

<sup>48</sup> cf. BRITO, R. “Análise do circuito”. In: FERREIRA, Glória (org). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 263.

<sup>49</sup> cf. BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução de Rodney Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.35.

locutores autorizados.<sup>50</sup> É provável que tenhamos aqui a influência negativa de gestões precipitadas ou pressionadas por comportamentos políticos exteriores aos museus. Por meio de eventos, catálogos e exposições “tapa-buracos”, não raro opostos aos desejos dos agentes técnicos, os museus corroboram com um “esquecimento” inexplicável ou uma leitura uniforme de uma coleção não-linear. Para isso, usa-se o jogo de rótulos emprestados de uma história da arte convencional e ultrapassada, que não é senão “uma forma de eludir questões e recalá-las”.<sup>51</sup> Catálogos de acervo sem qualquer discussão sobre o acervo, como no caso do MACC, mostram-nos que são tênues os limites entre os usos da memória e os abusos do esquecimento.

Toda essa preocupação pelo registro memorial está inserida num contexto do final da segunda metade do século XX, no que tange às operações de memória. Díaz Balerdi defende que, após o fim da II Guerra Mundial, “como consecuencia del aterrados panorama de destrucción que era preciso superar”<sup>52</sup>, conceitos como patrimônio, memória e testemunho, passaram a ser protagonistas destacados nas representações sobre o passado; e indicia: “de hecho, alrededor de um 90% de los museos en el mundo no tienen más de 50 años”.<sup>53</sup> Essa preocupação com as narrativas e com a herança material do passado ganham para Andréas Hyssen ares de obsessão desde os anos 70, arrastando para dentro das experiências cotidianas toda uma cultura memorial<sup>54</sup>:

---

<sup>50</sup> A dinâmica prática dos museus mostra-nos que muitas vezes críticos, curadores e artistas são “apropriados” de modo indevido pelas instituições; cf. OLIVEIRA, E.D.G. “A Arte Pública como Vitrina para Políticas Museais”. *Revista Digital Art&*, vol. V, p. 27-38, 2007.

<sup>51</sup> cf. BRITO, *op. cit.*, p.262.

<sup>52</sup> cf. BALERDI, Ignacio Díaz. “Universidad, Museos, Museologia: una ecuación inacabada”. In: NAVARRO, C.B. & TORRES, M.T.M.. *La Museología y la Historia del Arte*. Murcia: Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones, 2006, p.29. Nota-se o quão original foi a criação brasileira do Serviço de Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, pela lei que instituiu os livros de tomo de: Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Histórico; das Belas-Artes e; das Artes Aplicadas; cf. FONSECA, M. L.. *O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ: IPHAN, 1997.

<sup>53</sup> cf. BALERDI, *op.cit.*, p.30.

<sup>54</sup> cf. HUYSSSEN, A. *En busca del futuro perdido*. Buenos Aires: Fondo del Cultura Económica, 2002, p. 149. Ainda nos anos 70, Hutton identificou o início do interesse da história pela memória, sobretudo, na historiografia francesa; cf. HUTTON, Patrick. *History as na Art of Memory*. London: University Press of New England, 1993, p.6-7. Beatriz Sarlo, por sua vez, indica que temos não apenas uma obsessão pela memória a partir dos anos 80, mas uma teatralização da mesma: “Poderia dizer, como se diz na Europa, que vivemos num estado de memória, não apenas pelo auge dos museus como pela reconstrução de paisagens e aldeias supostamente originais. Ou seja, prevalece a idéia da teatralização da memória.” Beatriz Sarlo, em entrevista a Antonio Gonçalves Filho, *Jornal O Estado de São Paulo*, “O passado que condena”. São Paulo, 1º de abril de 2007.

Desde la década de 1970, asistimos en Europa y en los Estados Unidos a la restauración historicista de los viejos centros urbanos, a paisajes y pueblos enteros devenidos museos, a diversos emprendimientos para proteger el patrimonio y el acervo cultural heredados, a la ola de nuevos edificios para museos que no muestra signos de retroceder, al *boom* de la moda retro y de muebles que reproducen los antiguos, al *marketing* masivo de la nostalgia, a la obsesiva automusealización a través del videograbador, a la escritura de memorias y confesiones, al auge de la autobiografía y de la novela histórica posmoderna con su inestable negociación entre el hecho y la ficción, a la difusión de las prácticas de la memoria en las artes visuales, con frecuencia centradas en el medio fotográfico, y al aumento de los documentales históricos en televisión, incluyendo un canal en los Estados Unidos dedicado enteramente a la historia, el History Channel.<sup>55</sup>

As razões dessa “compulsão memorial”<sup>56</sup> não são objeto de minhas especulações. No entanto, é inevitável criar um parâmetro mínimo de como vejo essa questão: qual memória é útil às indagações que coloco neste trabalho? A primeira chave para minhas interpretações sobre o assunto é o sentido de negociação. Creio na memória coletiva enquanto palco, no sentido de *lugar* e de experiência espaço-temporal das negociações entre *o que* e *o como* recordar o passado.<sup>57</sup> Nesse tocante, não basta ver a memória como um elemento

---

<sup>55</sup> cf. HUYSSSEN, *op.cit.*, p.18. Ocorre por sua vez uma inversão na prática historiográfica segundo José Carlos Reis, que vê nas últimas décadas, uma “*passagem da memória à desmemória*”. Para ele, “houve *perda* para aqueles que viam a história como memória dos grupos sociais dominantes, como consciência de si de sujeitos históricos que querem se manter idênticos, estáveis e exemplares, através de monumentos que expressem e comuniquem à posteridade a sua existência grandiosa e inesquecível; a história garantia a continuidade desses poderes e lhes servia de seguro contra a mudança e a dispersão; houve *ganho* para os que vêem nessa memória e continuidade a expressão e a realização de uma vontade de potência que, dominando no presente, quer controlar o passado e o futuro”; cf. REIS, José Carlos. *História & teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade*. 2ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, p.94.

<sup>56</sup> cf. CANDAU, J.. *Anthropologie de la mémoire*. Paris: PUF, 1996, p.4.

<sup>57</sup> Chris Wickham e James Fentress preferem o sentido de “articulação” à “negociação”: “A memória só poder ser social se puder ser transmitida e, para ser transmitida, tem que ser primeiro

desinteressado pelo presente ou pelo futuro. Todo esse frenesi memorialista está irremediavelmente a serviço de nossa contemporaneidade, como bem nos avisa Peter Gay: a memória coletiva é – como a memória individual – um “dócil ministro do interesse próprio”.<sup>58</sup>

Esse interesse próprio coaduna com os ensinamentos de Henri Bergson, em seu famoso livro *Matéria e Memória*, publicado em 1896; o passado não é para a memória apenas um reconhecimento tácito; ele é o laboratório de uma prática onde os efeitos da imaginação e da amnésia entrelaçam-se na constituição da rememoração. Na interpretação de Jacy Seixas, para Bergson a memória tem um fim eminentemente prático, que age sobre o cotidiano, negociando com as diferentes esferas da temporalidade. Nesse sentido, pode-se dizer que a memória constitui do ponto de vista político, uma vigorosa e necessária estratégia. A memória carregaria, assim, um atributo fortemente ético, influenciando os interesses dos indivíduos e dos grupos sociais: “Não que interfira diretamente e voluntariamente sobre as ações e seus objetivos, fixando-os e calculando-os previamente, mas atuando no sentido essencialmente ético de *induzir condutas*, de interferir na (im) possibilidade mesma das ações”.<sup>59</sup>

Esse sentido ético da memória salienta-se quando relemos as teses do sociólogo Maurice Halbwachs, que se tornaram obrigatórias para o assunto. É desse sociólogo **durkheimiano** a primazia em destacar o problema da “memória coletiva”. Nele, as memórias coletiva e individual dobram-se em analogias que acabam por torná-las espécies que se interpenetram. Ambas estão alimentadas pelo passado histórico, transformado paulatinamente em um nosso-comum. Para ele, nessa relação, contudo, a memória individual subordina-se à coletiva, porque é domesticada pelos grupos sociais.<sup>60</sup>

---

articulada. A memória social é, portanto, memória articulada.; cf.FENTRESSJ & WINKHAM, C. *Memória Social*. Lisboa: Teorema, 1992, p.65.

<sup>58</sup> GAY, Peter. “Conclusão: sobre o estilo na história”. In: \_\_\_\_\_. *O Estilo na História*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p.186.

<sup>59</sup> cf. SEIXAS, Jacy Alves de. “Percurso de memórias em terras de história: problemáticas atuais”. In: BRESCIANI, S. & NEXARA, M.. *Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas,SP: Editora da Unicamp, 2001, p.53-54.

<sup>60</sup> Halbwachs praticamente transforma a história e a memória em antíteses, colocando do lado da memória o concreto, o vivido, o múltiplo, o afeto e o autêntico, enquanto a história caracterizava-se por seu caráter exclusivamente crítico, conceitual, quantitativo e estático. Uma distinção tão radical levaria à visão de que a história só começaria quando terminasse a memória. Essa distinção foi, para Halbwachs, o ponto de partida de uma reflexão sobre a maneira pela qual uma memória coletiva enraíza-se e se fixa em comunidades sociais. Mas ele parte do postulado de uma história

Já para a história, Halbwachs produz uma leitura exterior, dotando-a de uma didática morta, cuja perspectiva pode ser apenas apreendida e não vivida, como o é na mensura da memória. A história só começaria onde termina a tradição, no momento em que a memória coletiva deixa de funcionar de modo autônomo, por suas próprias regras e limites. A história, ou melhor, a memória histórica nada mais seria do que o lugar do conhecimento objetivo, agindo como unitária, a partir de uma idéia de Nação, e conferindo um caráter descontínuo ao conhecimento sobre o passado<sup>61</sup> – o relacionamento limítrofe entre memórias individual, coletiva e histórica, percorrido num sentido unidirecional, num encadeamento casual, que confere às teses do sociólogo o desejo de uma memória integral. Estratégia que não se ocupa do esquecimento nem o admite, negando-o como elemento formador.

Em Halbwachs, os limites entre história e memória estão efetivamente datados. Todavia continua válido seu ensinamento sobre as possibilidades de simbiose entre a memória individual e a coletiva. Da mesma forma, décadas depois da publicação de seus dois livros mais famosos sobre o assunto, *Les Cadres sociaux de la mémoire* (1925) e *A Memória Coletiva* (1949), outro pensador francês, Paul Ricoeur, viu, na esquiwa do sociólogo quanto ao esquecimento, um complicador.

Num esforço ético de compreender os abusos operados pela obsessão da memória, seus problemas e seus usos, Ricoeur questiona: “Por que os abusos da memória são, de saída, abusos do esquecimento?”<sup>62</sup> Um problema que me é muito caro, visto o exemplo do catálogo do MACC. Antes de qualquer resposta a esse questionamento do autor, é preciso compreender que, em suas formulações, lê-se uma tácita defesa “da memória como matriz da história, na medida em que ela continua sendo uma guardiã da problemática da relação representativa do

---

que ainda configurava-se como um ente que primava pela síntese e pelo macro-estrutura narrativa. Para ele, enquanto a memória era o trânsito concreto do passado, a história encontrava-se na vertente da separação teórica. A disciplina histórica encarnava, portanto, um conhecimento abstrato indispensável para restituir um passado fora da dimensão do vivido: “Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos traga seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstituída sobre uma base comum”; cf. HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. de Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro Editora, 2004, p.36.

<sup>61</sup> cf. RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 407.

<sup>62</sup> *idem*, p.455.



presente com o passado”.<sup>63</sup> Mas não há nessa discussão uma reivindicação da memória como superior à história ou contra ela. Nesse tocante, Ricoeur tornou-se um empenhado crítico dos estudos que tomam a memória apenas como objeto da história, negando sua função matricial. Ele propõe um trabalho que prioriza a memória, enquanto matriz, sem com isso negar sua intimidade e proximidade com a *memória histórica* e com o projeto historiográfico – na acepção dada por Michel De Certeau<sup>64</sup> –, esses dois últimos, segundo Ricoeur, são essenciais para “corrigir” os abusos de memória.

Ricoeur, dessa forma, apóia-se nas premissas de Todorov, que nos chamou atenção para o fato de que os abusos da memória estão ligados às representações que cada povo, comunidade ou nação executa de si em relação ao Outro. Nessa esteira, onde a negociação com o que “esquecer” não é casual, ele deixa um aviso ímpar para o nosso problema: “Il faut d’abord rappeler une évidence: c’est que la mémoire ne s’oppose nullement à l’oubli. Les deux termes qui forment contraste sont *l’effacement* (l’oubli) et la *conservation*; la mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction des deux.”<sup>65</sup>

De fato, minhas especulações nesta pesquisa recaem justamente sobre os usos e abusos da memória e, por conseguinte, do esquecimento não enquanto antípoda, mas como elemento do mesmo processo de negociação. Se, para compreender a problemática do esquecimento, é preciso destituí-la dos preceitos da patologia da memória, também é necessário compreendê-la dentro da expectativa da fidelidade para com o passado, que, em seu limite último, guarda na “rememoração pura” o seu valor de negociação utópico. Não é tarefa fácil. O esquecimento é, num sentido horizontal, o desafio à confiabilidade da memória, que é comumente lida, por conseguinte, como a própria representação do passado, enquanto imagem fiel do vivido-narrado.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> *idem, ibidem*, p. 100.

<sup>64</sup> cf. CERTEAU, *op.cit.*, p.32.

<sup>65</sup> cf. TODOROV, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris, Arléa, 1998, p.14. Tradução livre: “É preciso abordar o que chamo de uma evidência: a memória não se opõe absolutamente ao esquecimento. Os dois termos contrastantes são o *apagamento* (o esquecimento) e a *conservação*; a memória é, sempre e necessariamente, uma interação entre os dois”.

<sup>66</sup> Sobre o “vivido-narrado” enquanto a representação (*mimeses*) da experiência da ação vale a pena lembrar que: “A ação é um fenômeno social e, como tal, adquire um certa autonomia face ao seu agente, podendo desenvolver as suas próprias conseqüências. Este caráter autônomo da ação oferece-nos uma demonstração inequívoca do paralelismo que podemos estabelecer entre ação e

Ricoeur nos lembra, na esteira de Halbwachs, que as manifestações individuais do esquecimento estão inextricavelmente misturadas em suas formas coletivas, a ponto de as experiências mais perturbadoras do esquecimento das quais a obsessão é o melhor exemplo – somente desenvolverem seus efeitos mais danosos na escala das memórias coletivas, justamente onde as negociações do rememorar estão mais intimamente implicadas no âmbito das trocas políticas.

Como modo de esboçar quais problemas envolvem essas dimensões sobrepostas do esquecimento, Ricoeur oferece três comentários breves sobre os usos e os abusos do esquecimento. Na primeira incursão, por meio da interpretação de dois textos de Freud (“Rememoração, repetição, perlaboração”, de 1914, e “Luto e Melancolia”, de 1917), ele nos lembra da memória impedida freudiana, que é de fato uma memória esquecida. Ele apropria-se da idéia do recalque freudiano, mas sob a óptica do esquecimento, enquanto operação que impede a rememoração do acontecimento traumático. O esquecimento aparece como pista secundária, uma vez que o trauma permanece o mesmo, só que substituído por outros sintomas.

O segundo comentário sobre os usos e abusos da memória está focado no esquecimento e na memória manipulada. Nesse ponto, retomamos o questionamento essencial de Ricoeur: “Por que os abusos da memória são, de saída, abusos do esquecimento?”<sup>67</sup>. A resposta reside no fato de que antes do abuso há o uso. Da mesma maneira que não é possível lembrar-se de tudo, não é possível narrar tudo, o que torna cada narrativa um ato de seleção, como temos enfatizado desde o princípio. “Alcançamos, aqui, a relação estrita entre memória declarativa, narratividade, testemunho, representação figurada do passado histórico”<sup>68</sup>, pois, em cada ato de seleção, há a presença das estratégias de esquecimento, uma vez que, para narrar algo de alguma forma, é preciso não narrar de tantas outras. Daí o esquecimento poder ser tanto ativo – quando acarreta um déficit de memória ideologicamente definido, aquele, portanto, que mais me interessa –, quanto passivo – quando a manifestação do esquecimento não delibera sobre os agentes do narrado.

---

texto.” cf. VILLAVERDE, Marcelino Agis. *Paul Ricoeur: a força da razão compartilhada*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p.123.

<sup>67</sup> cf. RICOEUR, *op. cit.*, p. 455.

<sup>68</sup> *idem, ibidem*.

Nesse ponto, o da memória manipulada, Ricoeur aponta “a história do tempo presente” como palco privilegiado para a discussão historiográfica do esquecimento, tendo em vista tanto as dimensões das psicopatologias da vida cotidiana, ofertadas pela discussão de memória impedida, quanto as de uma sociologia da ideologia, a partir dos recursos da narrativa. De fato, há um paradigma que lhe serve de exemplo: o estudo de Henry Rousso sobre as repercussões históricas do regime de Vichy (1940-1945) na França, que se mostrou objeto privilegiado para colocar frente a frente, numa provocação mútua, os relatos das testemunhas ainda vivas e a escrita já produzida como rastros documentários dos acontecimentos considerados.<sup>69</sup> O caso de Vichy abre-se para questionar como se deu a organização do esquecimento (Rousso institui quatro fases para seu trabalho: luto, recalque, retorno e obsessão), ancorado na premissa anterior de que a obsessão por “um passado que não passa” pode ser compreendida dentro da lógica de que “narrar um drama é esquecer outro”.<sup>70</sup>

Tal asserção retoma para a tese de Ricoeur sobre o esquecimento e, portanto, sobre a memória, o peso que a narratividade possui em suas formulações desde os anos 80.<sup>71</sup> Esse mesmo valor pode ser medido no sentido contrário da questão, quando se nega a narração dos momentos traumáticos do passado. Aqui, como bem demonstraram Pollack<sup>72</sup>, Candau<sup>73</sup>, Kattan<sup>74</sup> e Dosse<sup>75</sup> sobre a *Shoah* (genocídio dos judeus), estamos no campo da política do silêncio, em que está mais em jogo o apagamento dos rastros que a manipulação temporária de um

---

<sup>69</sup> O exemplo evidenciado está na *Síndrome de Vichy*, problematizada na obra homônima de Henry Rousso, na qual o historiador “assumiu o risco epistemológico – e, às vezes, político, – de construir uma grade de leitura dos comportamentos públicos e privados de 1940-1944 até nossos dias na base do conceito de obsessão: a ‘obsessão do passado’. Esse conceito é parente daquele de repetição que já encontramos, precisamente, como oposto ao de perlaboração, de trabalho de memória.”; *idem, ibidem* p.456.

<sup>70</sup> *idem, ibidem* p.459.

<sup>71</sup> *Tempo e Narrativa I e II* foram publicados pela Seuil em 1984; a mesma editora publica no ano seguinte o terceiro tomo da obra.

<sup>72</sup> “Indivíduos e certos grupos podem teimar em venerar justamente aquilo que os enquadreadores de uma memória coletiva em um nível mais global se esforçam por minimizar ou eliminar”; cf. POLLAK, M. *Memória. Esquecimento, Silêncio*. Estudos Brasileiros, Rio de Janeiro, vol.2, nº3, 1989, pg. 3-15; disponível em <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/43.pdf>.

<sup>73</sup> cf. CANDAU, J. *Mémoire et Identité*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998, p.147-152.

<sup>74</sup> cf. KATTAN, Emmanuel. *Penser le devoir de mémoire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002, p.67-84.

<sup>75</sup> cf. DOSSE, François. “Une histoire sociale de la mémoire”. In : *Raison Presente*, nº 128. Paris : Nouvelles Editions Racionaliste, 1998.

esquecimento de reserva.<sup>76</sup> Nesse tocante, num campo enunciativo específico e movediço, contraditoriamente, narrar significa calar-se.

O terceiro comentário vincula-se ao esquecimento comandado, aquele instituído no âmbito político e social da anistia. É o momento em que diferentes agentes negociam abertamente o que e como esquecer. Toda relação entre memória e esquecimento é instituída por negociações, geralmente tácitas. Nesse caso, a diferença está no fato de que a negociação é dirigida, comandada sobre um solo de regras mais ou menos estipulado *a priori*. Trata-se, dessa forma, de uma projeção para o futuro de um modo imperativo que tenta determinar tanto as conseqüências da memória quanto as do esquecimento; tal imperativo equivale, para Ricoeur, a uma amnésia comandada. O pensador vê nessa modalidade uma impossibilidade duradoura, uma vez que seu efeito possui um sentido de apaziguar conflitos, uma verdadeira “terapia social emergencial, sob o signo da utilidade e não da verdade”.<sup>77</sup> A possibilidade de conciliar anistia e amnésia é um trabalho negociado pela relação esquecer-lembrar, complementado pelo luto e norteado pelo perdão, dimensão que não trato aqui, mas que adquire papel essencial para o sentido do esquecimento “justo”, consentido e desejado.

Esses três comentários sobre usos e abusos do esquecimento alinham-se ao “dever de memória” e aos questionamentos suscitados por ele, e sobre os quais o trabalho do historiador por vezes parece esquecer de problematizar. Afinal: “Dizer ‘você se lembrará’, também significa dizer ‘você não esquecerá’”<sup>78</sup>, imperativo que não pode deixar de suscitar inúmeras ressalvas do trabalho historiográfico. É Catroga que nos avisa que a historiografia funciona como legitimadora de “memórias e tradições, chegando mesmo a fornecer credibilidade cientificista a novos ritos de (re) fundação”.<sup>79</sup>

As memórias impedidas, manipuladas e comandadas ocupam, todavia, um lugar explícito no jogo no qual as instituições do esquecimento – a anistia é apenas a mais visível – fortalecem os abusos. Nesse ponto é que retomo meu problema

---

<sup>76</sup> O silêncio não pode ser compreendido simplesmente como um produto do esquecimento. Como na arte, o silêncio pode antes ser mais uma etapa do trabalho de gestão da memória que aguarda o momento propício para emergir. Assim, é legítimo pensá-lo como uma forma entre a conservação e o apagamento, a depender das circunstâncias históricas em que se manifesta; cf. POLLAK, *op.cit.*.

<sup>77</sup> cf. RICOEUR, *op. cit.*, p. 462.

<sup>78</sup> *idem, ibidem* p. 100.

<sup>79</sup> cf. CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Coimbra, Portugal: Quarteto Editora, 2002, p.50.

para com os museus. Embora ciente da dimensão “positiva” que o esquecimento adquire nas formulações do que venha ser memória no pensamento de Ricoeur e de Todorov, é necessário lembrar que, para a maioria das instituições de memória, alocadas dentro da lógica do arquivo <sup>80</sup>, ele ainda continua sendo, se não um elemento patológico, uma transgressão politicamente inaceitável, contrária ao “dever de memória”. <sup>81</sup>

De fato, toda a formulação acima sobre os usos e os abusos da memória recai em minha pesquisa sobre a abordagem das fontes selecionadas para diagnosticar o modo como museus de arte narram suas coleções. Tomo de empréstimo a discussão enunciada não para indicar se, no catálogo de 1996 do MACC, há indícios de memória manipulada, impedida, comandada ou qualquer tipologia auxiliar; tomo-as com o objetivo de expor a intimidade das instituições de memória com tais abusos do esquecimento – sabedor de que não se daria de modo diferente – no sentido de expor as implicações éticas nesses casos. Afinal o processo de registro, embora limitado, continua sendo importante, uma vez que “o modo de rememoração dá-se conforme o modo da inscrição”, como nos ensina Certeau. <sup>82</sup>

Assim faço a opção pela compreensão da memória dentro do jogo múltiplo da *alteração*: uma vez tentada a fixação, ela logo se altera; o lembrar desenvolve-se num jogo mais amplo que aquele do registro, dos sinais, dos rastros, da própria escrita da memória, pois ela “atrofia quando se dá a autonomização de lugares próprios. Mais que registrar, ela responde às circunstâncias”. <sup>83</sup>

Assim sendo, minhas fontes são *sinais indicadores* <sup>84</sup> que visam proteger-se do esquecimento – justamente o elemento que cortejam. São pistas do complexo

---

<sup>80</sup> cf. HUYSSSEN, *op.cit.*, p.35.

<sup>81</sup> José Reginaldo Gonçalves mostra-nos, em seu *A retórica da perda*, quão necessário tem sido o discurso da perda, enquanto esquecimento e abandono, para as estratégias políticas de defesa do patrimônio nacional; cf. GONÇALVES, J.R.S. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: UFRJ: MinC: Iphan, 2002, p.87-111.

<sup>82</sup> cf. CERTEAU, *op.cit.*, p.163.

<sup>83</sup> *idem*, p.164.

<sup>84</sup> “Trata-se de fato de indicadores que visam a proteger contra o esquecimento. Distribuem-se dos dois lados da linha divisória entre a interioridade e a exterioridade; encontramos-os uma primeira vez na vertente da recordação, quer sob a forma fixa da associação mais ou menos mecânica da recordação de uma coisa por uma outra que lhe foi associada na aprendizagem, quer como uma das etapas ‘vivas’ do trabalho de recordação; encontramos-os uma segunda vez como pontos de apoio exteriores para a recordação: fotos, cartões postais, agendas, recibos, lembretes (o famoso nó no lenço). É dessa forma que esses sinais indicadores advertem contra o esquecimento no futuro: ao

processo de lembrar e esquecer que não pode ser aferido apenas num registro ou mesmo numa única pesquisa como esta. Entretanto, o que de fato está em questão é a crença nos registros de memória histórica operada pelos museus, uma vez que a escrita da memória oficial, constituída institucionalmente, não sobrevive sem sistemas discursivos que a legitimem.

Para Pollak, a memória oficial – e por consequência, sua escrita – necessita de elementos e sujeitos que confirmem credibilidade à sua organização. Acervos são, a seu modo e finalidade, mantenedores e fixadores de uma pequena parte da escrita da memória artística de uma sociedade (geralmente acreditam ser o melhor que há nela). Todo o trabalho de constituição de um acervo, público ou privado, ou seja, toda a determinação pela fixação dessa escrita, acaba por demandar estratégias para controlar modificações, uma vez que o acervo sofrerá incessantes interpretações.

Essas interpretações estão a serviço de uma cultura que necessita de um passado que possa usar, classificar e expor. Geralmente, a tensão entre a fixação e a movência da memória não é “percebida” como embate. Dentro das fronteiras dos museus, essa tensão não parece estar visível a todos, com o risco de criar cisões entre aquilo que se deseja para um acervo, o lugar da memória positiva – Ricoeur usou o termo “feliz”<sup>85</sup> – e aquilo que não se admite tão facilmente, seus abusos. Embora seja corriqueiro pensar numa memória movente que não se deixa apreender em sua totalidade, como nos indicou Certeau, minha prática e parte desta pesquisa mostram que as instituições de memória estudadas geralmente temem uma análise de sua conduta nesse cerne. Algo que abra a possibilidade questionadora, expondo o processo de negociação, que, em muitos casos, pode ser politicamente compreendido como erro, falha e equívoco que denuncie a falibilidade do processo de representação (“preservação” será a palavra eleita pelo discurso consensual) do “passado”.

De certo, as questões sobre memória, esquecimento, história e memória histórica não se revelam transparentes quando pesquisadas em instituições ambíguas como os *lugares de memória*. É importante, contudo, levar a cabo a

---

lembrar aquilo que deverá ser feito, eles previnem que se esqueça da fazê-lo”; cf. RICOEUR, *op.cit.*, p.55.

<sup>85</sup> *idem, ibidem*, p.508.

indicação do que entendo por esse termo, emprestado do historiador francês Pierre Nora.

### 1.3 De Cárcere a Museu: lugares de memória

“Os lugares ‘permanecem’ como inscrições, monumentos, potencialmente como documentos, enquanto as lembranças transmitidas unicamente pela voz voam, como voam as palavras”, acredita Paulo Ricoeur.<sup>86</sup> Para ele, a arte da memória possui um parentesco com o método da constituição dos *loci*; depende deles tanto quanto estes das lembranças.

Os museus não negam essa dimensão. Quando dotados de recursos, ou produzem monumentos arquitetônicos ou apropriam-se de territórios nobres da cidade, na maioria das vezes sob lemas políticos que conclamam por algum tipo de “revitalização”. Independentemente do método, os museus no século XX solicitaram como sedes o edifício-acontecimento.<sup>87</sup> Nenhum dos nove museus que conhecemos tem como sede uma obra de arte arquitetônica desenhada para ele. Mas quatro deles ocuparam antigos edifícios, cuja utilidade era bem diversa.<sup>88</sup> Em todo o mundo, reformar e adaptar edifícios para o uso de museus foi uma solução constante no século passado.<sup>89</sup> O sucesso da empreitada acabou por transformar as sedes em fortes símbolos, que aliam preservação arquitetônica com a cultura museal.

Os edifícios, quando bem engenhados no imaginário social que circula sobre o museu, estão de mãos dadas com eventos efêmeros para formar uma visibilidade que rivaliza com aquela dedicada aos “acervos”. Bem indica Márcia Soares, quando

---

<sup>86</sup> *idem, ibidem*, p.58.

<sup>87</sup> cf. MIYOSHI, André G.. *Arquitetura em suspensão. O edifício do Museu de Arte de São Paulo. Museologias e museografias*. Dissertação de Mestrado em História da Arte e da Cultura (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas). Universidade de Campinas, 2007, p.22.

<sup>88</sup> Os demais museus ocupam parte de edifícios adaptados a seus usos (MACC, MACRS, MAB e MACG) ou uma sede especialmente construída, como é o caso isolado do MARCO.

<sup>89</sup> *idem, ibidem*, p.14.

diz que se fala muito sobre a luz no museu e pouco sobre o escuro da reserva técnica.<sup>90</sup>

O MAL, por exemplo, capitaliza a dimensão arquitetônica como o principal elemento de sua visibilidade institucional. Em seus registros, podemos encontrar textos como esse:

Considerado um marco na arquitetura da cidade, o prédio do Museu de Arte de Londrina foi projetado pelo arquiteto João Batista Vilanova Artigas, inicialmente, para abrigar a Rodoviária de Londrina, inaugurada em 1952. O prédio foi utilizado como rodoviária até 1988 e representa uma obra de fundamental importância para a arquitetura brasileira moderna contemporânea. Em 1974, foi tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico Estadual, como primeira construção em estilo moderno do Paraná.<sup>91</sup>

Em 1993, após uma restauração incentivada pelo movimento civil comandado por associações de ex-funcionários da antiga rodoviária, o edifício passou a abrigar o museu.



Foto da antiga rodoviária de Londrina, reproduzida em folder do MAL em 2006.

<sup>90</sup> cf. SOARES, Márcia Fernandes Portela. *O que os olhos não vêem: reservas técnicas museológicas na cidade do Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado. (Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Documento) Universidade do Rio de Janeiro, 1998.

<sup>91</sup> cf. PREFEITURA MUNICIPAL DE LONDRINA. *Museu de Arte de Londrina: 13 anos*. Folder. Londrina: MAL, 2006.



Tendo que ser reformado quatro anos depois para se adaptar às demandas de uma instituição museal, o belo conjunto de arcos, que antes eram as plataformas de embarque, transformaram-se no “rosto” do MAL, sendo reproduzidos em todo o material institucional de relevância.

Seu par paranaense, o MACPR, também ocupou um antigo edifício histórico no centro de Curitiba:

De singular importância no cenário urbano de Curitiba, o prédio do Museu de Arte Contemporânea do Paraná é de estilo eclético, ocupando uma área de 1992 m<sup>2</sup> na rua Desembargador Westphalen, entre as praças Zacarias e Rui Barbosa. Sua construção foi iniciada em 1926 e em 28 de janeiro de 1928 o prédio foi inaugurado pelo Governador Caetano Munhoz da Rocha para sediar a Diretoria de Saúde Pública. Posteriormente, abrigou a Secretaria de Saúde e Assistência Social e a Secretaria do Trabalho. Em 1974 foi reformado e destinado para a sede do Museu de Arte Contemporânea, sendo tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Paraná em 06 de março de 1978.<sup>92</sup>

A preocupação por situar a sede temporalmente também pode ser encontrada nas descrições e representações do MARP, que, em seu *site* oficial e nos *press-releases*, apresenta-se por meio de um texto chamado “Histórico do MARP”, que é de fato a história do edifício-sede da instituição:

O projeto para a sede da Sociedade Recreativa é de autoria do arquiteto Affonso Geribello e a execução da obra pelo construtor Vicente Lo Giudice. O Baile inaugural da Sociedade Recreativa aconteceu em 31/12/1908. Aproximadamente em 1922, o terreno ao lado da sede foi adquirido para construção da primeira ampliação, que ocorreu por volta de 1924. Novas adaptações para melhoria das acomodações do prédio, para conforto dos sócios, aconteceram em 1935. Em 1945 foi aprovado pelo Conselho Deliberativo da Sociedade Recreativa, a construção de uma nova sede em substituição ao antigo prédio, a ser demolido, pois foi considerado inadequado às necessidades do momento. Este fato não chega a se concretizar e em 1951 a Sociedade Recreativa institui um concurso para projeto de construção da nova sede social em terreno da sede de campo. Em 1956, a antiga sede da Sociedade Recreativa, após reforma efetuada pela Prefeitura, passa a ser ocupada pela Câmara Municipal de Ribeirão Preto, que

---

<sup>92</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *Obras Recentes do Acervo*. Curitiba: MACC/Fundacen, s.d..

funcionava desde 1917 no Palácio Rio Branco, juntamente com a Prefeitura Municipal de Ribeirão Preto.

O texto continua com as indicações de todos os órgãos e proprietários que passaram pela edificação até o dia 22 de dezembro de 1992, quando, após uma reforma, o antigo prédio do Clube Sociedade Recreativa e, posteriormente, da Câmara Municipal, é ocupado pelo museu. De fato, o MARP identifica como seu passado aquele narrado a partir do edifício. Flávio Kiefer alerta-nos de que não são raros os museus que identificam suas histórias à de arquiteturas mais antigas que eles, operação que objetiva criar um lastro histórico mais longo e uma identificação com a cidade.<sup>93</sup> Certamente esses são os casos do MAL e do MARP e, com menor ênfase, também podemos localizar o mesmo procedimento no MACPR. Mas nenhum deles leva tão longe a premissa de Kiefer quanto o MACPE.

Se o elemento crucial é a simbiose entre o discurso preservacionista conferido ao patrimônio edificado e o discurso museico, poucos sítios no Brasil oferecem tamanha oportunidade para essa relação quanto Olinda, cidade do MACPE. Afinal, quantos museus de arte contemporânea são responsáveis por uma Capela votiva ainda em atividade?

Em todos os importantes textos sobre o MACPE, institucionais ou midiáticos, a primeira forma de representação tem sido a constituição histórica dos edifícios que o abrigam. A começar pela construção principal: “A mansão foi projetada em 1722 para abrigar o “Aljube” da Diocese (...) utilizado para o recolhimento de homens e mulheres acusados de delitos contra a religião católica”.<sup>94</sup>

Como explicita o título do texto-reportagem de Fernanda d’Oliveira, publicado no jornal Diário de Pernambuco, em 1981, *De Cárcere a Museu de Arte*, a representação predominante da instituição está dirigida por sua ratificação na história da cidade- patrimônio. A apresentação do primeiro catálogo de acervo do museu, produzido em 1982, é imediatamente seguida pelo texto intitulado “Edifício”, assinado por Ulisses Pernambuco de Mello, e reproduzido tanto no do

---

<sup>93</sup> cf. KIEFER, F.. *MAM/MASP: paradigmas brasileiros na arquitetura de museus*. Dissertação (Mestrado na Faculdade de Arquitetura). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998, p.19.

<sup>94</sup> cf. CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. “Apresentação” texto de Marcus de Lontra Costa. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Coleções do Brasil. Catálogo de exposição. Brasília: CCBB, 2001, p.11.

site oficial do MACPE, quanto em outro catálogo, em 1999.<sup>95</sup> Nele encontramos o histórico da antiga Casa da Câmara e Cadeia de Olinda, construído originalmente para abrigar o Aljube da Diocese, algo que o autor não deixa de explicar: “Palavra de origem árabe, significando cárcere, masmorra, tem aqui significação restrita de ‘cárcere de foro eclesiástico’ utilizado para o recolhimento de homens e mulheres acusados de delitos contra a religião Católica Romana”.<sup>96</sup> O relato segue mencionando, com detalhes, as alterações e ocupações que o edifício sofreu até 1966, quando do tombamento do conjunto Aljube e Capela pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e a conseqüente ocupação pelo museu. O tombamento vinculou a sede do museu à Capela de invocação de São Pedro Advíncula, tornando-a competência do museu.

O que impressiona no caso de MACPE é que, se levasse a análise mais adiante, provavelmente, chegaria à premissa de que o elemento crucial para ele é a própria cidade. Estar na famosa rua “13 de maio” e pertencer ao conjunto histórico, “numa imponente casa do centro histórico de Olinda, berço da civilização brasileira”<sup>97</sup> é um elemento simbólico “naturalizado” pela instituição. A cidade, enquanto categoria, sobrepõe-se ao edifício. Mesmo assim, as narrativas do MACPE dão às edificações uma ênfase que lhe tem possibilitado propiciar um diálogo inter-artístico entre o passado barroco da cidade e a modernidade contemporânea do museu.

O que impressiona no caso de MACPE é que, se levasse a análise mais adiante, provavelmente, chegaria à premissa de que o elemento crucial para ele é a própria cidade. Estar na famosa rua “13 de maio” e pertencer ao conjunto histórico, “numa imponente casa do centro histórico de Olinda, berço da civilização brasileira”<sup>98</sup> é um elemento simbólico “naturalizado” pela instituição. A cidade, enquanto categoria, sobrepõe-se ao edifício. Mesmo assim, as narrativas do MACPE

---

<sup>95</sup> cf. BOTTO, Márcia & TÁVORA, Sylvia. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Recife: Sistema de Incentivo À Cultura do Governo do Estado de Pernambuco, 1999; cf. <http://www.cultura.pe.gov.br/museu3.html>.

<sup>96</sup> cf. PERNAMBUNCO. Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Recife: INAP/FUNARTE/SEC/MEC, 1982, p.11.

<sup>97</sup> cf. CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. Texto de apresentação de Raul Henry (Secretário Estadual de Cultura). *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Coleções do Brasil. Brasília: CCBB, 2001, p.7.

<sup>98</sup> cf. CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. Texto de apresentação de Raul Henry (Secretário Estadual de Cultura). *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Coleções do Brasil. Brasília: CCBB, 2001, p.7.

dão às edificações uma ênfase que lhe tem possibilitado propiciar um diálogo inter-artístico entre o passado barroco da cidade e a modernidade contemporânea do museu.



Edifício do século XVIII na rua 13 de maio em Olinda, atual sede do MACPE: reprodução no catálogo de 1982, com a seguinte legenda: “O Aljube, onde funciona o Museu e, defronte, a Capela.

É sintomático perceber que todos os museus citados acima aliam suas histórias a espaços físicos derivados do espólio público, datados como marcos históricos das arquiteturas locais e testemunhas de um passado que rejuvenesce ao receber a arte de nosso tempo. “Os museus são visitados como monumentos. O estojo é um objeto admirado como se fosse jóia”.<sup>99</sup> Estes espaços funcionam nos discursos dos museus como símbolos dos *lugares* da memória, entendida como sistema de transmissão, reserva e comemoração<sup>100</sup> do passado citadino – de formas diferentes em cada um deles.

Esses modos de operar com *lugares*, edifícios-acontecimento, nos remetem à preciosa noção de *lugares de memória*, de Pierre Nora, muito mais ampla que as singularidades arquitetônicas citadas acima. Para ele:

Les lieux de memoire, ce sont d’abord des restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l’appelle, parce qu’elle l’ignore. C’est la déritualisation

<sup>99</sup> cf. CHOAY, *op.cit.*, p.217.

<sup>100</sup> cf. SILVA, Helenice Rodrigues. “‘Rememoração’/comemoração: as utilizações sociais da memória”. In: *Revista Brasileira de História*, vol.22, nº44, São Paulo: Anpuh, 2002.

de notre monde qui fait apparaître la notion (...). Musées, archives, cimetières et collections, fêtes, anniversaires, traités, procès verbaux, monuments, sanctuaires, associations, ce sont les buttes témoins d'un autre âge, des illusions d'éternité.<sup>101</sup>

Trata-se de uma noção cara à qual recorro, por instituir um conceito amplo em seu alcance operacional. A partir dele, podemos articular práticas, sujeitos, conteúdos e desdobramentos do complexo processo da memória coletiva, superando, assim, o antigo e restrito conceito de *locus memoriae* da antiguidade.

102

Todavia, há ressalvas quanto a tomar a noção de Nora irrestritamente. Primeiro porque sua visão dos limites entre história e memória é devedora da leitura consagrada em Halbwachs. Mesmo admitindo que o limite entre as duas é por demais tênue para ser apreendido e que suas diferenças são tangíveis por aquilo que produzem, Nora parte do pressuposto nocional de que, nas sociedades contemporâneas, há um sentimento de que, se não há memória espontânea, há a necessidade de instituir lugares para sua organização, celebração e demarcação, uma vez que, sem tais lugares, a memória seria suprimida pelos processos das operações historiográficas ou pela simples amnésia.

É uma visão demasiada nostálgica, que positiva a memória espontânea e negativa as operações da história. A memória, enquanto saber e hábito silencioso e legítimo, torrava-se “quase” o inverso da história, que seria deliberada e nunca espontânea.<sup>103</sup> Trata-se, evidentemente, de uma “história totêmica”<sup>104</sup>, derivada do século XIX, distanciada do vivido, que Nora procura afetar, solicitando que o momento memorial em que vivemos abra a possibilidade para a realização de uma outra história.

---

<sup>101</sup> cf. NORA, P. “Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux” In : \_\_\_\_ (org.) *Les lieux de mémoire*. Tomo I. La République. Paris : Gallimard, 1984, p.23. “Os lugares de memória são, antes de qualquer coisa, restos. A forma extrema em que subsiste uma consciência comemorativa numa história que a convoca, pois a ignora. É a desritualização de nosso mundo que fez aparecer a noção. (...) Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, citações, monumentos, santuários, associações, são os remanescentes testemunhos de uma outra era, ilusões de eternidade.” Tradução livre.

<sup>102</sup> cf. MENESES, Ulpiano B. “A história, cativa da memória? In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 34. São Paulo: IEB-USP, 1992, p.2.

<sup>103</sup> cf. NORA, *op.cit.*, p. 29-30.

<sup>104</sup> Expressão que tomo de empréstimo da crítica à visão de História de Nora de Maria Inez Turazzi; cf. TURAZZI, M.I.. “Quadros de história pátria. Fotografia e cultura histórica oitocentista”. In: FABRIS, A. & KERN, M.L.B. (orgs.). *Imagem e Conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006, p.240.

Estou convencido de que é possível produzir essa “outra” história de modo a não transformar a memória em mero objeto, tendo a consciência de seu lugar matricial e corrigindo seus abusos. Assim sendo, na esteira de Seixas, de Meneses e de Ricoeur, estive propenso, nesta pesquisa, a crer que qualquer memória necessita exprimir-se através de lugares, pois sua manifestação depende da espacialização do tempo. Da mesma forma, não me convenço de que os *lugares* compensam a perda dos meios de memória, segundo Nora. Assim:

Os lugares de memória, neste sentido, representariam menos uma ausência de memória ou a manifestação de uma memória historicizada do que irrupções afetivas e simbólicas da memória em seu diálogo *sempre atual* como a história. É porque habitamos ainda nossa memória – tão descontínua e fragmentada quanto o são as experiências da modernidade – e não porque estejamos dela exilados que lhe consagramos lugares, cada vez mais numerosos e, frequentemente, inusitados (ao menos ao olhar sempre armado da história).<sup>105</sup>

Nesse tocante, museus, acervos e suas sedes “apropriadas” são organizadores da escrita da memória, no âmbito artístico ou no urbanístico. Oficiais e oficiosos, eles são *lugares de memória* enquanto instituições politicamente privilegiadas na complexa arena da memória histórica. É preciso retirá-los do discurso binário história-memória de Nora, como se ambas não tratassem, como vimos, de constituir estatutos veritativos no que tange a seu objetivo comum: a representação do passado; como se a memória fosse destituída de métodos e a história incapaz de compreendê-los.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> cf. SEIXAS, Jacy Alves de. “Percurso de memórias em terras de história: problemáticas atuais”. In: BRESCIANI, S. & NEXARA, M.. *Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001, p.44.

<sup>106</sup> Reitero minha filiação à visão ricoeuriana sobre a prática historiográfica. Para ele, História é do princípio ao fim uma disciplina pertencente à escritura. O filósofo, sob inspiração de Michel de Certeau, divide o projeto historiográfico em três momentos: arquivamento, explicação-compreensão e representativa; momentos metodologicamente interligados; cf. RICOEUR, *op.cit.*

Nesta discussão, prefiro me apropriar da noção de Nora como uma promessa metodológica que habilita historiadores a se aproximarem dos *lugares* e a produzirem neles, e por meio deles, efeitos de sentidos que nos aproximem do modo como tais instituições produzem seus “enquadramentos-memória”, <sup>107</sup>, sem perder de vista a finalidade de cada um desses lugares, sendo a produção e a reprodução de identidades a mais premente para minha pesquisa.

#### 1.4 Nossa Senhora do Paraná

Andreas Huyssen pede licença para usar o termo “memórias imaginadas” em contraposição às “memórias basadas em experiências de vida”. Licença porque o próprio autor reconhece a fragilidade da oposição: “la noción es problemática em el sentido de que toda memoria es imaginada”. <sup>108</sup> A imprecisão do termo me fez lembrar de que, no catálogo da exposição de reinauguração do MAL, em 1998, há uma reprodução de uma obra que chama atenção: “Nossa Senhora do Paraná”, óleo sobre tela do artista carioca José Luiz Carlomagno, formado pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1973, dono de uma tímida carreira, restrita à cena artística fluminense, como se pode aferir pelas informações encontradas no catálogo. <sup>109</sup>

O quadro apresenta uma típica “madona com o menino”, em que a figura feminina aparece de olhos vendados; mulher e criança pairam sobre as cataratas do Iguaçu, paisagem do oeste paranaense. <sup>110</sup> A obra é uma mistura de referências oriundas de um estilo surrealista, ao gosto de Salvador Dalí, com seu indisfarçável erotismo, ao mesmo tempo em que contém o preciosismo naturalista no tratamento da paisagem. Ainda como forma de marcar-se por um índice de modernidade, o artista lança a imagem sobre a representação de uma tela

---

<sup>107</sup> cf. POLLAK, *op.cit.*

<sup>108</sup> cf. HUYSEN, A. *En busca del futuro perdido*. Buenos Aires: Fondo del Cultura Económica, 2002, p. 22.

<sup>109</sup> cf. MUSEU DE ARTE DE LONDRINA. *Museu de Arte de Londrina. Reinauguração*. Catálogo de exposição. Londrina: SMC:MAL, 1998, p.18-19. Sobre o artista, ver também: <http://www.hcgallery.com.br/curriculum1.htm>; acesso em janeiro de 2009.

<sup>110</sup> No sentido temático, o título parece ser uma livre interpretação da Nossa Senhora do Rocio, padroeira do estado desde 1939; cf. *site* oficial da CNBB Regional Sul, disponível em: <http://www.cnbb2.org.br/?action=read&eid=198&id=2649&system=news>; acesso em janeiro de 2009.

invertida, em que, nas extremidades, poderemos visualizar a representação de um chassi; talvez mais uma homenagem ao surrealismo, desta vez a René Magritte.



J.L. Carlomagno, *Nossa Senhora do Paraná*, 1997, óleo sobre tela: obra reproduzida no catálogo de Reinauguração do MAL em 1998.

O interesse pela obra de Carlomagno justifica-se pela possibilidade de visualizar a construção-imagem de uma marca identitária em dois níveis. O primeiro, dentro da obra, pela presença da famosa paisagem paranaense, em que a natureza é chamada a operar como símbolo do reconhecimento comum de uma comunidade.<sup>111</sup> E o segundo, pela doação da obra para o museu paranaense, na expectativa de produzir sobre a instituição um elo de cumplicidade, por meio do qual o quadro surge como signo de uma diplomática, que confere autenticidade e legitimidade à presença do artista no acervo local. Se Huyssen tem alguma razão em sua expressão, eis uma imagem que me lembra de que “memórias imaginadas” geralmente galgam “identidades imaginadas”.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Para a compreensão da paisagem enquanto invenção, “um objeto cultural patenteadado”, que, entre outras finalidades, contribui para produzir efeitos identitários, cf. CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Trad. de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.12.

<sup>112</sup> Dobro a crítica acima: Afinal, qual identidade não é imaginada? Lembro, porém, que não vejo no termo um dado de inautenticidade como podemos ler em Huyssen.



Pensar processos identitários numa comunidade exige pensar nos usos e abusos da memória coletiva. Como bem formula Joël Candau, sobretudo nas últimas décadas, memória e identidade estão indissociavelmente ligadas.<sup>113</sup> Não se confundem segundo o autor, mas:

Indissociables, elles se renforcent mutuellement, depuis le moment de leur émergence jusqu'à leur inéluctable dissolution. Il n'y a pas de quête identitaire sans mémoire et, inversement, la quête mémorielle est toujours accompagnée d'un sentiment d'identité, au moins individuelle.<sup>114</sup>

Não apenas individualmente, mas também no âmbito coletivo, é improvável encontrá-las separadas. Em suas formulações, em *A memória Coletiva*, Halbwachs defendia que a constituição da memória coletiva dava-se por meio da formação de uma “comunidade afetiva”.<sup>115</sup> O que ele procura acentuar é a capacidade que a memória possui de produzir narrativas e símbolos agregadores que miram na instituição identitária como elemento de coesão social.

O problema da pressuposição do sociólogo reside no fato de que, para a constituição da memória coletiva, nesse caso, presume-se a existência de grupos relativamente estáveis e coesos.<sup>116</sup> Há, na proximidade entre memória e identidade, uma idéia de encontro “feliz”, em que os testemunhos dos indivíduos achariam solo em pontos de contato capazes de produzir uma base comum.<sup>117</sup> A questão é que, da mesma forma que nenhuma tradição parece-nos evidente ou natural, a naturalização do comum não se sustenta na sociedade atual, ou seja, se uma identidade unitária depende de uma memória coesa, não causa espanto que os próprios processos de reconhecimento identitários não sejam unânimes e permanentes.

---

<sup>113</sup> cf. CANDAU, J. *Mémoire et Identité*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998, p.2.

<sup>114</sup> *idem, ibidem*, p.10. “Indissociáveis, elas se reforçam mutuamente, desde o momento de seu aparecimento até sua inelutável dissolução. Não se trata da busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento identitário, ao menos individual.” Tradução livre.

<sup>115</sup> cf. HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2004, p.21.

<sup>116</sup> Huysen indaga-se: “Las cada vez más fragmentadas políticas de la memoria de los específicos grupos sociales y étnicos en conflicto dan lugar a la pregunta de si acaso son aún posibles las formas consensuadas de la memoria colectiva; de no ser así, si, y de qué manera, puede garantizarse la cohesión social y cultural sin esas formas”; cf. HUYSEN, *op. cit.*, p.23.

<sup>117</sup> cf. HALBWACHS, *op.cit.*, p.12.

A primeira ressalva está na premissa de que a identidade, enquanto categoria sócio-histórica, não é algo que sempre esteve latente, à espera de ser encontrada e representada. Muito menos algo que sempre estará à disposição na forma que lhe foi dada em um momento histórico específico por sujeitos particulares. “Existe sempre algo imaginário ou fantasiado em sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, em ‘processo’, sempre ‘em formação’, fragmentada.”<sup>118</sup>

Para Ricouer, sua fragilidade reside justamente na incapacidade de fixação. As repostas dadas à pergunta “Quem somos nós?” transformam toda a busca identitária em algo absolutamente localizado, proclamado e reclamado num dado momento:

Como causa primeira da fragilidade da identidade é preciso mencionar sua relação difícil com o tempo; dificuldade primária que, precisamente, justifica o recurso à memória, enquanto componente temporal da identidade, justamente com a avaliação do presente e a projeção do futuro. Ora, a relação com o tempo cria dificuldade em razão do caráter ambíguo da noção do mesmo, implícita na do idêntico. De fato, o que significa permanecer o mesmo através do tempo?<sup>119</sup>

Para o filósofo francês, é justamente a fragilidade e a ambigüidade da memória e da identidade que as colocam como cúmplices recíprocas nos processos de rememoração e na fixação temporária da “marcas” do idêntico comum.

Mas o problema da identidade não se esgota na constatação de sua fragilidade. Mesmo diante da urgência dessa constatação, historiadores precisam lidar com processos identitários representados como findos e naturais.<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> cf. FLORES, Maria Bernardete Ramos. *Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza*. Chapecó, SC: Argos, 2007, p.95.

<sup>119</sup> cf. RICOEUR, *op.cit.*, p.94

<sup>120</sup> Segundo Zygmunt Bauman, a identidade não é um fenômeno natural e muito menos auto-evidente. As crises associadas à identidade teriam surgido de um deslocamento do *pertencimento* que caracteriza a nossa época: “A principal razão pela qual os pais fundadores da sociologia moderna não podem responder às perguntas surgidas a partir de nossa difícil situação presente é que, se cem ou mais anos atrás o ‘problema da identidade’ foi moldado pela vigência de um princípio de *cuius regio, eius natio*, [a nação é sempre aquela em que nascemos] os atuais ‘problemas de identidade’ se originam, pelo contrário, do *abandono* daquele princípio ou do pouco empenho na sua aplicação e da ineficácia de seu fomento onde é tentado. Quando a identidade perde as ancoras *sociais* que a faziam parecer ‘natural’, predeterminada e inegociável, a ‘identificação’ se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um ‘nós’ a que possam pedir acesso.”; cf. BAUMAN, Zygmunt. *Identidade. Entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p.30.

Meneses ressalta que a identidade, em geral, possui uma tendência conservadora, uma vez que está diretamente comprometida com a construção de representações que aparecem como “campo fértil para a mobilização ideológica e as funções de legitimação em que determinadas práticas obtêm aceitação social”.<sup>121</sup> Frequentemente, essas representações, particularmente no caso das operações do Estado, “escamoteiam a diversidade e, sobretudo, as contradições, os conflitos, as hierarquias, tudo mascarado pela homogeneização *a posteriori* e por uma harmonia cosmética.”<sup>122</sup>

Essa dimensão da identidade a serviço de instituições ligadas ao Estado permite que, em muitos casos, cunhe-se a idéia de que identidades bem-sucedidas são aquelas destinadas à estabilidade. Nega, portanto, seu movimento e ambivalência, da mesma forma que dissimula o fato de que são negociáveis, renováveis e finitas. Tal operação acaba, muitas vezes, por forjar “tradições imaginadas”, ou melhor dizendo, acaba por inventar suas próprias tradições retificadoras.

Por tradição inventada, geralmente, entende-se um conjunto de práticas reguladas por normas tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual e simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento, através da repetição (elemento crucial à memória), o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação a um passado adâmico.<sup>123</sup> Entretanto, prefiro uma visão menos prescritiva, como critica Bann: “Contra essa tradição ‘inventada’, ou história falsificada, o discurso dos colaboradores situa-se evidentemente como história no sentido adequado: a história que discrimina magistralmente entre o que está certo e o que está errado.”<sup>124</sup>

Bann avisa-nos que a abordagem da tradição “inventada” é uma questão de tom. Apenas refutá-la em nome de uma autenticidade, teoricamente igualmente incerta, não funciona, uma vez que ela nega sua capacidade de conferir sentidos às práticas sociais agregadoras. O tom mais cuidadoso de Bann oferta-nos a

---

<sup>121</sup> cf. MENESES, U.. “A Problemática da Identidade Cultural nos Museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento)”. Anais do Museu Paulista da USP. História e Cultura Material. nº 1, 1993, p.209.

<sup>122</sup> *idem*, p.212.

<sup>123</sup> HOBBSAWN, E.. “Introdução: A Invenção das Tradições”. In: HOBBSAWN, Eric & RANGER, Terence (orgs.) *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p.9.

<sup>124</sup> BANN, Stephen. *As invenções da História*. Ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: Editora da UNESP, 1994, p.20.

possibilidade de ver em tais processos de construção das tradições, das memórias e das identidades – inventadas ou imaginadas – uma parcela considerável do jogo de negociações simbólicas e de lutas de representações, que objetivam a ordenação das práticas sociais. O que *Nossa Senhora do Paraná* assim nos oferece, por meio do clichê, é um modo de operar expectativas sobre uma dada “identidade” (paranaense), cuja estratégia simbólica determina posições e relações frente ao Outro (o não-paranaense) que podem nos estimular a ler como as coleções dos museus estudados constroem – ou tentam construir –, para cada comunidade, um “ser-percebido” como comum. Não raro veremos artistas, como Carlomagno, auxiliando os interesses regionais – próprios ou alheios –, que forçam uma revisão da história da arte e dos projetos aquisitivos de cada museu.

Todo esse projeto não funciona de modo uniforme nas instituições de memória. Alguns dos museus que estudei estão intimamente empenhados na circulação dos símbolos e valores identitários de suas comunidades. Outros, por sua vez, operam ora com timidez, ora distanciando-se de qualquer evidência que os ancore a símbolos de uma pretensa tradição. Essas últimas posturas são freqüentes em museus que visualizam na arte contemporânea um modelo internacional de conduta estética, preferindo o trânsito de referências e geografias como ambiente de criação. É sobre essa idéia de arte contemporânea que passo a refletir.

### **1.5 A autêntica arte contemporânea**

No catálogo do XIII Salão Brasileiro de Belas Artes de Ribeirão Preto, os jurados expuseram um problema que os museus continuam a enfrentar: a rivalidade estilística entre produtores e divulgadores da arte. Os últimos, geralmente ocupados com uma genealogia evolucionista da arte, e, por conseguinte, com os limites entre a arte contemporânea e outras tipologias:

Historicamente observa-se por parte dos artistas o surgimento do ranço pela arte moderna. Depois foi a vez dos modernistas responderem com preconceito, numa briga em que não há vencedores, mas que ainda separa os artistas – agora divididos entre acadêmicos e contemporâneos. Felizmente, o Salão

Brasileiro de Belas-Artes de Ribeirão Preto põe termo a esta discussão, mostrando o quanto é tênue a linha que sapara estas duas tendências e que existe apenas uma categoria: *Arte Autêntica*; ou como diria Mário de Andrade, a somatória do domínio técnico, do virtuosismo e da escolha pessoal do artista.<sup>125</sup>

Embora a intenção dos jurados tenha seus méritos, o salão não colocou fim a essa discussão, simplesmente porque a busca pela *arte autêntica* se traduziu, não só no MARP, mas na maioria dos casos estudados, na procura pela autêntica arte contemporânea. Um ponto no trecho citado acima tem suscitado um problema para os gestores dos museus: Quem são os contemporâneos? Uma vez que o termo não é utilizado apenas para indicar o presente da arte, da qual os acadêmicos também fazem parte.

Catherine Millet começa seu livro *Arte Contemporânea*, publicado em 1997, com a desconcertante indicação:

Temos de nos render à seguinte evidência, embora a descontento dos puristas: a arte em processo nem sempre foi 'contemporânea'. Ou ainda: nem sempre nos sentimos contemporâneos da arte em processo. Com efeito, 'arte contemporânea' é uma expressão que se impôs sobretudo a partir dos anos 80, suplantando, então, as expressões 'vanguarda', 'arte viva' e 'arte actual'. Ela possui as qualidades das expressões feitas, suficientemente lata para se inserir numa frase quando falta uma designação mais precisa, mas suficientemente explícita para que o interlocutor perceba que se está a falar de uma determinada forma de arte e não de toda a arte produzida por todos os artistas hoje vivos e que são, portanto, nossos contemporâneos.<sup>126</sup>

O que me atraiu nessa constatação sobre a arte contemporânea foi justamente sua imprecisão quando solicitamos características historicamente pautáveis e, paradoxalmente, sua exatidão para designar quais objetos, meios e processos pertencem a tal tipologia artística.

Neste segundo ponto, é indubitável perceber que a arte contemporânea institucionalizou-se a ponto de ter, nos últimos 50 anos, criado para si uma rede de mantenedores dedicados a sua circulação, comercialização e guarda. Mesmo ciente

---

<sup>125</sup> cf. MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. Catálogo do XIII SABBART. Texto assinado por Antonieta Tordino, Cirton Genaro e Luís Castañón. Ribeirão Preto: SMC, 2004, p.3.

<sup>126</sup> cf. MILLET, C..*Arte Contemporânea*. Trad. de Joana Chaves. Lisboa: Instituto Piaget, 1997, p.7.

da existência de tal rede e vendo-a como índice de sua própria característica, Anne Cauquelin admite que “a arte contemporânea, por outro lado, não dispõe de um tempo de constituição, de uma formulação estabilizada e, portanto, de reconhecimento”.<sup>127</sup>

Para a esteta, o reconhecimento do que venha a ser arte contemporânea depende de uma rede institucional que, ao contrário do que crê um sociologismo primário, não anula sua capacidade de elaboração e comunicação do sensível. Em sentido oposto, da mesma forma que muitos autores reconhecem que se trata de uma arte preocupada em expor o processo do *fazer* arte, Cauquelin defende que a própria rede de reconhecimento participa desse processo de modo indissociável daquilo que nomeia:

A arte contemporânea é sua imagem. Esse espelho oferecido aos artistas e no qual eles podem perceber o conjunto – o sistema – do mundo artístico contemporâneo reflete a construção de uma realidade um tanto diferente da que existia há algumas décadas. (...) A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação.<sup>128</sup>

Não creio que essas constatações sejam suficientes para explicar por completo a expressão, todavia, temporariamente, me faço por satisfeito, uma vez que elas ativam e salientam a dependência de uma parte da arte, produzida nas últimas décadas, dos sistemas institucionais, como não se havia percebido antes.

Essa dependência vem sendo aguçada desde o impressionismo, quando, segundo os White<sup>129</sup>, museus, salões, *marchands*, críticos e colecionadores passaram a influir não apenas na produção dos artistas – como já operava a economia da encomenda aristocrática –, mas na própria percepção do estatuto do artístico. Contra todas as probabilidades, a rede permaneceu a crescer, mesmo diante das vanguardas, que, nascidas na revolta contra um sistema que impunha valores estéticos elitistas, acabaram, elas mesmas, por desaguar em um circuito insidioso e tão excludente quanto no passado.<sup>130</sup> Os modernos, em sua capacidade

---

<sup>127</sup> cf. CAUQUELIN, A. *Arte Contemporânea – uma introdução*. Trad. de Rejane Janowitz. São Paulo : Martins Fontes, 2005, p. 11.

<sup>128</sup> *idem*, p.80-81.

<sup>129</sup> cf. WHITE & WHITE, *op.cit.*, p.16-18.

<sup>130</sup> cf. CANCLINI, *op.cit.*, p.43-51.

criativa, acabaram por suscitar da rede tantos comentários legitimadores que só lhe forneceram mais argumentos sociais para sua manutenção, ao ponto de o próprio comentário sobre arte contemporânea passar a confundir-se com a obra, segundo Hans Belting:

O comentário sobre arte sempre quis abolir a sua diferença com a obra e colocar a si mesmo no lugar dela, ou seja, sempre aspirou a uma relação mimética com a obra – o comentário como arte. A tentação intensificou-se à medida que a obra de arte perdia sua forma acabada como obra e se deixava transmitir tão-somente por comentário, o qual rivaliza com si mesma.<sup>131</sup>

Rivaliza? Prefiro crer que a arte contemporânea, em toda sua indeterminação e pretensa exatidão para nomear, acaba incorporando em seu processo de criação o próprio comentário. Não compartilho assim da premissa de que o comentário oferece-nos uma arte transformada num produto da "indústria da contemplação", alocada em "casas de correção", que são os museus – lugar onde os artistas seriam "meros decoradores".<sup>132</sup> O que o comentário de fato não pode nos oferecer é uma definição de arte. Contudo, instrumentalizado pela rede, desde os anos 60, o comentário tem nos oferecido critérios para o reconhecimento da obra de arte contemporânea.<sup>133</sup>

Compreender o comentário na rede institucional da arte contemporânea, todavia, não facilita o trabalho de determinar onde termina a arte moderna e começa aquela que, em tese, deveria ser sua sucessora. Um número considerável

---

<sup>131</sup> cf. BELTING, *op.cit.*, p.36.

<sup>132</sup> Devo as expressões ao pessimismo do crítico Philippe Dagen; cf. DAGEN, P.. *L'art impossible: de l'inutilite de la creation dans le monde contemporain*. Paris : Grasset, 2002, p.7-16.

<sup>133</sup> Qualquer um que tenha entrado num acervo de arte contemporânea em que as obras não tenham passado por um processo de catalogação e armazenagem profissional, provavelmente, em muitos casos, terá certa dificuldade em estabelecer o que pertence a uma obra de arte ou não. Perceba que estamos falando de um acervo que, em tese, terá em seu interior obras tão difíceis de classificar que acabam recebendo nomes genéricos como *instalação*, *objeto* e *site specific*. Então esse sujeito poderá se perguntar: será essa mesa uma mesa ou parte de uma instalação? A que obra pertence essa caixa com terra? Ou será ela mesma a obra em si? Se essa situação parece ser improvável para os teóricos da arte contemporânea, ela fora vivida por mim e por uma dezena de pesquisadores ao entrar no acervo do MACC no início desta década. O fato de que profissionais do mundo da arte ainda tenham dificuldades de distinguir objetos ontologicamente distintos, mas indistinguíveis, é, talvez, uma das táticas que a arte contemporânea possui para desarmar processos racionais de classificação consagrados. Considerando os exemplos dados pela produção das últimas três décadas, os profissionais de museus são constantemente desafiados a definir as fronteiras da arte, nenhuma generalização sobrevive por muito tempo.

de especialistas data essa ruptura entre o final dos anos 50 e o início dos 70.<sup>134</sup> Particularmente estou mais atento a essa marcação temporal que às tentativas de tipificar a arte contemporânea. Uma comodidade conceitual, que não impede de expor outro problema, mencionado anteriormente: como podem os museus ocupar-se de produções que não estão representadas como “testemunhas do passado”? Resposta difícil.

Como fenômeno cultural particular, a arte contemporânea tem navegado entre a crença de que sua matriz geradora está perpetuamente ligada à experiência do presente, senão a do devir, e, simultaneamente, alimenta-se de inúmeras narrativas históricas.<sup>135</sup> Essa contradição acha campo fértil nas escritas das memórias dos acervos dos museus regionais (ou na não-casual ausência dessas) que não emitem informações precisas sobre suas próprias coleções. Muitos deles são constituídos dentro de eventos restritos, com pouca pesquisa e mesmo sem mencionar dados sobre as obras; algo que está na raiz de muitos dos problemas enfrentados na atualidade pelos *lugares de memória* da arte contemporânea. Como produzir sentidos memoriais, ambicionando para si uma narrativa própria com recortes metodológicos históricos e, ao mesmo tempo, dialogar com os elementos de uma arte felizmente incompleta, uma crítica insipiente e mercadologicamente parcial? O silêncio pareceu ser uma das escolhas. Partindo da ironia, muitos museus parecem ter levado a cabo as teses de O’Doherty, transformando seus documentos em “paredes brancas”, tornando-os sacralizados e atemporais.<sup>136</sup>

Entretanto o problema é mais extenso que as coleções. Jean Clair, citado por Millet, lembra-nos de que uma das definições mais difíceis para os gestores dos MACs reside na interpretação da própria finalidade das instituições, pois “o museu

---

<sup>134</sup> “Os especialistas – historiadores contemporaneistas, críticos de arte e conservadores – não dissociam a periodização da caracterização estética das obras. Eles concordam em situar o nascimento da arte contemporânea no decênio 1960-1969”; cf. MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre: Zouk, 2007, p.25

<sup>135</sup> “Nunca a arte foi tão reflexiva, nunca a história da arte foi tão constitutiva da própria arte – o que faz pensar numa atualização do maneirismo – e poucas vezes a consciência de seu percurso foi tão paralisante”; cf. NAVES, R. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.26.

<sup>136</sup> Em seu livro *Inside the White Cube*, o curador e pesquisador americano Brian O’Doherty indica que tudo o que tange o “fazer a arte” não é neutro, na medida em que avalia o lugar clássico contemporâneo da arte, o cubo branco; utilizado segundo O’Doherty como um mecanismo expográfico e arquitetônico de trânsito, que buscou lavar o passado e, simultaneamente, controlar o futuro, ao apelar para modos supostamente transcendentais de presença e poder; cf. O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da Arte*. Trad. Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.



de arte contemporânea ocupa-se, por definição, da mudança da arte (...) Segue-se, assim, inevitavelmente, que o museu de arte contemporânea perturba de forma contínua, um sistema à procura de equilíbrio”.<sup>137</sup>

Essa perturbação nada mais é que um desajuste entre a representação de uma contemporaneidade marcada por fluidez e voracidade, fragmentação e multiplicidade, que vai na contramão de qualquer tentativa de categorização, e a própria obsessão memorial, ávida pela demarcação de identidade, pela invocação de tradições e tipologias.

Se partirmos da premissa de que as obras de arte dentro dos museus – quaisquer que sejam suas tipologias – são codificadas por meio do discurso preservacionista e de que uma visão patrimonial antropológica tem em conta que um objeto “somente se transforma em patrimônio após ser transmitido, ou seja, na maioria das vezes, após ser transferido de lugar, desclassificado, reclassificado, glosado, reconstituído” <sup>138</sup>, temos então um problema com os museus de arte contemporânea. Tais instituições captam diretamente a arte em trânsito. No passado, outras instituições faziam-no, mas com intermediários autorizados, enquanto muito da arte contemporânea produzida atualmente mira as coleções de museus públicos e privados. A arte contemporânea ocupa mal um lugar definido para os *bens-para-transmitir*, comum ao discurso museal corrente. Talvez essa seja uma das matrizes do desconforto dos profissionais desses museus quando discutem com seus pares que gerenciam museus de eminente caráter histórico. Da mesma forma, sempre dentro daquela noção de patrimônio, talvez os MACs sejam um sintoma da própria crise do “transmitir” arte. Uma arte que, em muitos aspectos, não faz questão alguma da perenidade. <sup>139</sup>

No Brasil, onde a “retórica da perda” fez-se sentir até recentemente, muitos acervos são interpretados como *próprios*, sempre incompletos, como se isso fosse um defeito a desafiar uma utopia. Resultado: a narrativa-de-si é evitada, quando a

---

<sup>137</sup> *apud* MILLET, *op.cit.*,p.14.

<sup>138</sup> cf. POULOT, Dominique. “Museu, nação, acervo”. In: BITTENCOURT, José Neves *et. all.* *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003, p.35.

<sup>139</sup> cf. BELTING, *op. cit.*,p.167. Isso não significa que tenha sentido ontológico a idéia de que os museus não são compatíveis com a cultura produzida na atualidade. Não vejo contradição entre tradição e modernidade na atualidade.

pretensão memorial almeja a completude.<sup>140</sup> Eis aqui o problema, com suas implicações éticas, que procurei expor nesta pesquisa.



Painel Japonês, tecido do séc. XVIII, coleção do MACPE (detalhe): reprodução da exposição no CCBB/Brasília em 2001.

Embora essas dificuldades entre museus e a arte contemporânea já pertençam a um lugar-comum para as críticas cultural e museal, o desconforto permanece como tensão dentro das precárias políticas aquisitivas dos museus estudados. Os exemplos são inúmeros; alguns chegam a surpreender, como é o caso da presença de um painel de tecido japonês do século XVII, pertencente ao MACPE. Reproduzido em catálogo de uma mostra que levou o acervo pernambucano a Brasília, em 2001, o painel foi o mote para o curador lembrar que “é importante registrar que um dos desafios dos dirigentes culturais é a adequação dos acervos a seus museus específicos. No caso de Pernambuco e seus ricos acervos esse é um obstáculo a ser enfrentado”.<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> Surpreendente que tal paradoxo sobreviva há quatro décadas de produção e coincida com a criação de grande parte dos museus de arte brasileiros especializados em Arte Moderna e Contemporânea. Os museus, em vez de postarem-se criticamente diante dessa tensão, alimentaram-se dela; cf. PINHEIRO, Marcos Jose. *Museu, memória e esquecimento: um projeto da modernidade*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004, p.219-231.

<sup>141</sup> cf. CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. “Apresentação” texto de Marcus de Lontra Costa. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Coleções do Brasil. Catálogo de exposição. Brasília: CCBB, 2001, p.12.

Obstáculo que deverá perdurar enquanto pensarmos a obra de arte, a história que a representa e a memória histórica que lhe institui uma radical ética preservacionista como *própios* isolados. Creio não ser mais possível refletir sobre acervos apenas pela óptica de uma história preocupada com as biografias dos artistas, com os jogos estilísticos, com as trocas e influências iconográficas e a tradição crítica. Nessa perspectiva, não há conciliação possível entre o painel japonês e o legado contemporâneo do MACPE. Talvez, na esteira das inquietações de Carla Padró <sup>142</sup>, seja preciso equacionar os procedimentos acima às práticas políticas públicas, à burocracia dos regimes culturais, aos modelos expositivos, ao comércio, às expectativas do público, entre tantos outros fatores. Nesse tocante, parece-me pertinente fazer algumas considerações a respeito da história e da teoria que tenta compreender a rede institucional da arte, com o objetivo de identificá-las como parte do processo de indeterminação tipológica da arte contemporânea.

## 1.6 História da arte e a teoria institucional

Duas revisões correm no subsolo desta pesquisa. A primeira é operada pelo historiador alemão Hans Belting, ao revisar o célebre “O fim da história da arte?” (*Das Ende der Kunstgeschichte?*), de 1983, no qual aponta para a crise da narrativa sobre a arte como sintoma de que a “História da Arte” havia criado uma representação tão forte de si que poderia prescindir mesmo da História.

Anos depois de sua polêmica tese, Belting publicou “O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois”. A pergunta presente no título anterior torna-se uma afirmação, e o autor avisa, de imediato, que o discurso sobre o fim da História da Arte significa o término de uma arte entendida como *imagem* de um acontecimento, que era enquadrado dentro de uma dada e prévia história da arte; o fim de uma arte autônoma, que suscitava uma história da arte também

---

<sup>142</sup> cf. PADRÓ, C.. “Repensar los museos, la educación y la historia del arte”. In: NAVARRO, C.B. & TORRES, M.T.M.. *La Museología y la Historia del Arte*. Murcia: Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones, 2006, p.54.

independente, apartada das outras histórias e estimulada por leis pretensamente internas.<sup>143</sup>

Tais leis pautariam uma idéia de continuidade ao longo da cadeia temporal, em que a inovação, enquanto valor retrospectivo moderno, delimitara as fronteiras estilísticas ao estabelecer a lei das “rupturas”. Há ainda o sentido de progressão que, mesmo tão atacado, é facilmente encontrado em nossos trabalhos sobre a arte contemporânea; e, também, a noção purista de independência da obra de arte do mundo que a cerca, matiz que vive de mãos dadas com a premissa de comunicabilidade universal a partir de uma intuição sensível comum a todos. Enfim, uma série de leis que não encontram mais eco na produção, circulação e recepção da arte contemporânea.

Belting não foi o único a colocar em xeque as leis “internas” da história da arte. O historiador argentino Ramón Gutierrez foi mais preciso ao questionar se, ao narrarmos a uma história da arte local – latino-americana – com “a visão da história finalista, encadeada e inexorável” européia, não estamos subjugando uma série de elementos que só foram historicamente possíveis aqui.<sup>144</sup> A história da arte, em seu papel de “colonizador”, necessitou de discursos que demarcassem a arte como universal, independente do mundo ao seu redor.

O alerta de Gutierrez potencializa-se com a leitura da segunda revisão, operada por Geroge Dickie em *The Art Circle: A Theory of Art*, publicada em 1997, cujo objetivo central era a reformulação da teoria institucional a partir das críticas deferidas ao célebre *Art and the Aesthetic: an institutional analysis* de 1974<sup>145</sup>, do mesmo autor. Como teoria estética sob o signo de uma filosofia analítica, a teoria

---

<sup>143</sup> Na revisão, Belting incorpora não apenas as premissas levantadas na obra original, como também expõe reflexões de seu livro anterior “Likeness and presence: the image before the age of art” (1994), cuja tese principal é a de que, antes da Renascença, não havia *arte* no sentido estrito do termo, embora houvesse produção de imagens por artistas, algumas das quais de grande qualidade e alcance. Os artistas não possuíam uma consciência plena de que o que estavam fazendo era o que se entende hoje por arte; da mesma forma a recepção daquelas obras diferia da constituída nos últimos séculos. Isso abriu caminho para pensarmos que uma nova possibilidade de arte surgiu depois dos anos 60, e mais, que os modos de narrá-la devem mudar efetivamente, numa direção não mais unívoca.

<sup>144</sup> *apud* AMARAL, A.. “Arte da América Latina: questionamento sobre a discriminação” [1987] In: \_\_\_\_, *op.cit.*, p.39.

<sup>145</sup> *Art and the Aesthetic* foi uma obra “apogeu” daquilo que Dickie havia publicado desde seu polêmico artigo “Defining Art”, na revista *American Philosophical Quarterly* em 1969. Sobre esse artigo, cf. YANAL, Robert J. “The institutional Theory of Art”. In: *The Encyclopedia of Aesthetics*. Ed. Michael Kelly, Oxford University Press, 1998; acesso em 14 de maio de 2007; disponível em: <http://homepage.mac.com/ryanal/Philosophy/Institutional%20Th%20Ency%20Aesth.pdf>.

da Dickie foi amplamente atacada, sobretudo por aquele que a inspirou, Arthur Danto.<sup>146</sup> Mas a teoria tem encontrado conforto em solos da Sociologia e da História da Arte e da Cultura – menos pretensiosas –, uma vez que elas não se vêem “travadas” pela querela filosófica que pretende encontrar uma chave para determinar o que faz dos objetos que chamamos de arte realmente Arte.<sup>147</sup>

Vista a partir da revisão, a teoria institucional da arte foi-me útil para esmiuçar a relação entre instituições de controle da arte e os objetos de arte propriamente ditos (no caso, seu conjunto), numa rede múltipla, de grande complexidade, que afeta produção e fruição: “Creo, sin embargo, que la aproximación institucional entiendo la idea de que las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional. La teoría institucional es, pues, una suerte de teoría *contextual*”.<sup>148</sup>

O legado da teoria institucional parece abrigar a própria crise da narrativa da arte alentada por Belting. O que as duas formulações têm em comum (além do

---

<sup>146</sup> O artigo publicado em 1965, intitulado *The Artworld*, de Arthur Danto, no *Journal of Philosophy*, cujo problema principal era definir porque as *Caixas de Brillo* de Andy Warhol eram arte, enquanto as caixas de Brillo dos supermercados não. Suas respostas inspiraram autores como Raichard Sclafani, George Dickie, entre outros, que fundaram uma Teoria Institucional da Arte. Danto, contudo, renega essa filiação, sendo contra a redução da arte a um artigo reflexo de processos discursivos de instituições: “George Dickie considerou necessário incluir uma condição estética na definição de arte que formulou em sua influente exposição sobre a teoria institucional da arte. Toda obra de arte é uma ‘candidata à apreciação’, status que pode ser conferido a um artefato pelo ‘mundo da arte’, no sentido dado por Dickie a essa expressão – um grupo de pessoas institucionalmente autorizadas que são, por assim dizer, curadores de um *músee imaginaire* das obras de arte do mundo inteiro. ‘Uma coisa que não pode ser objeto de apreciação’, escreve Dickie, ‘não pode ser uma obra de arte’. Dickie nega estar falando especificamente da apreciação *estética*, mas foi assim que o interpretou um crítico proeminente, Ted Cohen, cujo argumento, se tiver fundamento, é importante para nós. Na visão de Cohen, alguns objetos *não podem ser* submetidos à apreciação e, por conseguinte, não podem ser obras de arte, conforme a própria formulação de Dickie. As decisões dos cidadãos do mundo da arte são limitadas pela condição de que os objetos sejam apreciáveis, de modo que eles não podem simplesmente determinar por decreto que qualquer coisa é uma obra de arte. Assim, de acordo com Cohen, existem pelo menos condições negativas para o que pode ser considerado como uma obra de arte e, evidentemente, não se trata de aspectos completamente subordinados à ordem institucional, como pretende Dickie. Presumo que os objetos não passíveis de apreciação sejam os que contradizem a tese de que todo objeto pode ser julgado de um ponto de vista prático *ou* estético. Esses objetos seriam os que não podem ser submetidos a um distanciamento psicológico e, assim, a objeção não se limita à teoria de Dickie, mas assume uma considerável importância filosófica.”; cf. DANTO, A.C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Trad. de Vera Perreira. São Paulo: CosacNaify, 2005, p. 147-48.

<sup>147</sup> Sobre o assunto, Stéphane Huchet acrescenta que: “Com efeito, os estetas receberam da filosofia uma tendência a privilegiar uma visão do mundo artístico que não leva em conta a realidade da constituição da imagem enquanto tal. A tecnicidade da imagem ficaria desprezível. Eles elegeram até recentemente uma área chamada “Arte”, um conceito sem limites, mas suficientemente abrangente para auto-satisfazer-se no seu estatuto de significante autônomo”; cf. HUCHET, S. “A nova Górgona ou o céu do processo”. In: FABRIS, A. & KERN, M.L.B. (orgs.). *Imagem e Conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006, p.287.

<sup>148</sup> cf. DICKIE, George. *El círculo del arte: una teoría del arte*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p.17.

debate com Danto) é justamente apontar para o fato de que não deve haver um conceito de arte fora da história e da sociedade que a produz e percebe; aquilo que Dickie chama simplesmente de “o mundo da arte”:

El mundo del arte consiste en la totalidad de roles que acabamos de exponer, con los roles de artista y público en su núcleo. Descrito de un modo algo más estructurado, el mundo del arte consiste en un conjunto de sistemas individuales de dicho mundo, cada uno de los cuales contiene sus propios roles artísticos específicos, más roles complementarios específicos.<sup>149</sup>

A percepção do *mundo da arte* como crucial para seu entendimento, por sua vez, parece-me tributária da própria alteração do modo de criar arte nos últimos 50 anos, pois é difícil crer que a aproximação entre *arte* e *vida* não tenha contribuído para a crescente importância das instituições culturais no processo de legitimação artística. Seguindo essas linhas, Crimp chega mesmo a inverter a posição na criação. Para ele, o artista, enquanto criador, perdeu seu lugar para a instituição, “se entendermos por instituição um sistema discursivo. O museu é um emblema desse sistema; expõe-se para com isso se esconder: ele instala o sujeito criador em seu lugar.”<sup>150</sup>

Inquieta-me crer na supressão do artista enquanto controlador de sua arte, como defendem Crimp, Cauquelin, Dagen e, a seu modo, Dickie. Não estou convencido de que, em outros momentos da história da arte, o artista não esteve tão cercado por sistemas eletivos e prescritivos como agora. Todavia, as formulações, mesmo sob um véu radical, me oferecem a oportunidade de contabilizar a opacidade das representações<sup>151</sup>, ao investigar os mecanismos pelos

---

<sup>149</sup> *idem, ibidem*, p.106.

<sup>150</sup> cf. CRIMP, *Sobre as ruínas do museu...*, p.14.

<sup>151</sup> Sobre o conceito de *representação*, Roger Chartier oferece um exemplo que abre uma perspectiva para seu entendimento: “Trabalhando sobre as lutas de representações, cujo objetivo é a ordenação da própria estrutura social, a história cultural afasta-se sem dúvida de uma dependência demasiado estrita em relação a uma história social fadada apenas ao estudo das lutas econômicas, mas também faz retorno útil sobre o social, já que dedica atenção às estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ‘ser-percebido’ constitutivo de sua identidade” (CHARTIER, Roger. “O mundo como representação”. In: *À Beira da Falésia: A História entre certezas e inquietudes*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 2002, p.73 ). E continua: “De uma perversão da relação de representação, as formas de teatralização da vida social na sociedade do Antigo Regime dão o exemplo mais manifesto. Todas visam, com efeito, a fazer com que a coisa não tenha existência senão na imagem que a exhibe, com que a representação mascare em vez de designar

quais uma imagem da arte é constituída – e rememorada – continuamente. Essa imagem em particular nos coloca a par de algo e, ao mesmo tempo, o oculta: toda uma rede de forças que se debatem pela garantia ao acesso e à comunicação da obra de arte “admitida”.<sup>152</sup>

Ao amparar-me na teoria institucional, passo a avaliar a obra de arte como parte constituinte, resultante e mobilizadora do contexto cultural. Isso não significa que embora permaneça dependente das estruturas tradicionais de conhecimento desse contexto, a obra configure-se como um produto passivo. Acredito que a arte é uma experiência acumulada, ou seja, memória-em-ação de uma cultura conscientemente experimentada.

---

adequadamente o que é seu referente. A relação de representação é assim turvada pela fragilidade da imaginação, que faz com que se tome o engodo pela verdade, que considera os sinais visíveis como indícios seguros de uma realidade que não existe. Assim, desviada, a representação transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão, em um instrumento que produz uma imposição interiorizada, necessária lá onde falta o possível recurso à força bruta.”; idem, ibidem, p.75.

<sup>152</sup> Em um artigo publicado em 1986, Raymonde Moulin mostra-nos como as autoridades públicas, tanto no âmbito público quanto no local, inserem-se nas redes internacionais de galerias, centros culturais, universidades e editoras, numa complexidade que visa aferir valor e autorizar como “história” obras de arte, dando primazia aos autores e divulgadores mais que aos conteúdos-formas da própria arte em questão; cf. MOLIN, Raymonde. ““Le marche et le musée, la constitution des valeurs artistiques contemporaines”. *Revue Française de Sociologie*, n.27, 1986, pp. 369-395.

## CAPÍTULO II – SALÕES

Os museus estudados nasceram na segunda metade do século XX com a pretensão de guardar e fomentar a arte em suas respectivas cidades e estados. No entanto, todos herdaram obras de eventos que os ligam a uma instituição anterior aos próprios museus: os salões de arte. São obras que foram acessadas graças a premiações, iniciativas de mecenas ou simples doações de artistas não premiados ou “honrados” com “menções”. Tais salões formam, em seu conjunto, o mais denso, tradicional, polêmico e, às vezes, anacrônico evento que os nove museus apreciados por esta pesquisa possuem em comum. A questão, contudo, é perceber como cada um deles narra a importância dos salões na formação de suas coleções e o lugar que essa narrativa ocupa na própria constituição do museu.

### 2.1 Prata da Casa <sup>153</sup>

Um vasto inventário sobre o Salão de Arte Paranaense (SAP) é o mais importante conjunto documental organizado do museu e é constituído como o “legítimo” solo de investigação sobre sua coleção, apesar de representar não mais que 10% de todas as obras ali reunidas. Nesse sentido, a obra comemorativa de Maria José Justino, *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes*, publicada pela Secretaria Estadual de Cultura, por intermédio do MACPR, em 1995, funciona como a síntese provisória do evento e, paradoxalmente, da própria coleção do museu.

Em seu *site* oficial, o MACPR esclarece sua herança:

O Salão Paranaense é um certame oficial de artes visuais do Estado do Paraná, instituído pelo Decreto n.º 2.004, de 23 de setembro de 1944, que visa incentivar a produção artística

---

<sup>153</sup> Expressão retirada da entrevista de Erasmo Pilotto com o pintor Poty Lazzarotto em 1946, publicada na revista *Joaquim*, na qual o artista lembra que: “Falta-nos ‘importação’. Parece que nos contentamos sempre com a ‘prata da casa’”. A expressão alude a revista literária conservadora “Prata da Casa” que começou e terminou em 1945. Retomarei a expressão mais adiante; cf. OLIVEIRA, Luis C.S. *Joaquim contra Paranismo*. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários). Universidade Federal do Paraná, 2005, p.97-99.



contemporânea. É o evento mais tradicional promovido pelo Museu de Arte Contemporânea do Paraná, o único Salão ininterrupto e o mais antigo do país. O Salão Paranaense é uma vitrine de tendências da arte, ao mesmo tempo em que incentiva a produção artística contemporânea.<sup>154</sup>

O pequeno texto sintetiza o modo como o museu lê aquela que soa como a mais importante instituição de artes visuais do Estado. O trecho conta-nos como o MACPR lida com duas condições temporais – passado e presente – a partir do salão. O evento iniciado em 1944 perpetua-se como o mais antigo e eficaz sistema aquisitivo da coleção do museu.<sup>155</sup> É visto com orgulho num país onde ser o “único Salão ininterrupto” é condição rara, perpetuada pelo Estado, que não deixa de usar o museu para restaurar sua própria história de sucesso autoproclamado. Ao mesmo tempo, há o museu, contemporâneo, que também precisa autorizar sua presença entre os pares atentos à arte da atualidade, lembrando-nos, ainda, de que o salão “incentiva a produção artística contemporânea”. As duas dimensões encontram-se no modo como o museu serve de condutor para a história oficial das artes plásticas paranaenses, corroborando, em boa medida, uma linearidade histórica, própria da convencional história da arte, que parte dos antecedentes do salão (evento tradicionalmente ligado aos hemisférios da arte oitocentista no Brasil) e à arte mais atual, por meio do próprio museu.

O Salão Paranaense merece mais tempo de minha parte, por se tratar do princípio fundante do museu em questão, e também por envolver outras coleções e narrativas: Pinacotheca Paranaense; Museu Paranaense; a coleção do primeiro Museu de Arte do Paraná (MAPR), fundado em 1960; a coleção do segundo MAPR, inaugurado em 1987; e, por fim, o Museu Oscar Niemeyer (MON), inaugurado em 2002, com o provisório nome de Novo Museu. Paralelamente, indago e especulo como o SAP sobreviveu aos ataques perpetuados por inúmeros críticos desses sistemas de competição, sobretudo, nos anos 70 do século passado.

O MACPR nasceu, como ato administrativo, em 11 de março de 1970, mas foi apenas em 27 de junho de 1974 que sua coleção tomou acento numa sede

---

<sup>154</sup> cf. *Site oficial*, primeiro acesso em março de 2006, disponível em: [http://www.pr.gov.br/mac/salao\\_pr.shtml](http://www.pr.gov.br/mac/salao_pr.shtml).

<sup>155</sup> Embora não seja a instituição de artes visuais mais antiga do estado, sendo precedida pela Biblioteca Pública do Paraná (1857) e pela Pinacotheca Paranaense (1886), o Salão adquiriu um peso sem precedentes para todas as instituições ligadas às artes no estado, incluindo as citadas.

definitiva. Tal coleção foi herdada da Secretaria de Estado da Cultura, em grande parte constituída de doações silenciosas e esparsas e de aquisições via o SAP.

O evento é tributário dos tradicionais movimentos modernizadores que se alastraram pelo Brasil uma década depois de tomarem São Paulo (Semana de Arte Moderna de 22) e o Rio de Janeiro (O Salão de 31).<sup>156</sup> O grupo que introduziu a necessidade do salão na cena paranaense era formado por artistas e intelectuais, dos quais se destacaram Theodoro De Bona, Edgar Sampaio e Raul Rodrigues Gomes. O salão nasceu em 1944, como Salão Paranaense de Belas Artes (SPBA), nome que indicava a eminente influência do salão nacional conduzido pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).

O movimento que engendrou o salão estava atrelado à criação da Sociedade de Artistas do Paraná, em 1931, por iniciativa de Lange de Morretes. A sociedade, representada por pintores, escultores, músicos e arquitetos, era responsável por “defender os interesses dos cultores de arte, divulgar seus assuntos e movimentar o ambiente com conferências, concertos, exposições”.<sup>157</sup> Da mesma forma, foi esse grupo que, juntamente com os amigos e discípulos de Alfredo Andersen (1860-1835), transportou diferentes mostras e salões dispersos, dos anos 30 e início dos 40, para os braços do Estado, criando o salão oficial. Não casual foi a homenagem póstuma a Andersen, indicado como o patrono do Salão.<sup>158</sup> Esse é um fato que merece ser mais bem observado, por isso quero acrescentar uma digressão que explicita o caráter eminentemente “acadêmico” dos primeiros SPBAs.

O artista norueguês foi a mais carismática e importante figura da arte paranaense na primeira metade do século XX.<sup>159</sup> Sua formação derivava de uma tradição escolástica: a da Academia Real de Belas Artes de Copenhague, na

---

<sup>156</sup> Não podemos deixar de lembrar que, anos antes, o Centenário da Independência, em 1922, e o Salão da Primavera, no ano posterior, foram, igualmente, importantes motores que movimentaram a cena cultural da capital federal; cf. MOTTA, Marly Silva da. *A nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1992.

<sup>157</sup> cf. *Jornal Gazeta do Povo*, “A Fundação da Sociedade dos Artistas do Paraná”. Curitiba, 11 janeiro de 1931.

<sup>158</sup> Regulamento do salão de 1946: “É patrono perpétuo do Salão Paranaense de Belas Artes, o grande mestre Alfredo Andersen, pai da pintura paranaense” *apud* JUSTINO, M.J. *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes*. Curitiba: SEC/MAC-PR, 1995, p.9.

<sup>159</sup> Pelo menos é assim que é representado por um conjunto memorial alimentado pelo Estado. É fundamental para essa construção simbólica em torno do artista a criação da Casa Alfredo Andersen em 1947, que funcionava como museu e escola; em 1979, passa a chamar-se apenas Museu Alfredo Andersen; cf. ANTONIO, Ricardo Carneiro. *A escola de arte de Alfredo Andersen. 1902-1962*. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Educação). Universidade Federal do Paraná, 2001.

Dinamarca, que estava intimamente ligada aos acontecimentos artísticos franceses.<sup>160</sup> Em 1892, mesmo com uma carreira em franca consolidação na Europa, o artista passou a residir no Paraná, lá permanecendo até sua morte, em 1935.

Ao abrir seu atelier em Curitiba, em 1903, Andersen passou a atuar como artista profissional e como professor e *marchand* do quase inexistente mercado de arte da cidade. Sua trajetória logo passou a ser confundida com o *stabilishment* das artes visuais paranaense. É dele, por exemplo, o Brasão do Estado, confeccionado em 1910, e também foi dele o projeto, não executado, de uma Escola de Arte. Dessa forma, não é de se estranhar que o salão, filho pródigo da Sociedade dos Amigos de Alfredo Andersen, estivesse inserido no tradicional sistema de méritos, difundido pelos salões franceses e, imitado, com ressalvas, pelos brasileiros dos oitocentos.

A escolha do modelo acadêmico para o salão contrariava as questões abertas pelo *Salão de 1931* (ou Salão dos Revolucionários ou Salão dos Tenentes) da ENBA, momento e lugar em que se acirraram os embates entre modernistas, representados pelo jovem diretor da instituição, o arquiteto Lúcio Costa, e por acadêmicos, dos quais o nome mais forte era o de Archimedes Memória, também arquiteto.<sup>161</sup> Os vinte anos que se seguiram ao salão de 31 foram cruciais para a constituição de instituições abertas à arte moderna e para a alteração das diretrizes dos salões da ENBA (com a criação da Divisão dos Modernos, em 1940<sup>162</sup>). Todo esse movimento, no entanto, não atingiu imediatamente os herdeiros do academicismo de Andersen. E há motivos locais para isso.

Ao contrário dos dois centros hegemônicos da cultura nacional, o Paraná estava, ainda, em plena década de 40, na busca de elementos simbólicos e históricos que definissem a identidade paranaense. O *paranismo*, movimento ideológico de forte eco em toda a primeira metade do século XX, possuía fortes adeptos ainda naqueles anos. Em 1927, era fundado o Centro Paranista, que acusava o desprestígio que o estado ocupava na cena econômica, política e cultural do país. O objetivo do Centro era destacar a história e a cultura do povo

---

<sup>160</sup> *idem, ibidem*, p.11.

<sup>161</sup> cf. BURLAMAQUI, Maria Cristina. "O Salão de 31: uma reavaliação". In: VIEIRA, L.G. *Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: Inap - Funarte, 1984.

<sup>162</sup> cf. LUZ, Angela A. *Uma breve história dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005, p. 118.

paranaense. Tal movimento era a expressão mais moderna de um desejo regional de constituir um *ethos* local destacado do resto do país.<sup>163</sup>



Theodoro De Bona, *Paisagem*, 1958, óleo sobre tela, coleção da FIEP: obra premiada no 15º SPBA em 1958.

O movimento influenciou os primeiros salões, na medida em que todos os membros do júri eram do estado e todas as premiações até 1948 eram igualmente distribuídas entre os artistas vinculados à produção local, embora tenha havido inscritos e selecionados de fora. Os *Paranaístas*, todavia, sofreram, nos anos seguintes ao final de II Guerra Mundial, a oposição da geração responsável pela revista cultural “Joaquim”, cujo principal nome foi Dalton Trevisan (jurado do III SPBA, em 1946).

Predominantemente literária, a publicação editada entre 1946 e 1948, e o próprio grupo organizado antes dela, buscava atacar o movimento paranaista; ao mesmo tempo em que indicava não ser contrária a uma identidade paranaense,

---

<sup>163</sup> Nome fundamental desse movimento foi Alfredo Romário Martins com sua *História do Paraná*, obra publicada em 1899, e a fundação do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense em 1900; sobre a importância de Martins para o movimento paranaense, cf. SILVA, W.P. “Reflexões sobre a influência de Romário Martins na historiografia paranaense”. In: *Revista Guairacá*, Guarapuava-PR, vol. 17, p. 99-109, 2001. Sobre o *paranismo* cf. PEREIRA, L. F. *Paranismo – o Paraná inventado: cultura e imaginário no Paraná da I República*. Curitiba: Aos quatro ventos, 1997; para compreender a relação de Martins com as questões de memória e identidade do Paraná cf. CARNEIRO, Cíntia M. S. B. O. *Museu Paranaense e Romário Martins: a busca de uma identidade para o Paraná (1902-1928)*. Dissertação (Mestrado no Programa de pós-graduação em História). Universidade Federal do Paraná, 2001; num trabalho que merece elogios, Carneiro explora a dimensão que o *paranismo* adquiriu quando Martins ocupou a direção do Museu do Paraná, entre 1902 e 1928.

denunciava que, para obter tal identidade, o movimento nativista fomentava o anacronismo, a repetição e a paralisia: “Nossa geração, que reclama o seu direito de influir no destino do mundo, jamais fará arte paranista, no mau sentido da palavra. Ela fará simplesmente arte.”<sup>164</sup> A “geração Joaquim” defendeu, sobretudo contra a “prata da casa”<sup>165</sup>, a abertura da cena cultural paranaense para influências do resto do Brasil e também do exterior.<sup>166</sup>

Os artistas plásticos dessa geração que procuraram combater o provincianismo do salão recém-fundado eram o italiano Guido Viaro e o curitibano Poty Lazarrotto. Eles lutavam naqueles primeiros anos para que o salão adquirisse uma amplitude maior, pois:

Não se pode falar que a característica de *nacional* tenha ocorrido desde o início. Ao contrário, o Salão funcionou muito mais para os limites de Curitiba, só mais tarde se expandindo para o resto do Estado e ganhando também o Brasil.<sup>167</sup>

Entretanto, o salão precisou esperar muito mais que uma década após sua abertura para transformar-se numa referência nacional. A participação do artista e professor italiano José Perissionto, representando São Paulo, e do artista Martinho Haro, de Santa Catarina, no júri do V SPBA, em 1948, e a premiação de Paulo Santiago, pelo Pará, e de Alfredo Oliani, por São Paulo, no salão seguinte, podem ser consideradas tímidas exceções.

As premiações de 1949 eram, de fato, as primeiras concedidas a artistas não-locais. Apenas no XIX SPBA, em 1962, o número de artistas premiados de fora do ambiente paranaense superou os premiados locais: 21 e 11, respectivamente. Não é casual o fato de que nesse júri estavam os “estrangeiros” Mário Pedrosa,

---

<sup>164</sup> cf. Texto editorial intitulado “A geração dos vinte anos na ilha”. *Revista Joaquim*, nº 9, março de 1947 In: Edição fac-símile. Curitiba: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

<sup>165</sup> cf. nota nº 01 do capítulo II.

<sup>166</sup> É sintomático que em 1946 surgisse a *Folha da Juventude* e, no ano seguinte, as revistas *Cicuta* e *Revista Sul* em Florianópolis, que, em seus modos e conseqüências, também combateram um certo provincianismo catarinense. Contudo, a geração Joaquim não constituiu um museu, como foi o caso do movimento catarinense que se empenhou na criação do Museu de Arte Moderna de Florianópolis, hoje o MASC; cf. SABINO, L.L. “As propostas do ‘Grupo Sul’”. In: *Revista Travessia*, vol.1. Florianópolis: UFSC, 1980.

<sup>167</sup> cf. JUSTINO, *op. cit.*, p.03. A autora lembra-nos de que Viaro muda de idéia dez anos depois, quando publica “O salão paranaense é dos paranaenses” no jornal *O Estado do Paraná* ( Curitiba, 15 de novembro de 1958), *idem, ibidem*, p.4.

Nelson Coelho, Frederico Morais, além dos artistas locais Ennio Marques Ferreira e Eduardo Rocha Virmond, que se abstiveram de julgar seus conterrâneos.<sup>168</sup> A partir de 1964, quase todos os salões começaram a premiar artistas não-locais, indicando, aí sim, uma certa nacionalização do evento.<sup>169</sup>

Sobre as aquisições, não encontrei registros dos salões de 1945 e 1946 no MACPR, para indicar se houve, naqueles anos, alguma obra assimilada pelo Estado. Justino, em sua obrigatória obra sobre o assunto, também aponta a falta de documentos sobre o II SPBA de 1945 e ainda contradições entre os relatos dos artistas ativos naqueles anos. É certo que, apenas em 1951, foram criados os prêmios-aquisições, o que não indica que antes diferentes áreas do governo local não assimilassem obras para o Estado <sup>170</sup>, como aquelas que entraram para as coleções do Colégio Estadual do Paraná e do Palácio Iguazu (sede do governo estadual).

As aquisições revelam o quão enganosas podem ser as configurações narrativas se não observadas de perto. Muitas vezes o júri escolhia uma determinada obra contrariando aqueles que ofertavam os recursos financeiros para sua aquisição. Para apaziguar os impasses, outras obras dos artistas indicados eram escolhidas, o que faz com que parte da arte encontrada nas coleções de museus paranaenses nunca tenha realmente freqüentado o salão, embora receba sua chancela nominal – ato corriqueiro no passado, que alimentava de argumentos os críticos dos salões. Encontrei substituições de obras em situações semelhantes nos salões ligados ao MACC, ao MAB e ao MACG, além de uma suspeita não confirmada no MACPE.<sup>171</sup>

---

<sup>168</sup> A escolha majoritária de artistas não-locais nesse salão suscitou inúmeras críticas dos artistas locais que viram na atitude um sintoma de que poderiam perder o poder dentro da instituição. Na defensiva, o crítico Eduardo Rocha Virmond escreveu: “Nada mais injusto – prosseguiu – do que acusar o júri de não ter agido com lisura na atribuição dos prêmios. Para evitar qualquer comentário, eu e Ennio Marques Ferreira participamos apenas da seleção dos concorrentes de fora, abstando-nos de interferir no julgamento dos trabalhos de artistas locais, que foram analisados unicamente por Mário Pedrosa, Nelson Coelho e Frederico Morais” *apud* JUSTINO, *op.cit.*, p.92-93; Virmond deixou mais irritado ainda os grupos locais recusados e não premiados, uma vez que esses não se sentiam representados (defendidos) no júri. Curiosamente o próprio Virmond tornou-se, nos anos posteriores, um dos defensores dos artistas locais e figura presente na história dos SAPs. Ele fez parte dos corpos jurados de oito salões, realizados em 1961, 1962, 1963, 1965, 1967, 1971, 1976 e 1977.

<sup>169</sup> As exceções foram os SAPs de 1970 e 1976, em que os membros locais do júri foram maioria.

<sup>170</sup> Como foi o caso de *A Tomada do Monte Castelo*, de Arthur Nísio (1906-1974). A tela a óleo do artista curitibano foi a primeira a receber uma medalha de ouro, apenas em 1947, já no IV SPBA.

<sup>171</sup> Os problemas acumulados pelos salões dos anos 50 estavam ligados justamente à forte competição pelos prêmios aquisitivos e suas regras moventes. Quirino Campofiorito (1902-1993),

O salão alterou suas feições. Em 1968, passou a chamar-se apenas Salão Paranaense (SAP), despedindo-se do já combalido “Belas Artes” e posicionando-se diante do salão concorrente à época: Salão de Arte Moderna do Paraná (1960-1969). O mesmo ambiente que suscitou a mudança do nome engenharia a criação do Museu de Arte Contemporânea do Estado dois anos depois. Contudo, o SAP não estava imediatamente identificado com o MACPR. Mesmo tendo como função a guarda da coleção proveniente do salão e tendo recebido, no primeiro ano de sua criação, obras remanescentes e premiadas nos SAPs, a atual sede do museu acolheu o salão apenas em 1983. Nos anos anteriores, o evento havia tomado espaços públicos de igual importância para a vida cultural de Curitiba, como a Biblioteca Pública, o Instituto de Educação e o Teatro Guairá.<sup>172</sup>

Antes de chegar ao MACPR, as obras ficavam sobre a guarda de secretarias, departamentos e seções do Estado, e algumas delas passaram a compor o acervo do Museu de Arte do Paraná (MAPR), o qual teve grande relevância na constituição do MAC. Fundado em 29 de março de 1960, o MAPR foi instalado provisoriamente na Biblioteca Pública e era mantido às custas das mensalidades dos membros do conselho composto por pessoas influentes da cidade de Curitiba, de modo não-oficial. O primeiro MAPR criou o Salão Anual de Curitiba, com duas edições (1960 e 1961). Quando da terceira edição, em 1962, tentou-se a junção do SPBA e do Salão de Curitiba em um único evento denominado “Salão do Paraná”. A experiência, que visava à renovação do antigo salão, teve resultados apenas para sua XIX edição, voltando, no ano seguinte, à nomenclatura anterior.<sup>173</sup>

Com a falência do relacionamento entre as esferas municipais e estaduais, o próprio MAPR enfrentou dificuldades. Em 1966, o Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura passou a administrar as atividades daquele museu. Contudo, as dimensões jurídicas e a natureza civil do MAPR fizeram com que, em 1970, o Estado optasse por criar a sua própria solução para a memória das

---

por exemplo, recusou-se a aceitar o regulamento do XV Salão em 1958. As regras diziam que ao júri cabia indicar o dobro de obras e, dentre elas, os patrocinadores poderiam escolher quais realmente seriam assimiladas pelo Estado. Campofiorito sabia que esse método de premiação, a seu modo, enviesava o poder do júri; cf. JUSTINO, *op. cit.*, p.9.

<sup>172</sup> O 40.º Salão ocorreu tanto nas dependências do Teatro Guairá quanto no MAC; daquele ano em diante todas as mostras foram centralizadas pelo museu.

<sup>173</sup> cf. BAPTISTA, Vera Regina B. V. *A formação do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná*. 2006. Monografia. (Especialização em Museologia) – Escola de Música e Belas Artes do Paraná, p.7.

artes visuais paranaense, independentemente do MAPR e da Biblioteca Pública (outra forte instituição atuante na área). Nascia o Museu de Arte Contemporânea do Paraná, numa conturbada polêmica entre o Salão, o MAPR e autoridades municipais de Curitiba.<sup>174</sup>

A criação do Museu de Arte do Paraná e a do MAC estiveram sob a responsabilidade do mesmo grupo e podem, portanto, ser consideradas duas etapas de uma ambição semelhante. <sup>175</sup> Não há indícios, contudo, de que havia algum critério na divisão das obras de arte entre o MAPR e outros espaços públicos. Coube ao novo museu absorver as poucas obras de seu acervo. No Setor de Pesquisa e Documentação do MACPR, encontra-se uma listagem de obras do primeiro MAPR, datilografada em papel timbrado da Biblioteca Pública do Estado, sem data, sem assinatura, na qual estão relacionadas apenas 13 obras, com seus dados técnicos e procedência. É pouco provável que uma instituição que mobilizou tantos agentes naqueles anos 60 tenha acumulado menos de duas dezenas de obras, mas esse é o legado identificado até então. <sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> O I Colóquio da Associação dos Museus de Arte do Brasil – AMAB, realizado em São Paulo, em 1966, teve forte papel na criação de inúmeros museus pelo país, entre eles o MACPR. Foi nesse evento que Ennio Marques Ferreira conseguiu um documento destinado ao Secretário de Educação e Cultura do Paraná, assinado por outros diretores e críticos, exigindo a criação e administração do Museu de Arte do Estado do Paraná; cf. “O SALÃO NACIONAL DE ARTE MODERNA E A DESCENTRALIZAÇÃO DAS ATIVIDADES CULTURAIS DO MEC” (Proposição apresentada pelo DC/SEC/PR por ocasião do I Colóquio de Dirigentes de Museus, MAC/USP, São Paulo, 27-28 de setembro de 1966). Volume 1º 2º 3º Colóquios de Museus de Arte do Brasil. Documentos encadernados do Setor de Pesquisa e Documentação do MAC/PR.

<sup>175</sup> Esse grupo já estava sendo articulado a partir do “Salão dos Pré-julgados”, um evento crítico do academicismo do Salão Oficial; cf. FREITAS, Artur. “A consolidação do moderno na história da arte no Paraná”. *Revista de História Regional*, Ponta Grossa-PR, v. 8, n. 2, p.101-102.

<sup>176</sup> As informações são as seguintes: (1) Arcangelo Ianelli, *Sem título*, II Salão do Paraná 1962 Prêmio Melhor Artista Nacional no Salão do Paraná no XIX Salão Paranaense, está desaparecido; (2) Raul Porto, *Desenho 1962*, II Salão do Paraná – consta no catálogo do Salão do Paraná (XIX Salão Paranaense), Prêmio Melhor Desenhista Nacional; (3) Dora Basílio, *Molinete*, II Salão de Curitiba - aparece no catálogo do II Salão Anual de Curitiba Museu de Arte do Paraná, 1961, Medalha de Bronze Secção Gravura; (4) Tikashi Fukushima, *Céu Terra Humanidade*, 1962, II Salão Paraná - consta no catálogo do Salão do Paraná (XIX Salão Paranaense), Prêmio Melhor Pintor Nacional; (5) Roberto Delamonica, *Gravura n. 32*, 1961, Salão de Curitiba – aparece no catálogo do II Salão Anual de Curitiba Museu de Arte do Paraná, 1961 – Medalha de ouro secção Gravura, Prêmio aquisição para o MAPR; (6) Jorge Carlos Sade, *Experimental 4*, 1962, Salão do Paraná – consta no catálogo do Salão do Paraná (XIX Salão Paranaense), Prêmio Melhor Pintor do Paraná; (7) Anna Letycia, *Planta*, água-forte/água-tinta, 1962, Salão do Paraná aparece no catálogo do II Salão Anual de Curitiba Museu de Arte do Paraná, 1961, Medalha de Prata Secção Gravura; (8) Estanislaw Traple, *Auto-retrato*, doação coleção particular (não indicada) ; (9) João Turin, *Auto-retrato*, doação coleção particular (não indicada); (10) Ennio Marques, *Árvores*, 1961, 2º Salão de Curitiba - aparece no catálogo do II Salão Anual de Curitiba, Museu de Arte do Paraná, 1961 – Medalha de Ouro secção Desenho da representação paranaense; (11) Carlos Tenius, *Guerreiros 25*, II Salão do Paraná 1962 – consta no catálogo do Salão do Paraná (XIX Salão Paranaense), Prêmio Melhor Escultor Nacional; (12) Adir Botelho. *Gravura 2*, Salão do Paraná 1962, consta no catálogo do Salão do Paraná (XIX



Doravante, para meu objetivo imediato, o que importa é indicar que foi responsabilidade do museu contemporâneo absorver obras espalhadas pelas Secretarias e outras seções do Estado (a coleção que permaneceu intocada foi a do Palácio Iguazu).

De forma diversa da prática corriqueira, de formação de coleções sem julgamento estético sério, em que prevalece apenas a necessidade de que a coleção tenha um número de obras para seu início, o MACPR nasce, mesmo de modo genérico, como um organismo de seleção e avaliação de uma possível política aquisitiva, algo que, naqueles anos, ainda que no tocante ao discurso oficial, não era comum:

Fica criado o Museu de Arte Contemporânea do Paraná destinado a recolher, abrigar e preservar o patrimônio artístico paranaense, além de amparar, estimular e divulgar a criação artística contemporânea. (...) Passam ao acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná as obras de arte pertencentes ao Departamento de Cultura e ao patrimônio do Estado que, a critério do Conselho Consultivo do Museu e devidamente autorizado pelo Senhor Governador do Estado, sejam consideradas de valor museológico. <sup>177</sup>

Só não estavam sob seu alcance obras de forte sotaque acadêmico ou de um modernismo tardio pertencentes ao Museu Paranaense, que, como muitas instituições históricas criadas nos oitocentos, possuía uma grande coleção de arte de caráter narrativo. As obras recolhidas eram representativas dos 26 salões realizados, mas nem todas as premiadas fizeram-se presentes; muitas não foram detectadas, e ainda hoje permanecem desconhecidas suas localizações, em especial algumas obras dos sete primeiros salões.

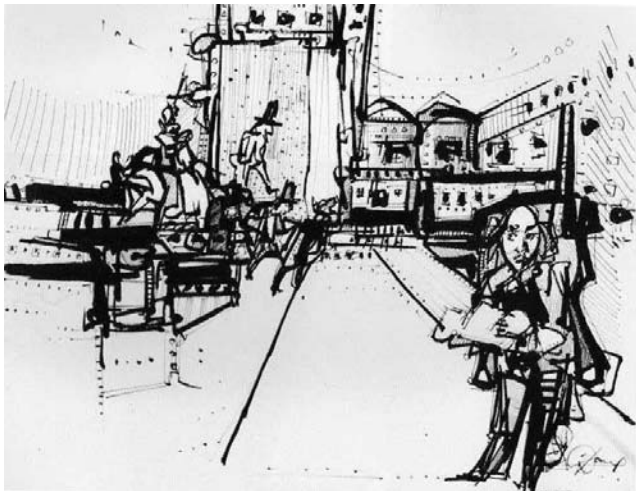
Além disso, o MACPR não iniciou suas atividades com todas as obras de propriedade do Estado, embora essa ambição estivesse inscrita na lei. A ausência de uma sede própria e, portanto, de uma reserva técnica, dificultou a transposição

---

Salão Paranaense), Prêmio Melhor Gravador Nacional e; (13) João Osorio Brzezinski, *Desenho XII*, Salão do Paraná 1962 – consta no catálogo do Salão do Paraná (XIX Salão Paranaense), Prêmio Melhor Desenhista do Paraná. As informações aqui contidas foram confrontadas com o catálogo do XIX Salão Paranaense de Belas Artes e conferidas pela pesquisadora Vera Regina Vianna Baptista (Seção de Pesquisa e Documentação do MACPR).

<sup>177</sup> Conforme o artigo 4.º do Regulamento aprovado pelo Decreto n.º 18.580, de 18 de março de 1970; cf. Decreto de Criação e Regulamento, documento do Setor de Pesquisa e Documentação do MAC/PR.

de muitas obras para o novo museu. Tanto que, em 1987, quando nasce o segundo Museu de Arte do Paraná, o acervo é escolhido da mesma forma – de remanescentes recolhidos de um amplo levantamento das obras existentes nos órgãos do governo<sup>178</sup>, desta vez, em todo o estado.<sup>179</sup>



Darel Valença, *Desenho*, 1972, guache e grafite sobre papel, coleção MACPR: obra premiada no 29º SAP em 1972.

Tanto a incorporação das obras quanto a do próprio salão foi facilitada pelo fato de a instituição-evento não possuir um espaço próprio, da mesma forma que não havia uma subordinação do salão a outra instituição que não fosse um ente genérico, como a própria Secretaria de Educação e Cultura do Estado. A vinculação

---

<sup>178</sup> “Realmente, existem muitas telas e algumas esculturas de bons artistas paranaenses que estão em várias repartições públicas. Teoricamente já deveriam estar no Museu de Arte Contemporânea desde a sua inauguração, há quase 20 anos. Entretanto, a falta de colaboração dos titulares de várias Secretarias e mesmo uma maior ação do MAC, em sucessivas administrações, fez com que estas obras-de-arte permanecessem em locais indevidos, muitas vezes necessitando de restauração”; cf. *Jornal Estado do Paraná*. “A caça ao acervo para um espaço improvisado”, texto de **Aramis Millarch. Curitiba**, em 10 de janeiro de 1987.

<sup>179</sup> A (re) criação do MAP, em 1987, foi polêmica, pois muitos artistas e críticos não viam a necessidade de outra instituição museal sob a égide do Estado. Para diferenciá-los, coube ao MAP absorver obras dos séculos XVIII aos anos 60 dos novecentos, e ao MAC incorporar obras posteriores a esse período. Nessa definição fica explícita a periodização da arte contemporânea. Contudo, o MAP abre um novo campo de conflito, agora com o Museu Paranaense, que possuía, até então, a responsabilidade em questão. De qualquer forma, tudo se agrava com a absorção do acervo do MAP (e sua extinção em 2002) pelo MON (NovoMuseu). Naquela ocasião, no governo Jaime Lerner, cogitou-se a extinção mesmo do MAC, que resistiu, em parte, devido a um movimento de apoio organizado por artistas e professores de arte; cf. Depoimento de Ester Troib Knopfholz ao autor em 28 de maio de 2007; cf. FERREIRA, Ennio Marques. “Museu de Arte do Paraná: 2 anos de suave resistência”. In: \_\_\_\_\_. *40 anos de amistoso envolvimento com a arte*. Curitiba: Fundação Cultural, 2006, p. 292-295.

do salão ao MACPR deu-se imediatamente após a criação do museu em 1970. Sem estrutura ou recursos – daí a falta de divulgação fora do Paraná –, o museu mal conseguiu organizar o 27.º SAP naquele ano, cedendo espaço, conseqüentemente, para as inscrições, quase exclusivas, do ambiente local.<sup>180</sup>

Apenas em 1971, o museu absorveu a contento suas funções junto ao salão, passando automaticamente a influir na premiação. Isso colaborou para que, ao longo dos últimos 35 anos, o MACPR pudesse se apropriar do salão – de tal modo que acabou conferindo-lhe um papel central na sua própria genealogia – e, sobretudo, de sua coleção. No entanto, não é tardio lembrar que, embora as estratégias narrativas tendam a uniformizar a história de uma instituição – nesse caso, o SAP –, se olharmos parte da atual coleção, poderemos observar os ecos de diferentes salões, o que significa diferentes modos de a cena paranaense se relacionar com as principais mudanças ocorridas no resto do país, por exemplo.

O primeiro SPBA, como todos os remanescentes da tradição da ENBA, trouxe como protagonista a pintura. Naquela primeira edição, como nas 17 posteriores, o salão foi organizado em duas seções: Pintura e Sala Livre (para as demais modalidades artísticas). O detalhe que coroou a pintura como técnica privilegiada sobre as outras veio do fato de que apenas aos pintores poderiam ser concedidas as medalhas de ouro do salão. Da mesma forma, nos poucos anos em que vigorou o mais importante prêmio concedido na história do salão, o Prêmio “Viagem Estado Brasileiro”, entre 1952 e 1955, apenas pintores foram contemplados.<sup>181</sup> Entretanto, um pouco antes de mudar de nome, em 1968, as demais técnicas superaram a pintura no *ranking* das premiações, passando por um processo de diversificação técnica que chega até os nossos dias.

Essas características são importantes porque servem como exemplo de que, embora o salão tenha servido como legitimador da política aquisitiva do museu, sua coleção comporta-se de modo diverso. A coleção do MACPR não exprime a vantagem da pintura, uma vez que as obras relacionadas ao salão e pertencentes ao museu podem ser divididas entre aquelas que foram premiadas (ato de visibilidade máxima pelas regras do evento) e aquelas que apenas participaram do

---

<sup>180</sup> Informação disponível na Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais; disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm).

<sup>181</sup> Os premiados foram: Guido Viaro (1952); Nilo Previdi (1953); Arthur Nísio (1954); Estanislau Traple (1955); cf. JUSTINO, *op.cit.*, p.257-259.

salão e foram doadas. Sabemos que, na “economia da doação”<sup>182</sup>, os desenhos e gravuras foram (são) mais comuns que as outras técnicas. Para os artistas que participavam do salão e deixavam sua obra na coleção do museu, a escolha pelas técnicas gráficas oferecia um ônus menor. Não casualmente, das obras herdadas dos salões pelo MACPR até 1974, nos 30 anos do evento, 42 são pinturas, enquanto 75 são identificadas como desenhos e gravuras.<sup>183</sup>

Independentemente da origem, a visibilidade da pintura nas coleções dos museus estudados supera à das demais técnicas. Todavia, as obras gráficas são maioria, com uma exceção: MACRS. Isso não pode ser creditado exclusivamente aos salões inspirados no modelo acadêmico das artes. Salões e coleções são, antes, resultantes de um sistema de hierarquias entre técnicas e gêneros que fora consagrado na Europa desde o século XVI.<sup>184</sup> A pintura no universo visual defendeu sua primazia até os anos 60 do século passado, quando se anunciava sua falência e presumível morte.

O falecimento da técnica não ocorreu. Ao contrário, nos anos 90 a pintura seguiu as técnicas gráficas em acessos nas coleções dos nossos museus. Mesmo diante do crescimento ou do surgimento de diversas outras técnicas, os museus permanecem absorvendo, sobretudo, obras bidimensionais. O SAP, por exemplo, conduziu 50 delas contra 26 tridimensionais nos salões ocorridos entre 1995 e 2005<sup>185</sup>; o MARP, que também possui um salão ativo – comparável, no período, aos SAPs –, possui números semelhantes, destacando-se o aumento da técnica fotográfica.

Há, ainda, um aspecto importante. Ao escolher o SAP como porta-voz privilegiado de sua narrativa sobre a coleção, o MACPR “eclipsa” os demais salões

---

<sup>182</sup> cf. POULOT, *op. cit.*, p.33.

<sup>183</sup> Em 2005, segundo Vera Regina Baptista, 290 obras haviam ingressado na coleção do MACPr por meio de premiações em salões ou correlatos, sendo 234 exclusivas do SAP.

<sup>184</sup> Stéphane Huchet chama atenção para o fato de que: “Pela “Arte”, os estetas também promovem de maneira hegemônica a pintura como arte da preponderância semântica e simbólica...”; cf. HUCHET, S. “A nova Górgona ou o céu do processo”. In: FABRIS, A. & KERN, M.L.B. (orgs.). *Imagens e Conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006, p.288; ainda sobre o assunto, vale conferir uma abordagem clássica, cf. PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte. Passado e presente*. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

<sup>185</sup> Importante lembrar que a contabilidade executada aqui tem, como critério, as entradas das obras nos registros do museu e não as premiações dos salões. Isso esclarece, por exemplo, que, entre as obras indicadas, teremos uma pintura premiada no 25º SAP, em 1968, mas que fora doada pelo Fundepar anos depois. O mesmo ocorrera com obras que já se encontravam na reserva técnica, mas que não tinham sido legalizadas pelo registro. O trabalho de catalogação da coleção é o que me interessa.

que também contribuíram para aquisições e doações.<sup>186</sup> O mais notável “apagamento” se deu com o Salão de Arte Religiosa Brasileira. Esse evento legou ao museu cerca de 29 obras premiadas entre 1965 e 1975, parte das quais, portanto, pertenciam ao grupo de obras que “fundaram” a coleção. Posso conjecturar que a presença dessas obras nos registros do museu deve provocar um certo desconforto para aqueles que crêem que há apenas uma forma de arte contemporânea e que essa é a única medida de um museu dessa especificidade.<sup>187</sup>

É certo que os salões eram de naturezas diversas e possuem histórias próprias. O que me interessa é perceber como a aproximação do museu com o salão acaba por gerar trocas e esquecimentos. O Conselho Consultivo do MACPR, em 1984, num exemplo indicado por Justino, adotou, como critérios para a escolha no salão e possível premiação, a *contemporaneidade*, a *qualidade* e a *criação*.<sup>188</sup> Nada mais abrangente. O Conselho, contudo, esqueceu-se de explicar o que tais valores significavam. Não que haja uma crença mítica na objetividade, fantasma que assola todas as “competições” que tratam sobre produtos artísticos, mas fingir que tais critérios são auto-explicativos mostra-nos como os procedimentos de salões e museus regionais podem estar cada vez mais indistintos.

Ainda em 1985, quando houve a necessidade de regularizar a coleção do museu e de operar uma nova busca nos quadros patrimoniais da Secretaria de Cultura e Educação, as obras absorvidas pelos salões foram as únicas não questionadas pelo Conselho Consultivo, sob presidência da então diretora Elizabeth Tilton. Todas as demais obras passaram por uma reavaliação e pelo raro procedimento de re-qualificação e, em alguns casos, de desaquisição.<sup>189</sup>

---

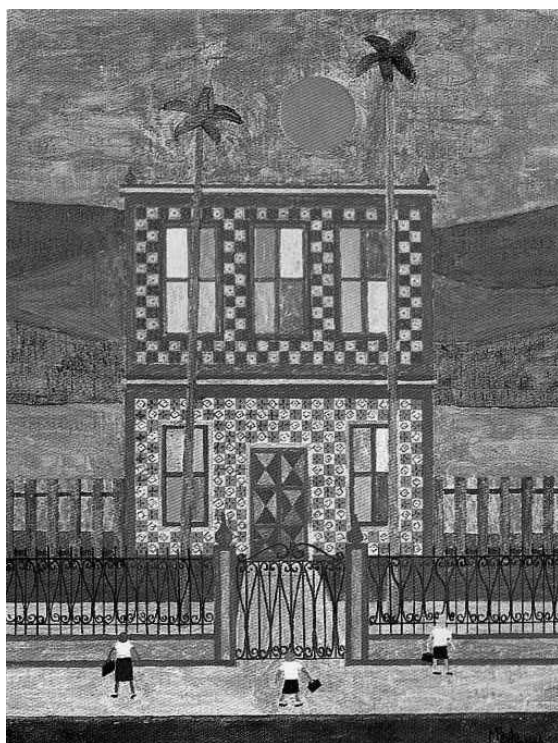
<sup>186</sup> “A formação do acervo do MAC é indissociável da história do Salão Paranaense”, escreve o historiador da arte Artur Freitas no catálogo da mostra “Outros 60’: o acervo do MAC nos anos 60 (e 70)”, cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. “Outros 60’: o acervo do MAC nos anos 60 (e 70)”. Catálogo de exposição, outubro de 2006.

<sup>187</sup> Apenas o 1.º O Salão de Arte Religiosa Brasileira ocorreu em Curitiba, as seis demais edições, de 1966 a 1975, foram realizadas em Londrina. Veremos como tal salão está representado no MAL. Outros dois eventos ocupam lugares secundários, pois eram responsabilidade do Serviço de Programação de Artes Plásticas do Estado. Em 1983, o MACPR passou a sediar esse órgão e tornou-se responsável pela organização e montagem da Mostra do Desenho Brasileiro e do Salão de Artes Plásticas para Novos. A coleção apresenta obras acolhidas entre 1977 e 1991, no caso da Mostra, que funcionava como um salão, e poucas obras do Salão de Arte Para Novos, cuja última obra aparece como adquirida em 2002.

<sup>188</sup> cf. JUSTINO, *op.cit.*, p.7

<sup>189</sup> A desaquisição foi observada com muito cuidado nos anos posteriores. Em 1987, já sob a direção de Adalice Araújo, encontramos, em seu relatório sobre as condições da coleção, a seguinte menção: “Foi encontrado depositado nos corredores e demais dependências do Museu, misturado às obras de mostras e salões que não tinham sido devolvidas desde 1984. Quando da revisão do acervo

Da mesma forma, o salão transborda seu passado hierárquico, quando, em 1985, João Osório posiciona-se contra a arte *primitiva*, indicando-a como arte não contemporânea, medida que revela o quanto Felipe Chaimovich pode ter razão ao diagnosticar, nos trânsitos da arte contemporânea das últimas décadas, um forte viés acadêmico.<sup>190</sup> No verso, o salão sofre as particularidades dos discursos que exigiram que museus transformassem suas atividades em práticas transparentes. No salão de 1987, o público pôde acompanhar o processo de julgamento das obras pelo júri. Medida anormal na conservadora história dos salões brasileiros, e mais, atitude que ainda hoje deixaria muitos jurados, artistas e administradores incomodados.



Paulo Menten, *Escola*, 1963, óleo sobre tela, coleção MAC-USP: obra premiada com a medalha de prata no 21º SPBA.

---

constatou-se que: 65% das obras se encontram em estado precário de conservação; 18 obras foram transferidas para o MAP.” (Propostas para o novo Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Texto datilografado, pasta e/p MAC/PR – Setor de Pesquisa e Documentação). A transferência para outras instituições não foi de modo algum inusual ou tabu naqueles anos de organização da coleção, segundo depoimento de Vera Regina Vianna Baptista (depoimento ao autor em 29 de maio de 2007), a quem tenho de agradecer pelo acesso a esse relatório.

<sup>190</sup> Entrevista de Felipe Chaimovich ao Jornal *Folha de São Paulo*, em 27 de outubro de 2005, diante da inauguração do 29ª edição do Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP, em que surge a pergunta “O que é arte nacional?” Voltarei a essa questão mais adiante, quando discutirei a abertura do Museu de Arte de Brasília (MAB).

Mudanças necessárias que enfrentaram duras críticas. De qualquer modo, o MACPR foi hábil em construir um ambiente propício para “herdar” o SAP. Da mesma forma, o salão foi um elemento determinante na constituição de uma política aquisitiva pretensamente referendada por conjuntos heterogêneos de jurados que combinavam, com muita tensão, o sistema nacional de circulação da arte e a produção local.<sup>191</sup> A escolha do salão como organizador da memória do museu dava-se no solo da importância que esse havia adquirido. Além disso, em meio a ataques, não faltaram defensores do evento-instituição. Icleia Cattani chama atenção para o fato de que :

(os) salões surgiram quase ao mesmo tempo em que os museus de arte, instituições teoricamente neutras e acessíveis a todos, marcados pela sacralização de seu espaço físico, continente de um “patrimônio comum a todos”, que são as obras de arte. A análise de uma instituição é complementar à outra.”<sup>192</sup>

Cattani faz uma análise correta e, aparentemente, irônica da relação entre museus e salões, sobretudo no que se refere a uma história museal européia. Contudo, não podemos nos esquecer de outras duas instituições cruciais neste debate: a escola e a História da Arte.

Academias de diferentes ordens estiveram no comando de salões importantes no velho continente. No exemplo brasileiro, deu-se o mesmo com o Salão da Imperial Academia de Bellas Artes, criado oficialmente em 1834. Após inúmeras alterações ao gosto da política e da transição do regime monárquico para o republicano, mais de um século depois, em 1940, foi o Museu Nacional de Belas Artes que passou a organizar aquele centenário evento (chamado de Salão Nacional de Belas Artes desde 1931).<sup>193</sup> Guardam-se poucas semelhanças dessa

---

<sup>191</sup> Um embate que a cena local importou da nacional, operada a partir do SPBA, foi a questão entre a arte figurativa e a abstrata: “A não-figuração, que já é predominante no Salão de 1961, consagra-se em definitivo nos Salões seguintes, em 1962 e 1963 (...) O avanço abstrato era tão evidente no Estado que já em 1961 Garfunkel, usando uma expressão de Botteri, acusa o júri do Salão Paranaense de favorecimento aos ‘imperativos da ditadura abstracionista.’” cf. FREITAS, *op. cit.*, p. 113 e; COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004, p.75-99.

<sup>192</sup> cf. CATTANI, Icleia. “Os salões de arte são espaços contraditórios”. In: FERREIRA, Glória (org). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 263.

<sup>193</sup> cf. LUZ, *op. cit.*, 2005; Ainda sobre a relação entre a Academia Imperial de Bellas Artes e os salões, Cybele Fernandes demonstra como os últimos foram manejados como elemento político primordial para autorizar os valores artísticos vigentes, o que não excluía as tensões entre seus membros e toda uma classe política extramuros; cf. FERNANDES, Cybele Vidal Neto *Os caminhos da arte: o*

trajetória com a história paranaense. Mas os “personagens” ocupam marcações de cena similares. O SPBA nasceu de um grupo articulado a partir do ateliê de Alfredo Andersen, que, na ausência de uma Escola de Artes oficial, ocupava seu lugar, refletindo uma série de hierarquias e de delimitações próprias ao ensino acadêmico.<sup>194</sup> Isso sem contar que, na emergência e consolidação do SPBA, o governo do estado abriu, em 1948, a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), que providenciou, nos anos seguintes, legiões de artistas que participaram do Salão e foram premiados por ele, sem, contudo, subordiná-lo àquela Escola.

Por seu turno, a *história da arte* ofereceu, até os meados do século XX, uma forma de narrar a arte, de modo a transformá-la numa categoria independente, apartada das “outras” histórias. O único sujeito aceito, nessa autonomia da arte, era seu produtor, que também sofreu uma série de determinações, entre as quais a de que deveria prestar tributo à história da arte que era exemplarmente figurada e ensinada nas escolas.<sup>195</sup> A arte aprendida ali era avaliada nos salões, e o prêmio almejado seria adentrar as dependências do Estado (sempre que possível no museu), onde tornaria-se ela mesma “item” autorizado para constituir-se como elemento da cadeia narrativa daquela *história*. Vista assim, de maneira retrospectiva, a cadeia liga todas essas instituições a um modelo de produzir e consumir arte, que, para críticos como Rodrigo Naves, ainda está em vigência.<sup>196</sup>

Naturalmente utilizo uma simplificação grosseira para designar um processo extenso e contraditório. Não obstante, esse sistema não tardou a cindir-se frente à ascensão da arte moderna. Modernos e contemporâneos produziram eles mesmos projetos narrativos que estavam menos preocupados com a manutenção daquelas instituições. Para eles, a escola torna-se, em boa medida, obsoleta, o salão, cinicamente “indesejado”, e o museu, um espaço de desconfianças. Artistas, cada vez mais, passam a não precisar de uma *história da arte*, enquanto aquelas instituições apostaram sua legitimidade nela. Os artistas, sobretudo após a Segunda Guerra, acentuam gradativamente seu deslocamento para fora daquela

---

*ensino artístico na academia Imperial das Belas Artes – 1850-1890*. Tese (Doutorado no Programa de Pós-Graduação em História). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

<sup>194</sup> cf. ANTONIO, *op.cit.*

<sup>195</sup> cf. BELTING, 2006, p. 28.

<sup>196</sup> Rodrigo Naves trata a questão a partir de um viés pessimista; cf. NAVES, R. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.26.



“cadeia”. Pode ser mais importante conhecer sobre o trânsito de uma cidade, as formas de consumo de um produto, o funcionamento de uma mídia que visitar museus, concorrer em salões e impressionar um professor. Aquelas instituições passam de formuladoras de uma ordem para “sujeitos” institucionais que ainda tentam manter-se no jogo das determinações da arte atual.<sup>197</sup>

Já nos anos 60, momento sintomático em que o SPBA passa a ser apenas SAP, as relações de forças entre essas instituições são alteradas. Todas sofrem a mudança que a mídia exerceu ao absorver (outros dizem, eliminar) a crítica profissional. Críticos serão substituídos com mais freqüência por curadores e artistas.<sup>198</sup> E esses transitaram com tranqüilidade entre galerias, universidades e museus. Nos casos citados acima, essa mudança é percebida quando os museus brasileiros passam a gerenciar, por exemplo, os salões. Parece-me que, em determinado momento, os museus tornam-se os espaços profissionais adequados (ou à disposição) para continuar a gerir tais eventos. Esse momento oscila entre os anos 40, com a mudança operada no Salão Nacional, passando por vinculações entre um evento-premiação, como a Bienal Internacional de São Paulo, vinculada ao MAM-SP, nos anos 50, até chegar ao SAP – nosso problema em questão –, que justifica, indiretamente, a criação do MACPR.<sup>199</sup>

Os salões ou passam para a esfera de influência dos museus ou nascem deles próprios; nos exemplos regionais, intelectuais e burocratas perdem a primazia de reguladores dos eventos. Novos agentes são solicitados não para constituir uma ruptura, pois os museus citados, de modo algum, se configuram como tal, mas na intenção de vincular salões às “instituições teoricamente neutras e acessíveis”, legitimando a competição e transmitindo aos museus um instrumento tradicional de aquisição.<sup>200</sup>

---

<sup>197</sup> Não quero com essas observações gerais dar a crer que museus, escolas (atualmente nossas universidades ocupam um lugar nesse jogo), salões e a *história da arte* não sejam motivo de atenção dos artistas. Pelo contrário, no universo das periferias culturais, mais que nos centros, tais instituições ainda ocupam lugares determinantes e – a história não é linear – em muitos casos, essas mesmas instituições antecipam as crises, exigindo reações dos artistas.

<sup>198</sup> cf. SALZSTEIN, *op. cit.*

<sup>199</sup> Veremos adiante que algo semelhante ocorreu na criação do MARP, do MACG e do MARCO.

<sup>200</sup> Sobre assunto, vale a pena citar a crítica de Aracy Amaral: “O mais importante é o fato decorrente desta prática, ou seja, o de endossar o papel passivo das direções dos museus na conceituação das linhas de formação de seus acervos. Recebendo, por decreto ou tradição, obras de salões regulares, o museu se acomoda, limitando-se a guardar as peças recebidas, catalogá-las e exibi-las, quando o faz, sem indagar-se da pertinência ou não de estarem em suas coleções. Assim, sem um planejamento realizado *a priori*, o museu não prepara núcleos expositivos para exposições

Surgem os diretores tecnocratas, intimamente ligados à crítica, ao “fazer arte”, às lógicas de seleção (curadorias) e à afinidade com o jogo do mercado. No caso do MACPR, Fernando Velloso foi um excelente exemplo desse “novo” personagem, que, embora conhecido há décadas em outros centros, demorou para legitimar-se nas cenas ditas periféricas.<sup>201</sup>



Fernando Velloso, *Composição em castanho*, 1961, óleo sobre tela; coleção UFPR: obra premiada com a medalha de ouro no 18º SPBA em 1961.

A instituição SPBA/SAP escolheu um dos seus para gerir o MACPR. Se observarmos de perto, o salão paranaense cumpre a regra das transições entre gerações de artistas capazes e preocupados em garantir a continuidade, com raras

---

alternadas de acervo, ou publicações, e nem têm a preocupação, que, a nosso ver, deveria ser prioritária, de ‘pensar’ a direção de sua coleção em função de um projeto cultural definido.” cf. AMARAL, A. “Os salões beneficiam a formação dos acervos dos museus?” In: \_\_\_\_\_, *op.cit.*, p.222.

<sup>201</sup> O trabalho de Ana Claudia Fonseca Brefe sobre Affonso de Taunay parece indicar um antepassado ilustre desses “diretores” que tomaram acento nos museus de arte. Pietro Maria Bardi é outro exemplo mais próximo ao ambiente em que estudamos; mas, em ambos os casos, trata-se apenas de uma ilação, sendo necessária uma pesquisa específica sobre o tema; cf. BREFE, A.C.F.. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional, 1917-1945*. São Paulo: Editora Unesp / Museu Paulista-USP, 2005.

rupturas. Velloso é só um exemplo, entre uma dezena de nomes que predominaram, ora como artistas premiados, ora como julgadores, entre 1944 e 1977. Ele foi premiado ou mencionado em 1954, 1956, 1958, 1961, 1962, 1963 e 1964, além de ter sido membro do júri em 1966, 1969, 1976 e 1977. A mesma trajetória entre premiações e julgamentos pode ser observada em outros nomes canônicos da cena local como: Arthur Nísio <sup>202</sup>, Waldemar Roza <sup>203</sup>, Theodoro de Bona <sup>204</sup>, Alcy Xavier <sup>205</sup>, Nilo Previdi <sup>206</sup>, Waldemar Freyesleben <sup>207</sup>, Poty Lazzarotto <sup>208</sup>, Loio Pérsio <sup>209</sup>, Adalice Araújo <sup>210</sup>, Fernando Calderari <sup>211</sup>, Paul Garfunkel<sup>212</sup>, Ennio Marques Ferreira <sup>213</sup> Guido Viaro <sup>214</sup>, entre outros.

Os regulamentos dos salões eram, até pouco tempo, excessivamente corporativistas. Seus critérios dificultavam a entrada de um jovem artista no ciclo, mas, uma vez selecionado e premiado, as regras, em geral, garantiam a sua permanência, ao menos entre os selecionados, nos anos seguintes. E, também, como não premiar um artista que fora jurado nos anos anteriores? Não premiá-lo poderia colocar em xeque sua competência e, assim, a própria seleção anterior. Se o leitor prestar atenção nas datas dos escolhidos acima para ilustrar minha indicação, perceberá que grupos de jurados foram obrigados, se não a responder, ao menos a pensar nessa contradição em inúmeras edições do evento.

Essa dinâmica não faz de todos os salões, em todos os tempos, um evento de cartas marcadas, como gostariam de crer muitos dos críticos. Dentro da previsibilidade, ainda sobrava espaço para muita tensão e surpresa. De qualquer modo, tal jogo cíclico colocou muitos deles na defensiva nos anos 70. Com o SAP não foi diferente. Era um momento em que a classe artística perguntava-se sobre a

---

<sup>202</sup> Jurado em 1950, 1953, 1955; premiado em 1947, 1954, 1956 e 1957.

<sup>203</sup> Jurado em 1964; premiado em 1960, 1962 e 1973.

<sup>204</sup> Jurado em 1952, 1953; premiado em 1944, 1956 e 1958.

<sup>205</sup> Jurado em 1959 e premiado em 1950, 1951, 1956.

<sup>206</sup> Jurado em 1954; premiado em 1944; 1949; 1950; 1951, 1953, 1956 e 1959.

<sup>207</sup> Jurado em 1944, 1955 e 1975; premiado em 1951 e 1956.

<sup>208</sup> Jurado em 1950, 1951; premiado em 1949, 1952 e 1969.

<sup>209</sup> Jurado em 1963 e 1975; premiado em 1949, 1951, 1952 e 1968.

<sup>210</sup> Jurada em 1974 e 1976; premiada em 1958 e 1969, que também foi diretora do MACPR nos anos 80.

<sup>211</sup> Jurado em 1970, premiado em 1961, 1962, 1963 e 1964.

<sup>212</sup> Jurado em 1960, premiado em: 1950, 1953, 1955, 1956, 1957 e 1958.

<sup>213</sup> Jurado em 1962, 1968 e 1973; premiado em 1956 e 1958.

<sup>214</sup> Jurado em 1944, 1954 e 1958; premiado em: 1947, 1948, 1951, 1952, 1954, 1956, 1957, 1961 e 1963.

função e a existência dessas instituições que instauraram a competição aberta e oficial no âmbito da arte. Em 1975, Adalice Araújo escrevia:

O XXXII Salão Paranaense surge como uma gritante denúncia da crise em que vivem os seus congêneres em todo o mundo. O esvaziamento das boas propostas comprova o descrédito que goza junto aos artistas, que não arriscam expor num salão cuja estrutura estourada faz com que se transforme uma mera promoção para carreiristas. O Salão Paranaense não escapa à regra. Medíocre como está ou se renova, procurando um nivelamento com as boas experiências brasileiras, como o Salão de Campinas, ou está sujeito a desaparecer.<sup>215</sup>

O Salão de Arte Contemporânea de Campinas (SACC) realmente passava por momentos difíceis em 1975. Desde 1972, o Museu de Arte Contemporânea de Campinas (MACC) enfrentava grandes dificuldades a partir da perda de sua sede, e seu salão estava sofrendo remodelações “incertas”. Da mesma forma, embora compartilhassem o ambiente artístico que questionava a existência dos salões naquela década, em pleno regime militar, SAP e SACC eram instituições distintas, que representavam, para os museus que os engenhavam, eventos *próprios*.

## 2.2 Pequena Medalha de Bronze<sup>216</sup>

O modo como o MACPR absorveu e apropriou-se do SAP está assentado em terreno frágil. Há dissonâncias, como vimos, entre salões e museus. Os salões nascem como instituições de uma cultura aristocrática, com forte sotaque burguês, e não conseguem livrar-se totalmente desse matiz por mais ousadas que venham a ser suas reformulações. Do seu lado, os museus públicos de arte, aqui estudados, são instituições que, simultaneamente, pregam a democratização do saber, por meio da consagração da cultura visual, tornando-a acessível à população, e se

---

<sup>215</sup> cf. ARAÚJO, A. “O Medíocre XXXII Salão Paranaense”. In: *Jornal Gazeta do Povo*. Curitiba, 21 de dezembro de 1975.

<sup>216</sup> Nomenclatura de um prêmio ofertado aos artistas no II e III SACCs em 1966 e 1967. Retomarei a expressão mais adiante.

colocam como intermediários entre a cultura e o mercado (geralmente incipiente), entre as culturas ditas cultas, populares e a de massa.<sup>217</sup>

O MACPR, ao selecionar o SAP como elemento genealógico, assume bem o lugar metafórico das representações da memória, onde “institucionalizam-se” os atributos da modernidade para emergência atual da preservação do passado, estabelecendo-se como instituição simbólica do que designamos como cultura museica.<sup>218</sup> Assim, em sua narrativa, o museu nasce já como parte consolidada do “arquivo cultural”<sup>219</sup> e, majoritariamente, empenha-se por sua manutenção. Da mesma forma, não abandona de todo a tensão “local *versus* nacional”; tenta domesticá-la. O problema reside na matéria terceira da lógica: a arte contemporânea.

Em um ambiente marcado pela fluidez e voracidade, pela fragmentação e multiplicidade, que se representa na contramão de qualquer tentativa de categorização, os artistas começaram a questionar: que tipo de contribuição os salões poderiam oferecer à arte contemporânea? A resposta tem sido procurada desde muito antes da criação dos museus aqui estudados; mas nunca como no final dos anos 60 e na década seguinte, o assunto fora tão discutido, sobretudo pelos próprios salões.<sup>220</sup> Sendo assim, procuro inibir a tentação em formular lugares-comuns precipitadamente, pois o relacionamento entre o MACC e o salão que administrou – mais do que o MACPR e tanto quanto o MAB – pode não oferecer

---

<sup>217</sup> cf. BENNETT, Tony. *The Birth of the Museum: history, theory, politics*. London and New York: Routledge, 2007.

<sup>218</sup> Ou o que o pessimista Roberto Hewison chama de “indústria do patrimônio”. Uma visão conservadora do mercado simbólico que constituiu a categoria “patrimônio”, por meio de análises do ambiente anglo-saxão, mas que demonstra como operações “artificiais” sobre a memória social podem confundir-se com ela, tornando muitas vezes o processo indiscernível; cf. HEWISON, Robert. *The Heritage Industry*. Londres, Methuen, 1987. Na época da leitura dessa obra contei com a ajuda da tradução de David Peter Lewindon, a quem agradeço tardiamente.

<sup>219</sup> Termo é utilizado por Boris Groys para indicar todas as instituições criadas como censoras, organizadoras e legisladoras da memória cultural das sociedades modernas. Para ele o museu não possui poderes para determinar o que venha a ser arte no século XX, mas funciona para dizer o que não é; cf. GROYS, Boris. *Sobre lo nuevo: ensaio de una economía cultural*. Valencia, Pre-Textos, 2005.

<sup>220</sup> Já no V SACC, em 1969, os jurados, preocupados com o formalismo dos salões anteriores, já discutiam suas configurações; em todos os demais SACCs a questão fora abordada, em especial nas duas edições de 1975 e 1977; cf. ZAGO, Renata. *Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas*. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes) Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, 2007.

uma resposta, mas situa-nos naquele ambiente de contradição emergente entre arte, museu e salão.<sup>221</sup>

Será arbitrário indicar que os dois museus – o campineiro e o paranaense – nasceram no mesmo momento político e com ambições semelhantes. Ao mesmo tempo, é igualmente arbitrário dizer o contrário. Assim sendo, faço das comparações entre essas instituições um método necessário às minhas considerações. Enquanto, já nos primeiros anos, o MACPR recebeu uma estrutura mínima (sede própria, recursos e pessoal) para administrar sua própria vocação, especialmente a conservação da coleção do SAP e a organização do próprio evento, o mesmo não se deu com o MACC. Essa não foi a única diferença entre eles, mas determinou a própria sobrevivência do SACC.

Percebe-se que o museu campineiro, diferentemente de seu par, não deu ênfase a uma narrativa-de-si a partir dos salões oficiais; elegeu como elemento constitutivo um conjunto de artistas “modernos” que, em 1958, organizaram-se num grupo denominado *Vanguarda*.<sup>222</sup> Os salões campineiros, ao contrário do SAP, são secundários.

O SACC e o MACC nasceram praticamente juntos. O Salão foi o alibi para a constituição de uma Pinacoteca Municipal no início de 1965.<sup>223</sup> A sua primeira versão ocorreu no final do mês de agosto do mesmo ano<sup>224</sup> e, no mês seguinte, o

---

<sup>221</sup> Esse ambiente é compreendido em minhas especulações entre 1964, ano do I Salão de Arte Moderna de Brasília, e 1977, ano XI SACC, cujo título era o sugestivo: “Política e Processos de Amostragem da Arte”. Ainda em 1977 é sintomático que a Fundação Bienal de São Paulo desista de atribuir prêmios regulares – tanto internacionais como nacionais –, abandonando, assim, sua mais visível característica de salão. Coincidentemente esse período compreende um recorte tradicional da história macropolítica brasileira.

<sup>222</sup> Tal grupo era constituído, em 1958, pelos artistas: Thomaz Perina, Mário Bueno, Enéas Dedecca Geraldo de Souza, Maria Helena Motta Paes, Francisco Biojone, Edoardo Belgrado, Franco Sacchi, Geraldo Jurgensen, Raul Porto e Bernardo Caro (o último integrou o grupo apenas em 1964.) Também transitaram ao seu redor: Geraldo Dècourt, Ermes de Bernardi, José Armando Pereira da Silva e Alberto Heinzl. O grupo será abordado nos capítulos 3 e 4.

<sup>223</sup> A Pinacoteca Municipal era uma reivindicação dos artistas “acadêmicos” da cidade, que desejavam ver as obras adquiridas pela Prefeitura Municipal nos Salões de Belas Artes protegidas numa instituição que respaldasse a produção local. Embora o nome permanecesse, é preciso salientar que, já em 1965, os artistas que trabalharam pela constituição de um museu não estavam mais filiados ao pensamento acadêmico.

<sup>224</sup> O Catálogo do I SACC traz a data de 01 a 30 de agosto de 1965, contudo, como nos contou o artista Thomas Perina e as reportagens do jornal *Correio Popular* (Campinas, 29 de agosto e 09 e 24 de setembro daquele ano), a mostra foi aberta ao público entre os dias 02 e 30 de setembro. O atraso ocorreu, segundo Perina, por dificuldades de se obter recursos para trazer obras de outras cidades (Depoimento do artista ao autor, 28 de agosto de 2007).

sonho da Pinacoteca (nome combatido pelos “vanguardistas”<sup>225</sup>) tinha se transformado num museu de arte contemporânea, bem ao gosto daquele que havia nascido na capital do Estado, o MAC, pelas mãos da Universidade de São Paulo, em 1963, para acolher a coleção do cambaleante MAM-SP.<sup>226</sup>

O MAC-USP funcionou, como demonstra Dária Jaremtchuk<sup>227</sup>, como um difusor das novas crenças sobre a arte que matizavam as circulações da arte em São Paulo e no Rio de Janeiro. O museu organizou mostras itinerantes que percorreram cidades do interior do estado entre 1964 e 1967, como relata Pedro Manuel-Gismondi:

Quando Ivo Zanini assumiu a direção do Museu de Arte Contemporânea da USP, resolveu divulgar a arte moderna no país, a partir de junho ou julho de 63, organizou uma série de exposições do acervo do museu, acompanhadas de palestras sobre o movimento modernista, ministradas por críticos residentes em São Paulo e, numa fria noite de julho, lá fui eu a Campinas a realizar a primeira palestra deste ciclo que me poria em contato com a criação artística e com a vida de muitas cidades do interior paulista. (...) Na seqüência das palestras, fui a Ribeirão Preto...Marília, Araraquara, Sorocaba, Bauru e tantas outras cidades, num plano de trabalho que me absorveu bastante.<sup>228</sup>

Essas mostras traziam as principais aquisições do MAM-SP, desde o seu nascimento, nos anos 40; boa parte adquirida por intermédio da Bienal Internacional de São Paulo.<sup>229</sup> Mostras cujo impacto não posso de todo medir, mas

---

<sup>225</sup> Depoimento do artista Francisco Biojone ao autor, em 17 de junho de 2003, em seu ateliê em Campinas-SP.

<sup>226</sup> Sobre as histórias de vínculo entre o MAM e o MAC/USP, cf. AMARAL, Aracy. “Do MAM ao MAC: a história de uma coleção”. In: \_\_\_\_\_ (org). *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: perfil de um acervo*. São Paulo: Techint : MAC/USP, 1988.

<sup>227</sup> “De 1964 a 1967 o MAC [USP] desenvolveu um programa de divulgação cultural. Conferências, palestras e cursos foram ministrados em instituições da capital, como bibliotecas e colégios, e em cidades do interior”; cf. JAREMTCHUK, Dária. *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. Dissertação de Mestrado (Escola de Comunicação e Artes) Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999, p.7; “Além dirigir o MAC, o professor Walter Zanini procurou impulsionar o contexto nacional das artes. Em 1968, surgiu a Associação dos Museus de Arte do Brasil (AMAB)...”; *idem*, p.16; “A partir de 1963, o MAC iniciou o projeto das exposições itinerantes, também denominadas circulantes, que durariam até o começo dos anos 70”; *idem, ibidem*, p.19.

<sup>228</sup> “Campinas”, texto de 1994 de Pedro Manuel-Gismondi In: MARP. *Vagalumes*: Pedro Caminada Manuel-Gismondi no MARP, Ribeirão Preto, 1998, p.70-71. Além do interior de São Paulo (Campinas, Ribeirão Preto, Marília, Araraquara, Santos, São José do Rio Preto, Rio Claro, São Caetano do Sul, Penápolis, São Carlos e Itapetininga), o MAC-USP promoveu exposições itinerantes em outras cidades do país: Porto Alegre, Belo Horizonte, Curitiba, Salvador, Rio de Janeiro, Florianópolis, Blumenau, Juiz de Fora, Belém do Pará, Campo Grande, Fortaleza, Olinda, Santa Maria (RS), Brasília, Campina Grande e Ouro Preto; cf. JAREMTCHUK, *op.cit.*, p.21.

<sup>229</sup> “Igualmente a Bienal será um competente canal difusor e ativador de modas, para a classe artística mais do que para o povo, embora este lá esteja presente. Não obstante, nesses mais de quarenta anos de existência, pouco acrescentou ao brasileiro, em real, embora aumentem a cada

que não podem ser subestimadas na matemática que compôs o solo para a criação do SACC e de seu museu <sup>230</sup>.

O SACC era, até poucos anos, representado pelo MACC como uma forma aquisitiva e não como um evento-síntese da concepção do museu. Como veremos adiante, o grupo *Vanguarda* foi quem ocupou essa posição. Essa, sem dúvida, é a marca que diferencia o MACC de seu par paranaense nas narrativas produzidas desde os anos 80. A pluralidade de grupos que surgiram ao redor do SPBA/SAP não permitiu que apenas um deles se instalasse permanentemente como hegemônico na memória institucional do MACPR.

No caso do MACC, o fenômeno foi inverso. A sobreposição do grupo, até mesmo sobre o Salão, dá-nos a impressão de que o evento foi um paliativo na história do museu. As notícias colhidas no principal jornal da cidade de Campinas em 1965 mostram-nos o contrário. <sup>231</sup> Descontada a retórica eloqüente que tipifica o jornalismo da época, o SACC é acolhido como um fenômeno de grande valia para ligar a cidade aos centros culturais do país, uma “mostra de arte de vanguarda”, que se esmerava em trazer as tendências mais apreciadas no momento:

Modernas manifestações da ‘pop-art’, da ingenuidade dos primitivistas, da agonia e desespero dos surrealistas, passando ainda pelo concretismo e abstracionismo (pictórico, geométrico ou lírico), do realismo fantástico (com sua discutida nova figuração), tachismo, gravura, xilogravura, desenho, água-forte, painéis de cerâmica e vidro. <sup>232</sup>

O MACC, por sua vez, recebeu apenas uma breve menção antes de sua criação. Menção importante para esta pesquisa, mas protocolar diante da repercussão do salão na mídia:

---

evento números e cifras. O mais significativo, no âmbito deste estudo, será sua capacidade de impor nomes para a formação dos acervos e preparar o público para o desafio da novidade artística.”, cf. LOURENÇO, M.C.F. *Museus acolhem o Moderno*. São Paulo : Edusp, 1999, p.22

<sup>230</sup> cf. JAREMTCHUK, *op.cit.*, anexos 2 (Relação das exposições itinerantes); das mostras destaque três: 1963: I Jovem Desenho Nacional e o acervo do MAC-USP, em 1963; II: I Jovem Desenho Nacional e 50 Desenhos e Guaches de Di Cavalcanti em 1964 e; 50 obras do acervo do MAC-USP, em 1966; cf. também ZAGO, *op.cit.*

<sup>231</sup> Zago demonstra que a finalidade dos SACCs era a criação e a consolidação de um museu e não o contrário; cf. ZAGO, *op.cit.*,

<sup>232</sup> cf. Jornal *Correio Popular*, “SAC: Arte de Vanguarda na Avenida da Saudade”. Campinas, 29 de agosto de 1965, p.19.



Quase todos os trabalhos expostos estarão à venda. Desses, excetuam-se apenas os detentores de “Prêmios de Aquisição”, que darão início ao acervo do Museu de Arte de Campinas, a ser acrescido anualmente através de novas aquisições nos futuros Salões ou de doações.<sup>233</sup>

Depois dessa nota, o museu não recebeu mais atenção nos primeiros meses após sua fundação, oficialmente comemorada no dia 15 de setembro. A ausência apenas indica que a mídia local não estava ocupada com a criação da instituição.<sup>234</sup> Em certa medida, a sobreposição do salão à criação do museu parece ser, de modo sistemático, desprezada pela organização da memória e da história do MACC. Também não é difícil perceber que, nos documentos gerados pelo museu a partir do catálogo do I SACC, o nome da Profa. Jacy Milani, então responsável pela Secretaria Municipal de Educação e Cultura, consta como mera menção burocrática. Notícias e depoimentos sobre a época parecem ter conferido a ela um papel essencial na criação das duas instituições.<sup>235</sup>

O SACC foi um produto representado como uma ruptura com as formas de salões anteriores da cidade, especialmente em relação ao Salão de Belas Artes de Campinas. Longe de narrá-lo como continuidade, os artistas que o criaram viam-no como elemento de uma evolução natural da arte e, portanto, como evento superior aos anteriores, por sua atualidade<sup>236</sup>, mesmo procedendo como um típico salão da primeira metade do século XX, tão convencional quanto a “pequena medalha de

---

<sup>233</sup> *idem, ibidem.*

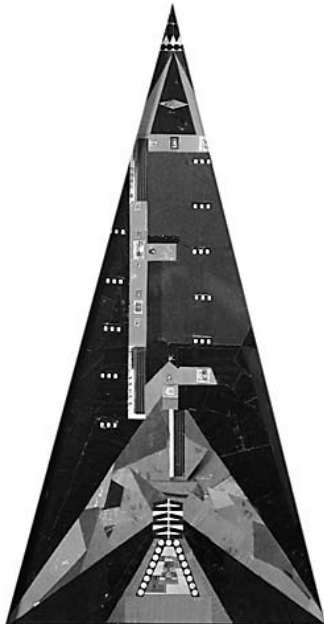
<sup>234</sup> É importante lembrar o lugar de quem “fala”; veículos de comunicação nos anos 60, no interior do país, possuíam limitações e um público diferente dos atuais. Os eventos recebiam linhas laudatórias sem a necessidade dissimulada de verniz “crítico” que vemos atualmente, cf. ALMEIDA, Gastão Thomaz. *Imprensa do interior: um estudo preliminar*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1983.

<sup>235</sup> cf. CAMPOS, Crispim Antônio. *Um olhar sobre o Grupo Vanguarda: uma trajetória de luta, paixão e trabalho*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Educação. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1996. O paralelo com o papel que a também Profa. Julieta Torres Gonçalves, diretora do Grupo Escolar Dias Velho, exerceu na constituição do Museu de Arte Moderna de Florianópolis (hoje MASC), entre 1948 e 1949, e o modo como tal papel também aparece subestimado é revelador de outros caminhos que uma pesquisa como essa pode trilhar. Nesse tocante incorro na imprudência de entrar numa seara que não faz parte desta pesquisa, mas que deveria receber um trabalho comparativo que esclarecesse o papel que essas mulheres (provavelmente lidas como meras burocratas) ocuparam e que, parece-me, foi eclipsado por uma tortuosa história, privilegio de artistas e de intelectuais.

<sup>236</sup> Depoimento de Fancisco Biojone ao autor em 17 de junho de 2003, em seu ateliê em Campinas-SP.

bronze” ofertada nos primeiros SACCs <sup>237</sup>. Por outro lado, procuraram ao máximo vinculá-lo ao ambiente das artes plásticas de São Paulo, convidando, para compor os primeiros corpos jurados, figuras de grande influência na cena artística da capital, tais como: Mário Scheberg, Walter Zanini, José Geraldo Vieira e Aracy Amaral.

A típica recorrência dos nomes entre os jurados dá-nos a noção do quão comprometidos estavam os primeiros momentos do salão e do museu com as circulações artísticas paulistanas. O que de fato pode ajudar a explicar a facilidade da mudança do nome Pinacoteca para o vitorioso “Arte Contemporânea”. Nome obviamente derivado do salão.



Maria Helena Motta Paes, *Com letra de Sérgio Cardoso*, 1969, colagem , prêmio-aquisição no V SAC, em 1969.

As sete versões posteriores à primeira mostraram-se regulares, alterando as configurações dos prêmios e os dados do regulamento e mantendo a premissa de que a base essencial do evento era mostrar à cidade o que de “novo” havia na arte. Ao mesmo tempo, o Salão apresentava a arte produzida em Campinas a um corpo jurado predominantemente oriundo de São Paulo. Zago lembra-nos de que,

---

<sup>237</sup> Nos três primeiros salões os prêmios estavam divididos em Medalhas de Ouro, Prata e Bronze; em especial o II e o III. Tais medalhas, ainda, eram subdivididas em Grande e Pequena.

segundo o crítico e historiador da arte José Roberto Teixeira Leite – membro dos júris de 1969 e de 1970 –, os salões eram considerados “laboratórios” para as Bienais de São Paulo.<sup>238</sup> Com essa concepção, a aquisição de obras para o novo museu surge como função secundária do Salão.

Em 1973, contudo, a cidade assistiu à interrupção do evento aliada ao deslocamento do museu para uma nova sede provisória, o que de fato desorganizou sua estrutura administrativa e funcional. No ano seguinte, ocorreu a nona edição, intitulada *Desenho Brasileiro 74*, que denotava a mudança pela qual o salão passava mediante as dificuldades que o MACC enfrentava.

Tais dificuldades foram sanadas com a adoção de uma nova estratégia para o X SACC. O salão ocorreu sem a exposição de obras no sentido convencional. Aquele SACC, chamado de *Arte no Brasil – Documento/Debate*, contava com doze artistas e três críticos oficiais que discutiram obras fotografadas e projetadas. Não quero supor que tal estratégia tenha sido fruto exclusivamente da falta de estrutura financeira do museu. No sentido inverso, também não tenho me contentado com a adoção do discurso oficial, que trata essa edição como um evento que tentou afinar-se com a própria crise do *objeto de arte*. Antes penso nas palavras de Adalice Araújo, reproduzidas acima, que ressaltam que a crise, de fato, é do próprio salão e, nesse caso, do museu que o sustentava.

O SACC seguinte seria realizado em moldes semelhantes, com uma exceção importante: a realização de intervenções urbanas pela cidade. Eventos que carecem de uma pesquisa particular para que possamos compreendê-los melhor. Ainda houve duas tentativas de animar o salão, em 1985 e 1988, em suas XII e XIII edições.<sup>239</sup> Os documentos sobre os eventos mostram-nos, no entanto, que os salões estavam distantes demais daquelas propostas dos anos 60 e 70 e, talvez por isso, tenham sucumbido e adquirido outro nome nos anos 90: Edital.

Os Editais foram fruto da necessidade de construir processos competitivos à maneira dos salões. Os editais adotados entre 2000 e 2004<sup>240</sup>, mesmo em sua

---

<sup>238</sup> Museu de Arte Contemporânea de Campinas. *VI Salão de Arte Contemporânea de Campinas*. Campinas: MACC, 1969. Catálogo de exposição *apud* ZAGO, *op. cit.*, p.18.

<sup>239</sup> A edição de 1988 também fora temática: “Simbologias e Alternâncias: momentos ocupacionais da expressão artística”, e consta em alguns documentos do museu aferida ao ano de 1987. Isso se deu pelo atraso entre a preparação e abertura em abril do ano seguinte.

<sup>240</sup> O “Panorama Cultural de Campinas”, realizado em 1995, ao contrário dos editais, foi coordenado diretamente pela Secretaria Municipal de Cultura, não remetendo nenhuma aquisição ao acervo do museu, por isso o considero fora da tradição dos salões.

versão “Revelação” de 2002, podem ser perfeitamente enquadrados como salões, pois possuem, cada qual com sua carência, as mesmas estratégias e os mesmos códigos daqueles, incluídos os prêmios aquisitivos das últimas edições (2001; 2002 e 2003). No entanto, a representação que o museu produz de si não vincula os SACCs aos Editais. De fato, eles são diferentes, mas não os vejo como independentes.

Os SACCs apresentavam-se como uma instituição nova para as artes de Campinas nos anos 60, aliada e fundamental para a constituição do museu e, sobretudo, de sua coleção. Os Editais são instrumentos do museu que nunca gozaram da mesma visibilidade e independência simbólica que os SACCs. Todavia, parece-me artificial crer que a adoção do nome “Edital” possa eliminar seu caráter de salão, dando ao museu a impressão de que a não adoção daquele nome possa afastar toda a crise que o Salão-Instituição enseja.

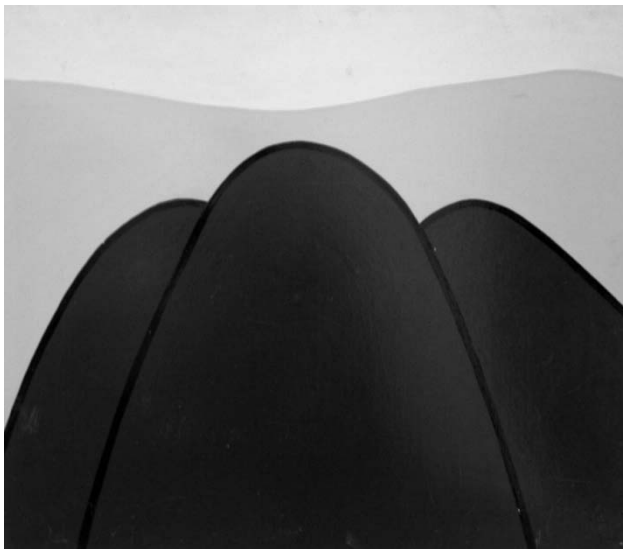
A relação memorial entre a coleção do MACC e o SACC está caracterizada pelo silêncio. Essa relação me faz retornar ao grupo *Vanguarda*, uma vez que o mesmo agrupamento de artistas estava desfeito em 1966 e já não possuía as mesmas opiniões a respeito do SACC e do próprio museu que ajudaram a engendrar.

A questão é, na verdade, um tanto mais delicada, tendo em vista que o *Vanguarda* aproveitou-se da ansiedade de uma comunidade, amparada pela cultura do prestígio, para legitimar (sua) a arte da cidade, constituir uma instituição para ela, sem considerar, contudo, o que esta arte efetivamente significava para o ambiente cultural de Campinas. Essa ausência de compasso entre o que se queria ter como “nosso” e o que deveria ser eleito como o “Outro” (a majoritária vitória de artistas não ligados à comunidade artística campineira e a predominância de jurados de fora) fez com que tanto o salão como o próprio MACC sofressem reveses entre 1972 e 1973 (o primeiro com a ausência de sede, e o segundo com a interrupção que o fragilizou desde então), e, de certo modo, por anos, fez com que a coleção nunca assumisse qualquer vocação de memória, pois isso significaria posicionar-se nesse jogo dúbio e politicamente tenso que os SACCs geraram.

Diferentemente do que podemos ler no SAP e em outros salões regionais – em que ora os eventos eram orientados para um localismo, ora para privilegiar o

“estrangeiro” como forma de autorizar o próprio salão no âmbito nacional –, o SACC preferiu funcionar numa “falsa” ambivalência, que, de modo adverso, não contentou o meio cultural local, retirando, assim, em boa medida o alicerce político de sua constituição.

Da mesma forma, os artistas campineiros, que renderam tantos tributos a críticos e divulgadores de arte oriundos da cena paulistana com a finalidade de projetar seus trabalhos naquela cidade, obtiveram sucessos temporários (incluindo participações nas Bienais Internacionais de São Paulo), uma vez que as carreiras não conseguiram adentrar o competitivo e restrito mercado de arte nacional. Praticamente todos os artistas daquele grupo e seus conterrâneos selecionados pelos SACCs exerciam outras profissões como suporte financeiro. MACC e SACCs eram incipientes demais para incentivar um mercado local.<sup>241</sup>



Carmela Gross, *A montanha*, 1970, esmalte sobre eucatex, prêmio-aquisição no VI SAC em 1970; a premiação de Gross deixou descontente os artistas de Campinas <sup>242</sup>

Levando em conta o mencionado, a coleção do museu derivada dos SACCs mostra-se diversa daquela que o MACPR acessa por meio dos salões paranaenses.

---

<sup>241</sup> Nesse tocante, a história do MASC (ex- MAMF) é muito semelhante à do museu campineiro, pois o museu, embora constituído em ambiente e tempo diferentes, também não conseguiu fomentar um mercado próprio, passando por contínuas e incertas mudanças de sede nos anos 70; cf. UNIVERSIDADE DO VALE DO ITAJAI. FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. MUSEU DE ARTE DE SANATA CATARINA. *Biografia de um museu*. Nancy Therezinha Bortolin (org). Itajaí: Univali; Florianópolis: FCC, 2002.

<sup>242</sup> Depoimento de Francisco Biojone ao autor em junho de 2003.

No museu sulista, as obras que iniciaram a coleção são em grande medida derivadas de prêmios dados a artistas locais, o que, naqueles primeiros anos dos anos 70, transforma-o numa instituição majoritariamente local no que tange às obras pertencentes ao museu. Já no I SACC, em 1965, o corpo jurado concedeu prêmios de caráter aquisitivo<sup>243</sup> e estimulou predominantemente doações de artistas de fora da cidade. Prática comum nos seis anos que se seguiram. O primeiro grupo de obras do MACC é, dessa forma, um panorama limitado, embora importante, do início da carreira de artistas que fizeram, anos depois, parte da cena nacional das artes visuais. Se é verdade que o corpo jurado traz consigo os artistas sob sua influência direta para concorrer num salão, os premiados e mencionados (menção honrosa) locais não tiveram bons “advogados” nos primeiros cinco SACCs. Se tomarmos apenas o salão inaugural e os registros do museu, os primeiros acessos à coleção estavam, assim, entre artistas vindos de São Paulo e de outras regiões do país (esses em menor número) e os “vanguardistas” locais.<sup>244</sup> Das 47 obras registradas no livro oficial do museu naquele ano, encontramos documentos que comprovam que 39 participaram do I SACC.<sup>245</sup> Destas, temos as premiadas ou “mencionadas” provenientes de 10 artistas locais<sup>246</sup>, e as restantes, 19 de “estrangeiros”<sup>247</sup>, além de 10 doações provocadas por artistas não mencionados pelo catálogo, mas indicados pelos registros.<sup>248</sup>

---

<sup>243</sup> No I SAC, as aquisições oficiais ocorreram graças aos prêmios: Prefeitura Municipal de Campinas, Câmara Municipal, Sanitária Guarani, Universidade Católica de Campinas e Casa General, cf. Museu de Arte Contemporânea de Campinas. *I Salão de Arte Contemporânea de Campinas*. Campinas: MACC, 1965. Catálogo de exposição (acesso a fotocópia).

<sup>244</sup> Na sua maioria, eles estavam reunidos no grupo *Hoje* a partir de 1961, por mérito de Maria Helena Motta Paes. O grupo “irregular” permaneceu sob seu comando até 1975, quando oficialmente fora encerrado. Contudo, em depoimento ao autor, o artista Thomaz Perina conta-nos que o grupo funcionou até meados de 1978.

<sup>245</sup> A possibilidade de doações ou aquisições em 1965, após o fim do I SAC, em 30 de setembro, é tanto provável como plausível.

<sup>246</sup> Geraldo de Souza (Prêmio Aquisição “Câmara Municipal”), Raul Porto (Prêmio “Prefeitura Municipal”), Geraldo Jurgensen (Prêmio “Eurides Fernandes” – medalha de ouro), Thomaz Perina (Prêmio “Cerâmica Braston” – medalha de ouro), Enéas Dedecca – (Menção Honrosa), Francisco Biojone (Menção Honrosa), Maria Antonieta Souza Barros (Menção Honrosa), Bernardo Caro (Menção Honrosa), Mario Bueno (Menção Honrosa), Maria Aparecida Bueno de Mello (Menção Honrosa).

<sup>247</sup> Arnaldo Ferrari (Prêmio Aquisição “Universidade Católica de Campinas”), Lothar Charoux (Prêmio “Prefeitura Municipal”), Jacques Douchez (Prêmio “Prefeitura Municipal”), Bassano Vaccarini (Prêmio “Marcondes Filho” – medalha de ouro), Ionaldo Cavalcanti (Prêmio Aquisição “Prefeitura Municipal”), Rachel Vaz de Arruda (Prêmio Aquisição “Câmara Municipal”), Carlos Tenius (Prêmio “Prefeitura Municipal”), Elke Hering (Prêmio “Eurides Fernandes” – medalha de bronze), Evandro Carlos Jardim (Prêmio Aquisição “Sanitária Guarani”), Gundemaro Lizarraga (Prêmio Aquisição “Prefeitura Municipal”), Moacyr Rocha (Prêmio Correio Popular – medalha de ouro), Nelson Domingos Bavaresco (Prêmio Aquisição “Sanitária Guarani”), Odeto Guersoni

Os relatos dos artistas “vanguardistas locais” sobre esse momento, colhidos por Crispim Campos nos anos 90, dão-nos pistas sobre o embate:

O próprio *Vanguarda*, que faz o salão, deu espaço para ocupar esse mesmo espaço. Aí que eu fico meio revoltado, em deixar que o grupo Frei Caneca, viesse de São Paulo e dominasse o salão de Campinas (...) Já que foi obra do *Vanguarda*, ele deveria se impor e dizer ‘Não, vamos receber vocês para troca de experiência, mas não para dominar nosso espaço.’<sup>249</sup>

Em outro depoimento:

Nós tivemos uma coisa boa, que foi a criação do MACC, mas em seguida, tivemos uma infiltração ‘perigosa’, pelo grupo Frei Caneca, e houve uma neutralização dos artistas de Campinas. Tivemos uma pessoa que salvaguardava os interesses desse grupo, que é a Lourdes Cedran. Lourdes conseguiu, em certa época, bloquear os artistas de Campinas, para dar passagem para os artistas de São Paulo. Ela tinha força, porque ela foi diretora do MACC. (...) Ela conseguia fazer as vias de acesso, para esses artistas de São Paulo, eles queriam se projetar e a forma de se projetar era através do salão.<sup>250</sup>

Não que os artistas locais não tivessem se articulado para influir mais diretamente no salão. Mas aqueles últimos anos da década de 60 demonstraram-se pouco propícios para conciliações; estavam marcados pelo signo das posições ideológicas vigiadas pelo Estado policial vigente. Um exemplo foi a conturbada abertura do III SACC, em 1967, regada a vaias e prisões, na qual jovens artistas, que formavam o Grupo Renovação, protestavam pela falta de oportunidade de acesso ao evento. O “inimigo” escolhido, como indica o relato de Raul Porto, fora a artista e organizadora do salão Lourdes Cedran (jurada do 34.º SAP, em 1977), que teria

---

(Prêmio Aquisição “Prefeitura Municipal”), Marina Raimo (Prêmio Aquisição “Casa General”), Paulo Menten (Prêmio Aquisição “Prefeitura Municipal”), Charlotta Adlerová (Menção Honrosa), Irma Neuman (Menção Honrosa), José Roberto Aguilár (Menção Honrosa), Marina Bartolo (Menção Honrosa). As obras de Hering e Vaccarini não estão mais na coleção do MACC.

<sup>248</sup> Entre eles temos artistas que serão premiados ou mencionados em salões posteriores. Artistas não locais como Antonio Henrique Amaral, Trindade Leal, Jandyra Waters e Rosa Maria Manso, além I Izar do Amaral Berlinck, jurado do evento; como também artistas envolvidos na organização dos eventos como Clodomiro Lucas (ex-diretor do MACC) e Lourdes Cedran, além da “vanguardista” Maria Helena Motta Paes . O futuro diretor do MACPR, Fernando Veloso recebeu uma menção no I SAC.

<sup>249</sup> Depoimento do artista Bernardo Caro; cf. CAMPOS, *op.cit.*, anexos.

<sup>250</sup> Depoimento do artista Raul Porto; *idem*.

influenciado negativamente na escolha do júri. O grupo Renovação solicitou, sem efeito, ao então prefeito Ruy Novaes, o afastamento de Cedran das atividades artísticas oficiais da cidade.<sup>251</sup>

A tensão entre a produção local e o assédio dos grandes pólos difusores de arte (São Paulo e Rio de Janeiro) permaneceu nos anos seguintes, com pequenas variações nos embates. O ápice da distância entre a representação da produção local e as necessidades curatoriais e críticas externas foi o X SACC, para o qual foram convidados doze artistas a fim de debaterem suas obras com críticos e com o público. Apenas Mário Bueno representava a arte campineira.

Essas “memórias” não foram relatadas com presteza pelo museu nos seus primeiros 40 anos. Mesmo uma importante mostra como aquela realizada em 1992, com o título “Premiados nos Salões de Arte Contemporânea de Campinas”, que reuniu obras de sessenta artistas, mostrou equívocos no projeto curatorial. A mostra apresentou obras de nomes como Cândido Portinari, Lasar Segall e Burle-Marx, cruciais para concretizar o desejo do museu de enaltecer sua coleção, entretanto, salvo possibilidades não documentadas, é necessária uma vigorosa imaginação para ligá-los aos SACCs.

De qualquer forma aquela mostra foi a primeira exposição de impacto midiático a celebrar o vínculo histórico entre os salões e o MACC. Sob a orientação do artista plástico Geraldo Porto, então curador do museu, o MACC timidamente indicava a impossibilidade de continuar ignorando sua própria coleção derivada do evento.<sup>252</sup> Estávamos nos anos 90; uma “virada museológica” começava a afetar os museus regionais. Porto foi o primeiro a enfrentar essa questão, incluindo, ainda, a desconfortável coleção da Pinacoteca Municipal, sob a guarda do MACC, com a mostra “Exposição do acervo perdido da Pinacoteca Municipal de Campinas”. Título sugestivo do “forte” apagamento que a arte pré-anos 50 sofreu na memória institucional da cidade, em parte articulada pelo e a partir do MACC.

Ainda nos anos 90, surgem os primeiros registros na forma de catálogos. Tais catálogos de acervo produzidos pelo museu são sintomáticos do silêncio que devora consigo a possibilidade de produzir narrativas pretensamente precisas

---

<sup>251</sup> cf. ZAGO, *op. cit.*, p.31.

<sup>252</sup> Porto foi um dos membros do Grupo Renovação que cindiu com o III SAC. Foi selecionado no V SACC, em 1969, e premiado em 1974, no IX SAC.



sobre a história da coleção. Como já explicitarei no primeiro capítulo <sup>253</sup>, os catálogos comemorativos dos 31 anos do MACC não apenas pecaram na investigação e descrição da coleção permanente do museu, como também, nada trouxeram sobre a importância do SACC para a constituição do museu e de seu acervo. <sup>254</sup>

No mais extenso dos catálogos, há um texto-base, intitulado *Nexos do Criar; Maneiras de Fazer. Modos de Ver*, que é assinado pelo curador Marcos Rizolli. Seu registro equilibra-se entre as poéticas dos gêneros e modalidades artísticas e uma didática estética sobre as novas possibilidades de percepção da arte contemporânea. <sup>255</sup> Também não há indicações sobre as obras ali reproduzidas.



Antonio Henrique Amaral, *Brasiliiana 1*, 1968, óleo sobre tela, coleção do MACC.

Em 2002, sob minha curadoria, o mesmo museu optou por um modelo de registro de caráter eventual <sup>256</sup>, que selecionou, a partir da coleção, obras que

---

<sup>253</sup> cf. p. 08, item 1.2 (Esquecimento: dócil ministro do interesse próprio).

<sup>254</sup> Prefeitura Municipal de Campinas. *Museu de Arte Contemporânea de Campinas "José Pancetti"*. Catálogos de acervo e exposição, 1996.

<sup>255</sup> "O dínamo expressivo da humanidade saberá encontrar outras soluções imagéticas. Na figuralidade, significativos procedimentos artísticos vão instituir o ambiente da interpretação. Presente no projeto modernista, provoca um certo distanciamento da expressão do mundo sensível, em busca de métodos de construção da obra visual que privilegiem a aparência dos sistemas visuais – geometrismo e anamorfose em novas plasticidades." cf. RIZOLLI, Marcos. "Nexos do Criar; Maneiras de Fazer. Modos de Ver". In: Prefeitura Municipal de Campinas. *Museu de Arte Contemporânea de Campinas "José Pancetti"*. Catálogo de acervo e exposição, 1996, p.3.

<sup>256</sup> Chamo de catálogos de caráter eventual aqueles que apresentam obras selecionadas dos acervos que compõem alguma exposição-evento ou que são parte de projetos de ação-educativa voltados ao acervo. Obedecem a diferentes formatos, em consonância com os catálogos de exposições de curta-duração. As imagens são acompanhadas por dados básicos e podem se encontrar isoladas umas das outras. Os textos de apresentação obedecem à pauta da exposição. Em geral, curadores expõem os acervos, nessas circunstâncias, apoiados em cortes temáticos, tais como: "acervo de papel do

dialogavam com a arte modernista brasileira: uma oportunidade de comemorar os 80 anos da Semana de Arte Moderna de 22. A mostra, chamada *Os herdeiros de 22*, deu nome a esse catálogo, que, além de trazer reproduções das obras, também as apresentava por meio de um pequeno texto didático.

O catálogo de 2002 continua na mesma linha de segmentação da coleção e entra em outra prática dos museus: aproveitar a própria coleção para celebrar ou rememorar eventos exteriores a eles. Tais práticas tendem a ocupar dois juízos predominantes para os estudiosos de arte. Se, por um lado, o museu utiliza uma data para celebrar seu acervo – e, desse modo, curadores e diretores podem usar “momentos” oficiais para promover seu trabalho e legado –, de outro, muitos projetos podem naufragar ao tentarem criar sentidos descolados do conjunto e da história da coleção desses museus, ou mesmo salientar deficiências graves na constituição dessas coleções. Em muitos casos, um olhar sobre a coleção revela que “o acervo parece acompanhar os aniversários e as comemorações”<sup>257</sup> e não o contrário.

No caso de *Os herdeiros de 22*, podemos encontrar essas duas visões. O MACC agrega a seu nome de origem uma homenagem ao pintor “modernista” campineiro José Pancetti (Campinas, 1902 – Rio de Janeiro, 1958). Numa mostra que pretendeu criar relações entre a coleção contemporânea do museu com a “Semana de 22” e seus desdobramentos, fica patente a ausência de uma obra desse artista na coleção do museu. O catálogo evidencia essa questão, ao contemplar os artistas modernistas presentes na coleção: Lasar Segall, Cândido Portinari e Roberto Burle Marx (os mesmos “estranhos” na mostra de 1992). Ao mesmo tempo, os nexos criados entre as obras contemporâneas daquela coleção e o movimento modernista para além da Semana surgem como uma possibilidade de leitura das obras expostas, se considerarmos a mostra como um trabalho curatorial. Algum acervo, mas nenhuma palavra sobre o SACC mesmo diante da reprodução de *Brasiliãna 1*, óleo sobre tela de Antonio Henrique Amaral, premiada no IV SACC, em 1968.

---

museu”; “a mulher no acervo do museu”; “abstração no acervo”, para citar exemplos mais genéricos, porém não raros.

<sup>257</sup> cf. POULOT, *op. cit.*, p.27.

<sup>257</sup> *idem, ibidem*, p. 31.

Peço paciência com essa confissão. Há a necessidade de uma autocrítica. Se, em vez de nos concentrarmos no recorte próprio do fazer museal do curador, focarmos-nos no *labor* do historiador, encontraremos um possível conceito de "memória" que recria o passado, seja para amortecer conflitos, seja para favorecer negociações <sup>258</sup>. É um conceito de memória vizinho de uma visão "relativista da história", que confunde as possibilidades da arte com as possibilidades da disciplina. Um conceito de memória que canibaliza a história para transformá-la em cardápio de múltiplas interpretações possíveis, todas válidas, dependentes do oportunismo do momento, estejam elas ou não revestidas de um verniz fantasiado em algum pretensível método. Pode funcionar com as curadorias que precisam de liberdade para enfrentar a difícil tarefa de seleção da produção artística, desde que elas não finjam ser um produto historiográfico, como aconteceu com *Os herdeiros de 22*.

Da mesma forma, não há muitas mudanças na implantação do projeto "Artistas de sempre" em 2001. Pelo contrário, o projeto foi uma maneira de proteger o modo de narrar a própria história do museu por meio do grupo *Vanguarda* e de seu prolongamento mais amplo, o grupo *Hoje*. Essa permanência, em momentos de crise e de transição, chamou para dentro do museu seus defensores mais engajados (os artistas fundadores), de modo a conferir aos seus gerentes momentâneos certa legitimidade, como ocorrera naquele ano.

O projeto, embora importante, mais uma vez não atingia o centro da questão para esta pesquisa: a coleção. Da mesma forma, o tema "salão" está ausente dos catálogos produzidos para o projeto – muito embora todos os homenageados tenham participado de ao menos um dos SACCs, enquanto quatro

---

<sup>258</sup> Ainda sobre a questão: "É inegável que as comemorações, em particular as cerimônias de "culto aos aniversários", têm um peso ainda considerável em nossos tempos, como vetores de integração social e legitimação. A comemoração paradoxalmente dispensa a recordação, já que a imanência do comemorado se abriga nos veículos que o suportam, favorecendo a *partilha* da memória alheia. Na comemoração, a recordação pode existir, mas o 'essencial é o papel dos outros' (Casey, 1987, p.47). Por isso, seja com vistas a fixar metas a serem atingidas ou, ao inverso, para definir um sentimento de consumação, de página virada, seja para dar a perceber aos cidadãos o lugar do país/grupo no fluxo geral abstrato do tempo, a comemoração tem 'quase eclipsado as demais formas de memória coletiva', na expressão de Johnston (1987, p.80), um especialista do tema." MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações" In: *Arquivos, patrimônios e memória: trajetórias e perspectivas*. SILVA, Zélia Lopes da. (org). São Paulo: Editora da Unesp: FAPESP, 1999, p.17.

deles foram premiados ou mencionados.<sup>259</sup> Novamente, estive diretamente ligado a ele, na medida em que participei como co-curador, ao lado de Mirna Vasconcelos, das duas primeiras edições<sup>260</sup>, e como curador, das duas mostras seguintes<sup>261</sup>, além de ter acompanhado a última iniciativa com a mostra que homenageava Maria Helena Motta Paes, chamada *Amazônia*, em 2004.

A publicação organizada por Sunega, em 2006, quebra essa dinâmica ao estabelecer como eixo fundamental a visibilidade de obras da coleção do museu produzidas entre os anos 60 e 70 e o vínculo com os artistas que as confeccionaram<sup>262</sup>. “MACC: Vida e obra. Fundo Histórico” pode sugerir um fim mais ambicioso, que parece frustrar-se com os resultados. Mas, de modo inédito, indicou a relação entre os artistas comentados e o ambiente artístico de Campinas naquele período, o que resultou, em muitos casos, na exibição do vínculo com os SACCs. Trata-se de uma iniciativa importante, porém tímida, uma vez que coloca o MACC na mesma situação do MACPR, pois ambos não investiram a contento em publicações e pesquisas que apresentassem de modo convencional e crítico toda a coleção dos museus, investiram, sim, em catálogos que celebram apenas as obras mais “adequadas”.

### 2.3 Fragmentos para uma coleção

“E, diz o Livro do Eclesiastes: Todas as coisas têm seu tempo. Eis possível, já, um Museu de Arte de Brasília”, escreve a então Secretária de Educação e Cultura do Distrito Federal, Eurides Brito da Silva, no texto de apresentação do catálogo de criação do MAB.

---

<sup>259</sup> Mário Bueno foi premiado no II SACC, recebeu uma menção honrosa no I SACC e foi o único artista local convidado para o X SACC; Thomaz Perina foi premiado no I SACC, Egas Francisco recebeu uma menção no II SACC, Francisco Biojone recebeu uma menção honrosa no I SACC; Maria Helena Motta Paes foi premiada no V SACC.

<sup>260</sup> *Mário Bueno: crônicas, notícias e celebração* e *Egas Francisco: A solidão e o grito*, ambas em 2002.

<sup>261</sup> *No silêncio da paisagem – Thomaz Perina e Oceano. Francisco Biojone*, ambas em 2003.

<sup>262</sup> cf. SUNECA, R. (org). *MACC: Vida e obra – Fundo Histórico – Décadas 1960-1970*. Campinas (SP): Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer, 2006. Os artistas escolhidos e seus comentadores foram: José Roberto Aguilar (Marcos Tognon); Antônio Henrique Amaral (Raquell Catharino); Artur Barrio (Diogo Lopez Silva); Bernardo Caro (Renata Zago); Marcelo Grassmann (Daniela Viana Leal); Thomaz Ianelli (Marcos Tognon); Cildo Meireles (Diogo Lopez Silva); Cândido Portinari (Paula Vermeersch); Mira Schendel (Joelma Leão e Denise Gava); Lasar Segall (Vivian Paulitsch); Cláudio Tozzi (Rodrigo Vivas); Yo Yoshitome (Rodrigo Vivas).

O museu demorou décadas para ser inaugurado na capital federal e substituiu alguns outros projetos que postulavam desde um museu nacional de arte popular<sup>263</sup> até um museu do artista brasileiro<sup>264</sup>, passando pelo museu didático e documentário de arte proposto por Mário Pedrosa<sup>265</sup>. Todos malograram, até a criação do MAB, que, do ponto de vista de sua coleção inaugural, tratava-se de uma instituição que não prefigurava um museu-gênese da arte nacional, mas, sobretudo, era voltada para a arte da capital do país. Essa alternância entre inúmeros desejos e projetos até a configuração de uma instituição local pode ser visualizada como atípica história de visibilidade do MAB.

O museu que conhecemos hoje abriu suas portas em 1985. Seu surgimento foi uma consequência do primeiro Plano Integrado de Educação e Cultura do Distrito Federal<sup>266</sup>, durante as comemorações de vinte cinco anos da cidade, e, diferentemente de muitas instituições do gênero, no momento de sua abertura, a coleção já estava publicada. Coleção codificada e assentada sobre um catálogo geral de acervo intitulado *Museu de Arte de Brasília*.<sup>267</sup> Tal documento é impar na medida em que informa como as obras chegaram às mãos do MAB, conferindo-lhes passado antes do próprio museu.

Iniciada com as quatro edições do Salão de Arte Moderna de Brasília – 1964 a 1967 – e outros eventos que outrora foram menos importantes para a cena nacional, a coleção transmitida ao museu era administrada pela Fundação Cultural

---

<sup>263</sup> cf. AMARAL, *op. cit.*, p.322.

<sup>264</sup> FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Sala Brasília: XIII Bienal de São Paulo*. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal, 1976.

<sup>265</sup> Mário Pedrosa fora um dos primeiros a postular um projeto museal para Brasília. Em uma carta, datada de 24 de julho de 1958, a Oscar Niemeyer ele propõe as bases do que chama de “museu didático e documentário de arte”, cujo objetivo é apresentar a história das artes em diferentes tempos e continentes por meio de reproduções, projeções de slides, cartas geográficas, filmes educativos e publicações; quanto ao acervo ele é tático: “Não pode ser, pois, um museu nos moldes tradicionais, caracterizado por sua coleção de obras originais. Como, pelas considerações expostas, uma coleção dessa ordem digna do nome de museu é coisa extremamente difícil, o museu de Brasília não procurará adquirir obras originais para seu acervo.”; cf. PEDROSA, M. “Projeto para o museu de Brasília” In: ARANTES, O. (org.). *Política das artes*. Mário Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1995, p.288. Embora original na sua intenção educativa e pelo elenco dos meios, a idéia de um museu de arte feito de reproduções foi proposto por Mario de Andrade nos anos 30, quando este esteve a frente do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo; cf. CHAGAS, Mário de Souza. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó, SC: Argos, 2006.

<sup>266</sup> Faziam parte ainda do PIEC: o Teatro Nacional, o Planetário, o Museu da Cidade (na Praça dos Três Poderes) e o Cine Brasília, todos recuperados ou inaugurados naquela data; o Teatro da Escola Parque, os Teatros Galpão e Galpãozinho, reconstruídos; o Centro de Criatividade; a Orquestra do Teatro Nacional de Brasília; cf. *Folder FCDF, Acervo da FCDF – Arquivo Público do Distrito Federal*.

<sup>267</sup> GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Museu de Arte de Brasília*. Catálogo de acervo e exposição, 1985.

do Distrito Federal.<sup>268</sup> Dos catálogos analisados aqui, esse é o que mais se preocupa em circunscrever a história da coleção e estabelecer uma condução técnica para futuras contribuições e aquisições do museu, no sentido de insinuar uma política aquisitiva ativa.

O principal texto do catálogo, “O MAB e o seu Programa”, leva a assinatura do museólogo João Evangelista de Andrade Filho<sup>269</sup> e, além de desenhar, com traços rápidos, uma genealogia geral da coleção a partir de seus doadores e propositores, também indica problemas como a diversidade qualitativa que o museu teria de enfrentar diante de um legado que não havia controlado e que teria de dotar de sentido.

Ele já apontava para a dificuldade, por exemplo, de se medir coleções regionais pelos valores de uma história da arte geral e canônica, ponto que poderia ser julgado como defensivo diante dos seus pares, mas que, aos olhos atuais, pode muito bem indicar a difícil adaptação nos trânsitos das idéias sobre arte, que mesmo a capital tinha de enfrentar:

Não se pode esquecer que a coleção permanente existe para servir de apoio à investigação sistemática de linguagens plásticas em confronto. O aparato menos dogmático é aquele que pressupõe o maior número de aberturas, já que assonâncias e dissonâncias sempre se refazem no tempo, na medida em que se refaz a própria história da arte. Seria simples, mas não verdadeiro, traçar uma linha reta desde Cézanne até hoje e afirmar que toda a história se contém nessa linha de sedimentação, sem transbordos, sem deslocamentos, cruzamentos e paralelismos.<sup>270</sup>

Não estou muito seguro de ter entendido bem o significado desse trecho ou de seu contraponto, que segue pelo resto de sua argumentação. Doravante, arrisco-

---

<sup>268</sup> A Fundação Cultural do Distrito Federal foi instituída em 27 de janeiro de 1961. Primeiramente recebeu o nome de Fundação Cultural de Brasília, posteriormente alterado para Fundação Cultural do Distrito Federal – FCDF. Funcionou em vários locais e, em 1981, teve sua sede transferida para o anexo do Teatro Nacional Cláudio Santoro, mantendo-se até 27 de maio de 1999, quando se fundiu à Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal; cf. *site* oficial do Arquivo Público do Distrito Federal. Acesso em 17 de agosto de 2007, disponível em: [http://www.arpdf.df.gov.br/005/00502001.asp?ttCD\\_CHAVE=9975](http://www.arpdf.df.gov.br/005/00502001.asp?ttCD_CHAVE=9975).

<sup>269</sup> Andrade Filho também marcou, quando diretor, a história do MASC com a publicação de um catálogo geral: UNIVERSIDADE DO VALE DO ITAJAI. FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. *Biografia de um museu*. Nancy Therezinha Bortolin (org). Itajaí: Univali; Florianópolis: FCC, 2002.

<sup>270</sup> cf. GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL, *op cit*, p.17.

me a dizer que Andrade Filho buscou evidenciar que aquela coleção de “abertura” merecia outro tratamento que não o peso do julgamento crítico generalizador. Juízo que não levaria em conta o difícil diálogo entre a produção, a percepção e a representação de uma arte fora das linhas mestras ou dos centros hegemônicos. Veremos mais adiante que boa parte da primeira coleção do MAB distanciava-se muito dos inventores de heranças e das filiações a serviço de uma circulação da arte mais “vanguardista”.

Ao mesmo tempo, no contraponto, o museólogo se utiliza, em diferentes momentos, das modalidades próprias de uma história da arte clássica para “autorizar” <sup>271</sup> uma coleção que primava por ser “igualmente” internacional, nacional e regional, ou seja, Andrade Filho buscou, assim, construir um discurso que autenticasse a pluralidade da coleção – integrada por obras tão díspares como as do alemão Karl-Heinz Hansen e as do artista de Sobradinho (cidade satélite de Brasília), Valdemar Nogueira Lima –, estabelecendo valores diferentes para cada momento. Alguns até antagônicos.

Estamos novamente na seara entre o ambiente local e os valores exógenos, apenas com uma mudança crucial: Brasília era uma criação, cuja identidade movia-se entre uma multiplicidade de “híbridos” reunidos que formavam um amálgama difícil de mensurar a partir de fenômenos culturais isolados, numa “sobrecarga de identidades”.<sup>272</sup> Tal especificidade cultural, inédita na história brasileira, trouxe para as discussões “temporalidades” artísticas diferentes, provenientes de todo o país num curto período histórico, algo que explica, em parte, a dificuldade da própria escolha de um projeto museal de arte para a capital. <sup>273</sup>

Mesmo a coleção do MAB, circunscrita no texto de Andrade Filho, instaura uma diversidade tão grande de propósitos e de direções que se aproximar desse “acervo” (internacional, nacional e regional) exige a indicação de alguns processos

---

<sup>271</sup> “Por ‘autoridade’ entendo tudo que dá (ou pretende dar) autoridade – representações ou pessoas – e que se refere, portanto, de uma maneira ou outra, àquilo que é ‘aceito’ como ‘crível’”; cf. CERTEAU, 1995, p.40.

<sup>272</sup> O termo é emprestado da Agnes Heller e voltado para os trânsitos culturais globais; cf. HELLER, Agnes. “Memoria Cultural, Identidad y Sociedad Civil”. *Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanas* n.º 1, 2003, p. 5-18.

<sup>273</sup> cf. FRASER, V. “Brasília: Uma Capital Nacional sem um Museu Nacional”. In: *Fórum Permanente de Museus de Arte: entre o público e o privado*; acesso em 16 de fevereiro de 2007; disponível em: [http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/artigos/val\\_fraser/](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/artigos/val_fraser/); cf. COSTA, Horacio. “Carta de Brasil – Brasília: una ciudad sin museos y con políticos”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 587, Madri, maio de 1999, p. 151-169.

de mediação, de tradução e de coordenação constituídos desde os anos 60, primórdios da reunião das obras que terminaram sob a tutela da instituição inaugurada em meados dos anos 80.

Novamente, o museólogo me auxilia, ao indicar o solo em que seu texto se move. O museu havia escolhido, naquele documento, representar-se como tributário de várias ações produzidas pelo Estado. Tal representação, todavia, não excluiu uma autocrítica, ao lamentar o caráter informe da coleção. Nas décadas anteriores à fundação do museu, diferentes instituições (FCDF, Ministérios das Relações Exteriores e da Educação e Cultura, Fundação Bienal de São Paulo, embaixadas da Grã-Bratânia, França e dos Estados Unidos, só para citar as mais visíveis) empenharam-se na constituição daquela coleção; instituições que, entretanto, por diferentes vias, não tinham sido bem-sucedidas em constituir um museu que a recebesse. Diferentes modos de “administrar” desejos, em diferentes “territórios”, só poderiam ter criado uma coleção informe com tal variedade.

Da mesma forma, o texto de Andrade Filho afasta-se do ambiente político em que tal coleção havia sido gerada para afiná-la com o discurso vigente na época: “o museu está em condições de mudar a ordem e tornar-se democrático”.<sup>274</sup> Sensibilidade com o importante momento político em que estava sendo gerado o museu: a redemocratização política do país.

Ao mesmo tempo, o texto apresenta elementos ambíguos, ao declarar, inicialmente, que o MAB estava para uma perspectiva nacional: “Considerando Brasília capital consolidada da Nação em 1985, poder-se-ia traçar o perfil real desejável do seu museu de arte”.<sup>275</sup> Um perfil que tendesse a colecionar a arte produzida em todo o país. Todavia, ambição nacional, com uma coleção predominantemente local, logo fez Andrade Filho esboçar o contraponto, na medida em que, para ele, o que interessava ao freqüentador de um museu era o “desejo de se conhecer, através dele [museu], a identidade do local ou da região”.<sup>276</sup>

Assim, as primeiras indicações de onde provinha a coleção recaíam sobre doações-pagamento produzidas pela corriqueira prática de se pagar pelo espaço

---

<sup>274</sup> cf. GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL, *op. cit.*, p.7

<sup>275</sup> *idem, ibidem*, p.8.

<sup>276</sup> *idem, ibidem*, p.8.



cedido com a “doação” de uma obra exposta.<sup>277</sup> Nesse ponto, ele ressalta que, além das doações de artistas nacionais, a FCDF recebeu doações de artistas estrangeiros, uma vez que abrigou inúmeras mostras produzidas ou patrocinadas pelas embaixadas localizadas na capital.<sup>278</sup>



João Câmara, *Exposição e motivos da violência*, 1967, três peças de encáustica e óleo sobre madeira em relevo (detalhe): obra premiada e adquirida no IV SAMB em 1967; reprodução do catálogo de inauguração do MAB, em 1985

Depois, Andrade Filho menciona que os salões ocuparam um importante papel na definição da coleção do MAB. O mais importante deles para a engenharia de prestígio do museu até 1985 foi o Salão de Arte Moderna de Brasília, cuja primeira edição realizou-se em 1964, tendo apenas outras três versões. O SAMB foi uma instituição ambiciosa, que pretendia transformar-se no mais importante

---

<sup>277</sup> “Quanto às incorporações provenientes dos pagamentos percentuais (20% sobre as vendas das exposições), o que se pode dizer é que nem sempre o artista cedeu à entidade o melhor do que expôs. Disso resultou uma discrepância qualitativa, que novas doações e/ou aquisições deverão sanar. Também aqui seria de desejar-se uma política de doações a partir de propostas do Museu”; *idem, ibidem*, p.13

<sup>278</sup> Sobre esse tipo de doação, prática corriqueira que praticamente transformou-se em lei diante da precária autonomia dos museus, lembro as palavras da artista Ana Maria Tavares: “O sistema de arte no Brasil é cheio de vícios que dificultam em muito a sobrevivência do artista e sua produção. A meu ver, um dos vícios mais nocivos é a recorrente solicitação de doação de obras aos artistas, pois revela a inexistência de sólidas políticas de aquisição das instituições públicas e privadas, dificultando a atualização e a manutenção de acervos. Esse vício reforça a idéia de que a salvaguarda da produção da melhor arte que aqui se produz depende dos artistas”; cf. *Jornal O Estado de São Paulo*. Entrevista com Ana Maria Tavares para seção Antologia Pessoal, Caderno Cultural. São Paulo, 5 de março de 2006.

evento do gênero, rivalizando com seus pares, o nacional e o paulista. É sintomático de sua curta história o fato de que, quando surgiu naquele cenário incerto de uma capital recém-inaugurada, o salão escolheu para si uma vocação “moderna” e não um desdobramento contemporâneo, como nos apresentou Campinas um ano depois.<sup>279</sup>

As obras premiadas e adquiridas refletem a importância que os SMABs tiveram quase que imediatamente ao seu surgimento; nomes emergentes na cena artística nacional, como por exemplo: Frank Schaeffer (I SAMB), Marcelo Grassmann (I SAMB), Cildo Meireles (II SAMB), Tomie Ohtake (II SAMB), Maria Bonomi (III SAMB), Farnese de Andrade (III SAMB), João Câmara (IV SAMB), Anna Bella Geiger (IV SAMB), Marcelo Nitsche (IV SAMB) e José Resende, entre outros.

<sup>280</sup> Do mesmo modo que os SACCs, os organizadores apoiaram-se em profissionais gestores e críticos vindos do Rio de Janeiro e de São Paulo para alçar o evento: Qurino Campofiorito (I e II SAMBs), Harry Laus (I e II SAMBs), Geraldo Ferraz (II SAMB), Walter Zanini (II e IV SAMBs), José Geraldo Vieira (III SAMB), Olívio Tavares de Araújo (III SAMB), Frederico Morais (IV SAMB) e Mário Pedrosa (IV SAMB), entre outros. Contudo, as ambições naufragaram muito rapidamente, e um episódio famoso e amplamente comentado pela história institucional da arte brasileira ajuda entender o porquê.

Todos os salões estudados mostraram-se convulsionados desde o fim do modelo das Belas Artes.<sup>281</sup> O IV SAMB, em 1967, não foi diferente de tantos outros casos, mas marcou a história graças a um porco empalhado, enviado ao júri pelo então jovem artista Nelson Leirner. A inscrição de *O porco empalhado*, como explica o artista, tinha uma finalidade provocativa e visava, de modo confesso, ser recusado pelo júri. Contudo, o corpo jurado, chefiado por ninguém menos que

---

<sup>279</sup> E ainda naquela década: São Caetano do Sul (1967), Santo André (1968), Piracicaba (1969), Santo André (1969), todos no estado de São Paulo; cf. ENCICLOPEDIA ITAU CULTURAL DE ARTES VISUAIS, disponível: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_IC/](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/).

<sup>280</sup> Vale lembrar que os artistas residentes em Brasília obtiveram prêmios diferentes daqueles conferidos aos artistas considerados profissionais. No I SMAB, Paulo Iolovitch na pintura e Éster Joffily na gravura. A ausência de uma documentação sistematizada permanece um grande empecilho para a compreensão dos três primeiros SAMBs; cf. Jornal *Correio Brasiliense*, “Arte Moderna na Cidade Moderna”. Brasília, 23 de junho de 1964; cf. Jornal *Correio Brasiliense*, “O rei está nú!”, texto de Regina Laet. Brasília, 10 de novembro de 1966; cf. ANDRADE, Marco A.P.. “Da abstração informal à perceptiva de Brasília: os salões de Arte Moderna do Distrito Federal nos anos 60” In: MARTINS, A.; COSTA, L.& MONTEIRO, R.. *Cultura visual e desafios da pesquisa em artes*. Vol.2. Goiânia: ANPAP, 2005, 224-234.

<sup>281</sup> Essa crise já estava anunciada com a divisão dos salões nacionais entre Belas Artes e Arte Moderna em 1951, cf. LUZ, *op. cit.*, p.126.

Mário Pedrosa, aceitou-o, o que levou o artista a questionar, em artigo publicado pelo *Jornal da Tarde* de São Paulo, os critérios adotados pelos jurados para incluí-lo.<sup>282</sup>

Atrevo-me a dizer que, pelo modo como o fato é recorrentemente narrado pela história da arte brasileira, a polêmica foi suficientemente conhecida para colocar na defensiva uma considerável parte do sistema de salões, momento em que muitos desses eventos foram extintos ou passaram por crises debatidas com timidez em pleno regime militar. Contudo, a instituição-salão sabia escolher seus argumentos, colhidos nas narrativas oficiais da história da arte, para refutar os ataques, como demonstra exemplarmente a resposta de Pedrosa:

Esperava Nelson Leirner que o júri a tivesse recusado? Por que não tinha valor plástico? Por que não era ‘uma obra de arte’? Por que não fora ‘criada’ ou não tinha originalidade? Mas se se trata de um ‘porco empalhado’, alguém o empalhou. Empalhar animais é uma arte reconhecida e apreciada, a taxidermia. É também Nelson perito nela? Mas se ele apenas comprou o porco empalhado engradado e mandou a Brasília, a obra cai na categoria dos *ready-made* à la Duchamp. Queria o jovem artista que o Júri fosse negar validade (ainda reconhecendo seus precedentes) a essa proposição, uma das mais ricas de conseqüências, que se bolaram desde Dada, no mesmo contexto de desmistificação cultural e estética? (...) Na arte pós-moderna, a idéia, a atitude por trás do artista é decisiva.<sup>283</sup>

A capacidade de absorver as críticas é um hábito de instituições que primam pela sobrevivência e por representarem-se como perenes. Contudo, a

---

<sup>282</sup> O artista esclareceu anos depois que: “Ia ser um trabalho político. Era um porco empalhado numa grade e tinha uma corrente no pescoço e acompanhava um presunto que foi consumido no caminho; comeram o presunto e deixaram só a corrente. Essa era a obra. Mas havia um conceito por trás do trabalho. Era a relação entre o produto industrializado, que era o presunto, e a forma bruta, que era o porco. E a idéia era o porco ir a Brasília. Aceito ou não, ele voltaria, e quando ele voltasse – eu já tinha combinado com um amigo meu – eu iria condecorar o porco por sua ida. Agora, como o porco foi aceito, me bateu aquela luz de falar com o Ivan Angelo, e ele publicou na página 2 do *Jornal da Tarde* a foto do porco e a frase: “O artista Nelson Leirner quer saber por que o porco foi aceito como obra de arte”. Aí causou toda uma polêmica, porque parte do júri começou a justificar por que tinha aceito, outra parte disse que não tinha compartilhado da decisão. As pessoas começaram a escrever coisas sobre o júri, dizendo que eles não entendiam de arte. E foram três meses de artigos sobre o júri, e eu e o meu trabalho desaparecemos de cena”; cf. *Revista e do Sesc-SP*, n.º 78, nov. de 2003, acesso em 14 de junho de 2007, disponível em: [http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas\\_link\\_home.cfm?Edicao\\_Id=170&breadcrumb=2&tipo=3](http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link_home.cfm?Edicao_Id=170&breadcrumb=2&tipo=3).

<sup>283</sup> cf. PEDROSA, M. “Do porco empalhado ou os critérios da crítica”. In: FERREIRA, Glória (org). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p.210.

resposta de Pedrosa, invocando aquele que seria o “pai” da arte contemporânea <sup>284</sup>, não poupou o SAMB do descrédito e da extinção. <sup>285</sup> A FCDF levou mais de vinte anos para promover um salão com impacto nacional, mas, como demonstra a coleção do MAB em 1985, outros diferentes salões vieram ocupar seu lugar, sem necessariamente substituí-lo.

O SAMB não legou mais que duas dezenas de obras ao museu, enquanto o número de obras provenientes de salões organizados a partir dos anos 70 nas periferias satélites ao Plano Piloto é sensivelmente superior. No catálogo inaugural, Andrade Filho declara de modo enfático que: “diga-se de passagem que esses Salões das Cidades-Satélites, como o espírito integrador que os informa, representam o maior êxito da política cultural do DF, no que se refere às artes

---

<sup>284</sup> Não é nosso assunto aqui, mas é sintomático que Pedrosa tenha citado Duchamp para “responder” à provocação de Leirner; sobre o assunto, Belting traz uma contribuição impar, que muito me interessa, por atingir instituições como museus e a própria História da Arte: “Seus textos, que eles [os artistas] naturalmente sempre escreveram, ganharam uma nova qualidade com Marcel Duchamp, que refletia sua obra em textos que logo não podiam mais ser diferenciados dela e produziam mais quebra-cabeças do que a própria obra. Assim escreveu os primeiros textos que serviriam mais tarde como comentário ao *Grande vidro*, já numa época em que essa obra capital simplesmente não existia. Joseph Kosuth achava que Duchamp devolvera à arte sua verdadeira identidade ao ‘perguntar por sua função’ e descobrir que a ‘arte (nada mais) é do que a definição de arte’. (...) Em meu ensaio sobre *O grande vidro* procurei revelar o comentário na obra e a obra no comentário de Duchamp, sem traçar a fronteira que o próprio Duchamp não traçou. *O Grande vidro* limitou *a priori* todo comentário que lhe foi dedicado posteriormente à possibilidade única de ser um comentário sobre os comentários do artista, nos quais ele enredou a obra: uma possibilidade da qual André Breton, que na época nem sequer conhecia a obra, fez um uso ainda mais produtivo. Duchamp simulava, por assim dizer, todas as variantes do comentário sobre a arte ao tornar pública sua própria obra e ao reinterpretá-la ao longo de uma década sempre de maneira diferente, com o que determinava a história da recepção por que passam todas as obras conhecidas tanto quanto a mistificava, de modo que o lugar do *O grande vidro* na história da arte do seu século não pode ser diferente do seu lugar (ou se sua retirada gradual) na história da recepção. Obra e texto tornaram-se uma tautologia no curso desse processo. A ciência da arte de tipo tradicional pôde tirar pouco proveito de tal situação, pois tinha de se limitar a relatar o nascimento (e a consumação) da obra, ou seja, a descrever eventos que nesse caso atuam de maneira apenas secundária.” cf. BELTING, *op. cit.*, p.37.

<sup>285</sup> Um aspecto que não pode ser ignorado vem do fato de que o IV SAMB foi um dos primeiros a sofrer uma forte pressão da censura. Segundo Frederico Morais, membro do júri, os membros do júri conseguiram convencer a duras penas os censores a não retirar obras da mostra; cf. MORAIS, Frederico. *Artes plásticas – a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p.101. Da mesma forma, as críticas realizadas em Brasília eram conservadoras: “É um tal de artista colecionar tampinhas de cerveja, plásticos coloridos, objetos inusitados como máscaras contra gases (vide III salão) e outros sem valor como molas velhas, rolhas, etc. tudo isto muito bem disposto em tela para se ter a impressão de que se trata de Pintura. E nós que apreciamos arte moderna, chegamos a dar razão àquele refrão popular do ‘assim até eu faço’. Mas o III Salão trouxe uma vantagem: se 99% não entendiam de arte, podemos ter certeza de que, agora, já 100% não a entendem”; cf. *Jornal Correio Brasiliense*, “O rei está nú!”, texto de Regina Laet. Brasília, 10 de novembro de 1966. Para Figueiredo o problema estava na administração precária dos salões: “A Fundação funcionava num pequeno barracão, improvisado no Eixo Monumental. E a carência de instalações apropriadas e alguns problemas com censura, levaram-na a interromper esses salões”; cf. FIGUEIREDO, A.. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT, Museu de Arte e de Cultura Popular, 1979, p.19.

plásticas”.<sup>286</sup> Entretanto, pelas limitações do texto, o museólogo não se detém no assunto. Deixemos por hora a análise textual e percorramos aquilo que o texto omite.

Durante apenas cinco dias de setembro de 1984, a FCDF apresentou em sua galeria uma mostra com seu acervo. Não estavam nessa exposição as obras de Aldemir Martins, Samson Flexor, Lothar Charoux ou Thomaz Ianelli.<sup>287</sup> Nenhum nome “reconhecido” da cena artística nacional; estava presente uma seleção dos artistas locais, com poucas exceções (sobretudo na gravura). Oitenta e cinco artistas que eram, em sua maioria, identificados por dois aspectos predominantes: eram rotulados de “primitivos” (ou *naïfs*) e/ou vinham de premiações realizadas nos Salões das Cidades-Satélites.<sup>288</sup>

O mais longo desses salões foi o SAPCS (Salão de Artes Plásticas das Cidades Satélites), realizado entre 1978 e 1984. Da primeira edição<sup>289</sup> participaram artistas representantes das cidades de Sobradinho, Taguatinga, Núcleo Bandeirante, Ceilândia, Cruzeiro, Planaltina, Guará e Brazlândia<sup>290</sup>, e foram premiados doze trabalhos; a breve leitura dos títulos dessas obras já insinua o vocabulário estético empregado.<sup>291</sup> O salão executava a “legislação” de seus congêneres mais conhecidos: jurados, selecionados, premiados, mencionados e, nesse caso, o voto popular, as chamadas “menções públicas”, o que demonstra a dimensão do caráter popular almejado. Os prêmios eram “outorgados a título de

---

<sup>286</sup> cf. GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL, *op. cit.*, p.13

<sup>287</sup> Apenas para citar outra “representação” importante da coleção do MAB: as obras provenientes da “Sala Brasília”, evento da XIII Bienal Internacional de São Paulo, que abordo no capítulo dedicado às exposições.

<sup>288</sup> A mostra realizada a menos de um ano da abertura do MAB foi celebrada pela classe artística local, pois marcou um posicionamento político claro e indicou que o museu a ser inaugurado deveria contemplar a arte local tanto quanto a de outras partes do Brasil e aquela parcela de obras deixadas por estrangeiros. A grande maioria dos artistas presentes naquele setembro estava de volta seis meses depois na mostra que inaugurou o museu, e da qual trataremos no capítulo dedicado às exposições.

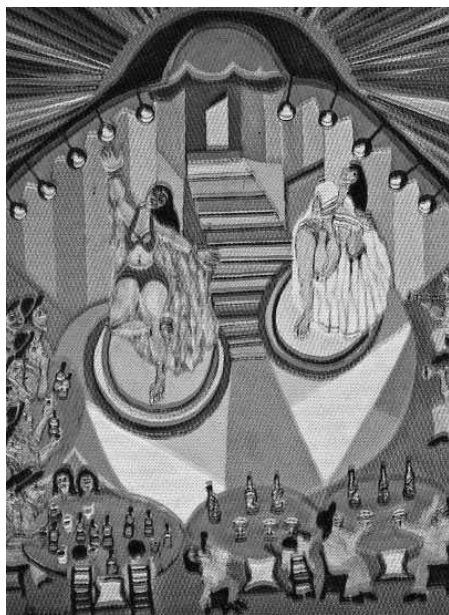
<sup>289</sup> A mostra foi realizada entre 06 e 17 de dezembro de 1978, no Palácio dos Buritis, então sede da Administração Executiva Distrital; cf. Ofício n.º 181, de 8 de novembro de 1978; Acervo da FCDF – Arquivo Público do Distrito Federal.

<sup>290</sup> Nas fichas de inscrição havia também indicações de artistas de Goiânia.

<sup>291</sup> “Um dia qualquer em Minas Gerais” (Stela Maris); “Esquina” (José Dalmácio Longuinho); “Lavadeira” (José Francisco Rodrigues); Casa de Engenho (Samuel B. Magalhães); “Rebanho” (Tânia Regina Garcia); “Buate” (Nogueira de Lima); “Romaria” (Ana Silva) etc; cf. FUNDAÇÃO CULTURAL DO DISTRITO FEDERAL. *Catálogo do I Salão de Artes Plásticas das Cidades Satélites*. GDF: FCDF, 1978.

aquisição”, e as obras premiadas foram incorporadas à coleção da FCDF.<sup>292</sup> Para as demais obras, as mostras obedeciam ao senso das exposições comerciais, onde qualquer visitante poderia encontrar o preço, afixado ao lado da obra ou numa tabela anexa gerida pela Fundação.<sup>293</sup>

Sobre o salão pesaram um controle e uma tutela exercidos, sobretudo, por meio da composição do corpo jurado. Eram, em sua provocativa maioria, profissionais ligados aos gestores públicos com intenções artísticas ou a artistas com carreiras administrativas. Não raro encontraremos, dentro do júri, os professores de artes dos artistas premiados, como José Augusto Xavier e Grace Maria Freitas <sup>294</sup>, jurados no V SAPCS, em 1982, justamente o primeiro que concedeu bolsas de estudo a quatro artistas. <sup>295</sup>



Waldemor Nogueira de Lima, *Buate*, 1977, óleo sobre tela: prêmio aquisição no I SAPCS em 1978: reprodução do catálogo de inauguração do MAB, em 1985.

---

<sup>292</sup> Os inscritos concorriam a prêmios nas seguintes categorias: pintura, gravura, desenho e escultura; cf. Regulamentos do I ao VII salão, excetuando o III SAPCS, documento presente no Acervo da FCDF – Arquivo Público do Distrito Federal.

<sup>293</sup> Documento da FCDF assinado em 02 de dezembro de 1978; Acervo da FCDF – Arquivo Público do Distrito Federal.

<sup>294</sup> cf. Ata da Comissão de Seleção e Premiação do V SAPCS, Arquivo Público do Distrito Federal.

<sup>295</sup> As bolsas eram premiações facultativas a partir deste salão, e os premiados tiveram direito a matricular-se em cursos no Centro de Criatividade da própria FCDF, os quais, na época, não eram gratuitos; cf. Regulamentos dos V, VI e VII SACPS, documento presente no Acervo da FCDF – Arquivo Público do Distrito Federal.

A escolha estritamente local e “oficiosa” do júri é visível no resultado das premiações quando confrontamos as listas dos premiados.<sup>296</sup> O número de recorrências nas premiações criou a seu modo uma “elite” dos salões.<sup>297</sup> A recorrência deve ter causado algum tipo de protesto ou embaraço, pois, na VI edição, em 1983, o regulamento passou a prever que um artista que já havia recebido premiações “duas vezes na mesma categoria, em Salão de Artes Plásticas das Cidades Satélites anteriores”<sup>298</sup>, só poderia inscrever-se em outra modalidade no ano seguinte. Uma medida extrema, visto que não se encontram editais de salões oficiais “sugerindo” que pintores transformem-se em escultores apenas porque haviam vencido em demasia.

Os SAPCS foram, sobretudo, eventos políticos que demonstraram uma aptidão para indicar talentos importantes, os quais raramente estariam visíveis no circuito de arte contemporânea da época. O fato de sua primeira edição ter sido realizada no Palácio dos Buritis, sede do Poder Executivo local, e de ter recebido uma divulgação que deixaria embaraçadas as instituições do presente – com uso de cartazes, folhetos, anúncios em jornais e chamadas radiofônicas – demonstra o empenho que a administração da FCDF conferiu à realização do I Salão<sup>299</sup>, o que também pode ser percebido nas outras seis edições.

Os salões posteriores seguiram os mesmos moldes do primeiro, com poucas e distintas alterações. Na IV edição, em 1981, uma apreciação publicada no principal jornal da cidade dava a medida de como o salão estava simbolicamente localizado junto a uma das mais corriqueiras representações da capital federal:

---

<sup>296</sup> Uma análise mais detalhada das obras premiadas naqueles salões e pertencentes à coleção do MAB tem me estimulado a formular a inquietante questão: até que ponto esses artistas não são escolhidos porque já esboçam em sua arte “popular”, “primitiva” para um certo cânone, elementos formais de um vocabulário que circula nas redes “eruditas” das artes plásticas?

<sup>297</sup> Anselmo Rodrigues, Antonio Carlos Elias, Armindo Marques, Byron de Quevedo, Carmencita Rodrigues, Célia Matsunaga, Delor Martins, Euclides Nobre, Fátima Martins Oliveira, Fernando de Oliveira Santos, Francisco das Chagas Soares Araújo, Haroldo dos Santos Vieira, Joaquim Vilela, Nanci Maria Ferreira, Omar Franco, Orlando Luiz, Paulo Fatal, e o campeão, premiado em cinco dos salões, Waldemor Nogueira de Lima. As obras premiadas desses artistas estavam presentes na coleção inaugural do MAB.

<sup>298</sup> cf. Regulamento do VI do SACPS, documento presente no Acervo da FCDF – Arquivo Público do Distrito Federal.

<sup>299</sup> Na época, o presidente da FCDF era o Embaixador Wladimir do Amaral Murтинho; veremos que seu nome está associado a um grande número de eventos essenciais para a constituição da coleção do MAB e sua posterior divulgação. Os demais salões foram realizados na sede da Fundação, na avenida W3, quadra 508 Sul, o que não tirou o prestígio do evento, pelo contrário, tratava-se do endereço mais requisitado para mostras de todas as tipologias artísticas, ao lado das galerias do Teatro Nacional.

Brasília ainda não é o grande centro cultural do país, evidentemente, mas, é sem dúvida a cidade brasileira que oferece as melhores condições para o surgimento de muita coisa original em matéria de arte. Isto porque, aqui, neste ponto distante de todos os pontos, se reúne a mais variada gama de tipos humanos, com uma única determinação: adaptar. E as artes têm muito a ver com o resistir, o adaptar.<sup>300</sup>

Pode-se discutir longamente sobre como a capital era representada por seus moradores naquele início de década, mas talvez não compense dispendir tempo nesse ponto, pois o assunto já foi muito bem tratado por outros pesquisadores dedicados à questão.<sup>301</sup> Recorro ao trecho acima apenas para indicar como a “variedade” é um elemento importante a ser utilizado como categoria para justificar-se a “aceitação” da arte produzida nas regiões periféricas ao Plano Piloto. Justamente essa variedade foi reificada por Andrade Filho na abertura do museu, ao defender como crucial a presença de artistas locais vindos de todas as “culturas” presentes no Brasil. A variedade, a multiplicidade e a pluralidade transformaram-se em álibis para a construção de coleções sob o signo de arte contemporânea ou para justificar eventos que pedem a autenticação de “democráticos” ou “populares”.

No entanto, os mesmos elementos também podem ser avaliados de modo inteiramente diferente. Para os organizadores, a mídia e os artistas pertencentes à rede de *reconhecimento*<sup>302</sup>, os salões eram uma “reserva” destinada a um tipo de arte que, embora há tempo codificada pela crítica, estava subjugada a outras formas do fazer artístico no amplo universo das artes visuais. O boletim informativo da FCDF, que funcionou como um *press-release* sobre o I SAPCS, já

---

<sup>300</sup> cf. Jornal *Correio Brasiliense*, “Salão das Cidades-Satélites nas galerias ‘A’ e ‘B’”. Brasília, 09 de dezembro de 1981.

<sup>301</sup> Para melhor compreensão do assunto, cf. HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Cia das Letras, 1993; MELLO, Thereza Negrão de. “Se esta quadra fosse minha”. In: MEDINA, Cremilda (org.). *Narrativas a céu aberto. Modos de ver e viver em Brasília*. Editora da UnB, 1998, p.41-50; BRITO, Eleonora Zicari Costa de. “Brasília: um ‘lugar praticado’”. In: \_\_\_\_\_. *Justiça e gênero: uma história da Justiça de menores em Brasília (1960-1990)*. Brasília: Editora da UnB: Finatec, 2007, p.147-154; SINOTI, Marta Litwinczik. *Quem me quer, não me quer: Brasília, Metrôpole*. São Paulo: Annablume, 2005; NUNES, José Walter. “Em busca do tema”. In: \_\_\_\_\_. *Patrimônios Subterrâneos em Brasília*. São Paulo: Annablume, 2005, p.21-15.

<sup>302</sup> Chamo de rede de *reconhecimento* não apenas os profissionais da área das artes, mas, também, um público especializado, habituado a acompanhar as mudanças e os humores do mercado e das instituições das artes visuais.



advertia que, entre os objetivos do salão, estava a de congregar e fomentar festivais, festas e feiras que teriam como finalidade um levantamento e um cadastramento dos artistas da região. Estamos dentro do registro discursivo dedicado ao artesanal. Registro que não esconde sua direção:

Ao longo prazo, o que se pretende é estabelecer e ampliar o mercado desses artistas formando um público pagante, que lhes permita, entre outras coisas, trabalhar no local onde residem, para a comunidade da qual fazem parte, *respeitando e valorizando seus gostos e preferências*, sem excluir suas chances de apresentação no Plano Piloto e em todo o Distrito Federal.<sup>303</sup>

Não é apenas o organizador que indica a separação entre a “arte” produzida nas satélites, com “seus gostos”, e aquela que pode ser vista no Plano. A imprensa também constituiu seu discurso dentro desse território dividido, como na seguinte manchete: “Deixe de lado a discriminação e conheça a arte que está sendo feita nas cidades-satélites”.<sup>304</sup> Outro texto ainda alerta os visitantes do I SAPCS: “Por certo, o experimentado e arguto visitante não encontrará grandes surpresas reservadas ao seu olhar erudito”.<sup>305</sup> Arte, artistas e públicos estão segmentados, ao menos nas políticas de registros sobre o salão.

O reconhecimento dessas formas de arte, como já dissemos, tem um nome: arte primitiva ou *naïf*.<sup>306</sup> Na ausência de “ismos” com relevância mercadológica desde os anos 80, ganhou espaço o gênero-fenômeno da Arte Contemporânea que tudo incorpora, desde que a obra possa ser emoldurada em conceitos próprios da

---

<sup>303</sup> Boletim Informativo da FCDF, s.d., documento presente no Acervo da FCDF – Arquivo Público do Distrito Federal, *grifo nosso*.

<sup>304</sup> cf. *Jornal o Correio Braziliense*, “Deixe de lado a discriminação e conheça a arte que está sendo feita nas cidades-satélites”. Brasília, 9 a 15 de dezembro de 1978.

<sup>305</sup> *idem*, “Ao povo o tributo”, 17 de dezembro de 1978.

<sup>306</sup> “No uso corrente, esse termo [arte primitiva] equivale à arte dos primitivos. A própria palavra *primitiva* recebeu duas significações que só têm em comum uma intenção pejorativa. Em etnografia, ela designa de uma maneira dificilmente menos vagas os ‘selvagens’ aos quais se acrescentaram os homens pré-históricos, isto é, simplesmente, se faz abstração do preconceito instintivo que nos leva a considerar como inferiores as civilizações diferentes das nossas, coletividades humanas extremamente distantes de nós no espaço ou no tempo. O significado que a palavra *primitivo* recebeu na história da arte européia já tem um pouco mais de objetividade, pois exprime não só essa apreciação de que os artistas aos quais se aplica não valiam seus sucessores mas, além disso, o fato de que os antecederam. Mas mesmo aqui, *primitivo* corresponde apenas a uma anterioridade cronológica bem relativa. Para nós, a expressão *arte primitiva* deve ter um significado positivo, incontestável, puramente cronológico, aplica-se a um tipo de arte que de fato aparece antes das outras.”; texto de G-H Luquet, publicado em 1930 sob o título de *L’art primitif apud* DIDI-HUBERMAN, G.. “Pensamento por Imagem, pensamento dialético, pensamento alterante: a infância da arte segundo Georges Bataille” In: FABRIS, A. & KERN, M.L.B. (orgs.). *Imagem e Conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006, p.98.

retórica “pós-moderna” dos últimos trinta anos. Uma instituição com regras, se não precisas, ao menos indicativas e discriminatórias. Como demonstrou a atitude de João Osório, no 42.º SAP, em 1985, ao posicionar-se contra essa arte, dizendo que ela não poderia ser considerada contemporânea.

O problema é que a arte dita “primitiva”, soberana nos SAPCSs, será um “ismo” dissimulado que manteve, em toda trajetória da arte no século XX <sup>307</sup>, uma tensão com os meios eruditos que a erigiram à categoria de arte aceitável, desde que restrita ao jogo e ao ambiente indicado.<sup>308</sup>

O debate entre uma arte contemporânea antenada com o circuito internacional – em suas divisas e nomenclaturas mais usuais nas grandes exposições – e a arte regional – galgada em experiências que, não raro, são lidas como *ultrapassadas* ou *ingênuas* – recupera a discussão entre os museus eruditos – que viam, na história dos grandes feitos e grandes homens, seu fim – e os museus da chamada cultura popular – preocupados em apresentar os artefatos, por simples que sejam, da vida cotidiana das classes mais desfavorecidas, dos camponeses e operários. <sup>309</sup>

---

<sup>307</sup> Sally Price chama atenção para o modo como os meios científicos e artísticos se apropriam da arte “primitiva” proveniente de povos diferentes da organização ocidental ao mesmo tempo em que fundam para os “primitivos” presentes nas sociedades “civilizadas” um lugar específico e hierarquizado. A arte proveniente das culturais africanas, ameríndias, asiáticas etc, serviram para autorizar uma discriminação, pela semelhança de funções ou formas, contra bens culturais de camponeses, operários, homens e mulheres “incultos”, numa complexa circulação, apropriação e re-apropriações de representações dos “inferiores” sociais.; cf. PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Tradução de Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

<sup>308</sup> Socorrendo-se a um dos mantras da teoria da história atual, aquele que nos esclarece que o passado é a narrativa de questões necessária ao presente, podemos pensar o que seria da arte *naïf* sem a visibilidade concedida a ela pelos modernos europeus de outrora e, mais especificamente, por mostras como *Les Magiciens de la Terre* no Centro Georges Pompidou, em 1989, e *América Latina: arte do fantástico* no Museu de Arte de Indianápolis, em 1987? Tais obras “regionais” com forte sotaque local teriam ganhado espaço em catálogos e mostras nos museus de todo país? Essa é uma questão para a qual não terei fôlego para investigar a fundo, mas desconfio que esse seja um belo exemplo do sistemático esforço institucional dos museus nas seleções continuadas de seu acervo. Um esforço de visibilidade calculado nas demandas exteriores, que podem muito bem se conciliar com ganhos políticos locais, disfarçado de um discurso de valorização de um certo olhar popular, mas que de fato está amplamente autorizado pelos centros hegemônicos da arte contemporânea; cf. AMARAL, A. “Fantástico são os outros”. In: \_\_\_\_\_. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Volume 2: Circuitos de arte na América Latina e No Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006, p.43-48. 34.

<sup>309</sup> Para Certeau, a invenção do “popular” só foi possível a partir de estratégias que visam domesticar algo que se teme e desconhece: “Foi preciso que ela fosse censurada para ser estudada. Tornou-se, então, um objeto de interesse porque seu perigo foi eliminado”; cf. CERTEAU, Michel de. “A beleza do morto”. In: \_\_\_\_\_. *A cultura no Plural*. Trad. Enide Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1995. E ainda: “Esses estudos sobre a cultura popular tomam como objeto *sua* origem. Eles perseguem na superfície dos textos, diante de si, aquilo que é, na realidade, sua condição de possibilidade: a eliminação de uma ameaça popular. Não surpreende menos que esse objeto de

Esse embate começa a ter lugar na segunda metade do século XIX, mas, ao que tudo indica, suas premissas não parecem ter abandonado de todo o “fazer” das instituições (salão, escolas, museus, mídia etc.) no final do século passado. Nesse aspecto, mesmo o uso de classificações como arte *naïf* ou arte *primitiva* corresponde a determinações que demonstram que as instituições optaram por uma hierarquia entre seus bens artísticos e que, em muitos momentos, precisam referendá-la de modo defensivo:

Os *naïfs* de Brasília não possuem a sofisticação dos iugoslavos, a plasticidade dos mexicanos, o dramatismo dos haitianos e belgas. Não se caracterizam também pelo preciosismo decorativo ou pela complexidade mítica, mas pela simplicidade e leveza que se sobressaem também, por exemplo, na obra do americano Horace Pippin, da francesa Albetine e na de muitos primitivos italianos.<sup>310</sup>

O texto de Andrade Filho está inserido diretamente na discussão, visto que aquela “variedade” havia chegado de modo predominante à coleção do MAB. O museólogo demonstra saber das vicissitudes da coleção e como ela, de certa maneira, não refletia os valores erigidos por uma crítica ávida por novidades e fortemente relacionada com um mercado de circulação de arte. E continua no processo das escusas:

Ainda um reparo: por mais planejado que seja um acervo, apenas o tempo irá temperá-lo. Jamais ele deixará de indicar as vicissitudes de seu próprio crescimento e os critérios opcionais de seus formadores. O que não é mau. Pelo contrário, a análise do gosto constitui um recurso dos mais valiosos na história cultural.<sup>311</sup>

O texto é pontual ao afinar-se com a noção gerativa de patrimônio, alvo de tantos questionamentos que, nos últimos anos, é impossível imaginar que o processo de preservação não leve em conta os problemas ambientais, a diversidade sócio-econômico-cultural, a inserção de novas tecnologias, a visão

---

interesse tome a figura de uma origem perdida: a ficção de uma realidade que deve ser encontrada conserva o traço da ação política que a organizou”, *idem, ibidem*, p.69.

<sup>310</sup> cf. GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL, *op. cit.*, texto de Andrade Filho, p.15, grifo nosso.

<sup>311</sup> *idem, ibidem*, p.18.

global sobre os usos e costumes das sociedades e, o que me interessa aqui, a própria ingerência da comunidade sobre o que deve ser preservado.<sup>312</sup> Mas o impossível não é uma categoria que se conforma às especulações históricas.

Em 2003, num outro catálogo do MAB, intitulado *Fragmentos a seu ímã*, a coleção do museu representada em 1985 desaparece. O novo documento revela a mudança no modo como o museu, desde a sua fundação, constituiu sua política de aquisição e divulgação de forma diversa daquela operada pela FCDF. Sai um repertório identitário ligado àquela arte “primitiva”, produzida nas periferias; entra em cena uma arte “nacional”, identificada com as redes dominantes nas principais capitais do país. A alteração no *mostrar* a coleção estava em consonância com as mudanças operadas nos salões anteriores àquela data.

Após a criação do MAB, findam-se os SAPCS. O objetivo agora é uma arte de circulação nacional. Em julho de 1986, nascia o Salão de Artes Plásticas de Brasília (SAPB), ligado aos 30 anos do concurso de projetos da nova capital. O evento era visto como um contraponto aos SAPCS.<sup>313</sup> O salão das satélites, que havia nascido da necessidade de visibilidade da arte produzida nas margens da “cidade planejada” e que fora, desde o início, utilizado como baliza política das autoridades locais, era agora lido como um salão demasiadamente “oficial”. As palavras da assessora da FCDF, reproduzidas num jornal local, deixam clara a revisão:

O que havia anteriormente eram os Salões de Artes das Cidades-Satélites na Galeria “A” da Fundação Cultural. Estes salões eram de uma certa forma discriminativos: só participavam os artistas residentes nas satélites.(...) A necessidade de expor era tanta que artistas residentes no Plano Piloto chegavam até a falsificar endereços só para poder participar. <sup>314</sup>

---

<sup>312</sup> cf. GONÇALVES. José R.S.. “O patrimônio como categoria de pensamento” In: ABREU, R. & CHAGAS, M. (org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio Janeiro: DP&A, 2003, p.21-29.

<sup>313</sup> “A mostra viria a preencher a lacuna da falta do Salão do Plano Piloto, já que o das cidades-satélites voltava-se inteiramente para os artistas residentes naqueles locais”; cf. *Jornal Correio Brasiliense*, “Fundação inova no Salão de Artes Plásticas”, , assinado por Joselina Costandrade. Brasília, 18 de julho de 1986.

<sup>314</sup> cf. *Jornal de Brasília* “Os artistas invadem o Salão/86”. Brasília, 16 de julho de 1986.

Do seu lado, o SAPB guardou um forte apelo populista na medida em que todas as obras inscritas (cerca de 1.105) foram expostas em diferentes espaços <sup>315</sup>, e apenas as “selecionadas” e premiadas, no MAB. Embora outro jornal tenha publicado que o salão teria “a participação de todos os artistas sem qualquer seleção” <sup>316</sup>, somente as obras que estavam no MAB eram candidatas a pertencer à mostra “Brasília”, que seguiu para Lisboa, Madrid e Roma, graças ao Ministério das Relações Exteriores. <sup>317</sup> No retorno, as obras foram incorporadas pelo museu. Além dos artistas competidores, a exposição itinerante contava com a participação *hors-concours* de artistas renomados: Rubem Valentim, Mary Vieira, Bruno Giorgi e Athos Bulcão. O SAPB parecia ter reconciliado o museu com os nomes consagrados.

O SAPB de 1987 trouxe um modelo mais enxuto, efetivamente mais profissional e mais aberto a obras de outras partes do país. Andrade Filho, que fora um dos cinco jurados (ao lado de Douglas Marques de Sá, Olívio Tavares, Grace de Freitas e Athos Bulcão), brindou o evento com outro texto revelador das tensas relações que permeavam os salões e os museus. Os rumos da política aquisitiva do museu – organizador oficial desse segundo SAPB – estavam redefinidos: “Os ‘bons produtos’, selecionados e dispostos didaticamente, serviriam não tanto para compor um panorama da produção artística local, papel que cabe a outro empreendimento da Fundação Cultural do DF, o ‘Levante Centro-Oeste’”. <sup>318</sup>

O MAB abria-se ao jogo dos trânsitos nacionais da arte, candidatando-se a pertencer a uma rede mais ampla que aquela circunscrita por sua coleção até então. Embora almejasse um salto, a segunda edição do SAPB não conseguiu romper com uma maciça inscrição de trabalhos cuja linguagem não era de todo

---

<sup>315</sup> Galerias A e B do Espaço Cultural da W3 508 Sul, Galerias (térreo e primeiro andar) da FCDF, saguão do Teatro Nacional e MAB, *idem, ibidem*. Numa iniciativa de um grupo de artistas, mais de 100 obras foram expostas na praça entre o Teatro Nacional e o Conjunto Nacional; cf. *Jornal Correio Brasiliense*, “Artistas expõem na praça”. Brasília, 05 de agosto de 1986.

<sup>316</sup> cf. *Jornal Correio Brasiliense*, “Vez de todos os artistas”. Brasília, 29 de julho de 1986.

<sup>317</sup> Paris estava nos planos, mas não encontrei, até o momento, citação posterior de que essa mostra realmente aconteceu.

<sup>318</sup> cf. Texto de apresentação do catálogo assinado por João Evangelista de Andrade Filho In: MUSEU DE ARTE DE BRASILIA. *Catálogo do Salão de Artes Plásticas de Brasília*. MAB : FCDF, 1987. O Levante Centro-Oeste ocorreu apenas em 1987, no Teatro Nacional, e contou com artistas locais, assim como de Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. Um olhar sobre a lista de expositores mostra que a iniciativa careceu de critérios específicos de que tipo de arte estava “atendendo”, Acervo da FCDF – Arquivo Público do Distrito Federal.

contemporânea; nas palavras do museólogo, “a seleção propriamente dita patenteou o conservadorismo do conjunto”.<sup>319</sup>

O resultado do conjunto era consoante ao desejo de uma “não-política cultural” propalada por Reynaldo Jardim, então diretor executivo da FCDF, que via no SAPB um modo de não exercer pressão ou tutela sobre a classe artística na medida em que “todos os artistas de todas as tendências” estariam ali representados. Jardim apenas esqueceu que uma instituição-evento que utiliza um júri, selecionado por alguém (geralmente o idealizador e realizador do evento), raramente está interessada em “todos”.

Instituições de arte vêm demonstrando, ao longo da modernidade, que aprendem a utilizar o discurso “crítico” do outro em prol de suas legislações, lenta e levemente, alteradas.<sup>320</sup> Após alguns anos em ambiente mais democrático que aquele que Jardim havia convivido, apreendemos que nossas instituições sabem fazer funcionar uma série de estratégias que são representadas como “democráticas” ou “populares”, mas, desde o início, partem de valores já definidos, tendo como único acréscimo rituais revendidos como novos.<sup>321</sup>

Uma dessas tentativas de “inovação” foi o ato seguinte àquele SAPB: o Prêmio Brasília de Artes Plásticas de 1990/1991.<sup>322</sup> Foi o mais agressivo instrumento aquisitivo que o museu operou até hoje. Tratou-se de um “salão” com outro nome.<sup>323</sup> Um júri foi chamado para construir uma mostra onde estariam

---

<sup>319</sup> *idem, ibidem.*

<sup>320</sup> “O processo cultural não pode e não deve ser paternalizado porque isso é característica dos sistemas autoritários que querem a cultura à imagem e semelhança do Estado. Os eventos artísticos devem acontecer como consequência desse processo. O papel maior da Fundação Cultural é a abertura de projetos formadores, de pesquisas, de levantamentos, de construção de estruturas que possam abrigar programas que gerem uma expansão da consciência da pessoa e da sociedade. Isso significa uma ação na raiz, no cerne da questão e tem o poder de abalar um sistema social injusto, maldoso, cruel. Isso torna a Fundação Cultural um instrumento perigoso para os adeptos da prepotência, do ‘deixa como está’, dos senhores da situação, dos juízes do mundo. Isso transforma a Fundação Cultural em uma rebelião permanente, na fortaleza de uma utopia possível”, *idem, ibidem.*

<sup>321</sup> Exemplo: a dinâmica das leis de incentivo à cultura vigentes desde os anos 90 apenas transferiam os jogos de poder para os departamentos de *marketing* do setor privado, travestidos de responsabilidade social e cultural; sobre o assunto, cf. OLIVIERI, Cristiane Garcia. *Cultura Neoliberal – Leis de Incentivo a Cultura: leis de incentivo como política de cultura*. São Paulo: Escrituras, 2004; SARKOVAS, Yacoff. “O incentivo fiscal à cultura no Brasil”. In: *Fórum virtual de teatro brasileiro*, fev. 2005, acesso em 07 de setembro de 2007; disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/000355.html>.

<sup>322</sup> O edital do Prêmio foi lançado em 1990, mas a exposição ocorreu apenas em 1991, por isso a dubiedade na indicação da data.

<sup>323</sup> A mídia local não absorveu o desejo oficial de não intitular o evento como salão, o que ele realmente era: “Júri do Salão já escolheu os convidados”; (cf. Jornal *Correio Braziliense*, Brasília, 29

presentes vinte artistas convidados e mais trinta selecionados entre os inscritos. Outro júri seria responsável pela premiação. No final, o MAB adquiriu 50 obras, um montante sem muitos precedentes na história recente das instituições-evento brasileiras.

Pela primeira vez, desde os anos 60, um evento dessa ordem contava com uma ambição nacional e fazia por merecê-la.<sup>324</sup> Os integrantes dos corpos jurados eram reconhecidos nos meios nacionais como críticos, curadores e pesquisadores em arte, todos com alguma passagem como gestores de cultura em instituições artísticas.<sup>325</sup>

A origem dos vinte artistas convidados demonstrava que o evento não procurou ser um tributo às artes do país a partir de um olhar de sua capital, mas, sim, um olhar sobre a arte contemporânea nacional a partir do eixo Rio-São Paulo, pois 17 deles pertenciam a esse universo. E os remanescentes não poderiam ser considerados exatamente como exceções: Amílcar de Castro, Antônio Ponteiro, Regina Silveira e Maciej Babinski. Os selecionados a partir das inscrições também contam pontos a favor da especulação de que os corpos jurados dos salões “olham” apenas o que conhecem. Vinte dos trinta selecionados são identificados como pertencentes ao eixo, e muitos dos demais nomes, como Emmanuel Nasser, pelo Pará, Mônica Sartori, por Minas Gerais, e Avatar Moraes, da casa, parecem tipificar casos “autorizados” pelos centros culturais mencionados.

Com tantas “estrelas” de fora e sem nenhum evento-âncora para os artistas distritais, as críticas da cena local foram inevitáveis. No ano seguinte, a FCDF reuniu os descontentes para uma reunião pública. Naquela ocasião, a artista Leda Watson, então coordenadora dos museus da Fundação, define como prioridade do

---

de agosto de 1990); “Salão de artes Plásticas volta à cena Cr\$ 15 milhões mais forte”; (*idem*, Brasília, 28 de agosto de 1990).

<sup>324</sup> Dos salões anteriores, os membros do júri de seleção legitimavam apenas o SAMB como evento importante para cidade ao proferir: “O Júri congratulou-se com Governo do Distrito Federal que, através da Secretaria de Cultura e Esporte e da Fundação Cultural, instituiu o Prêmio Brasília de Artes Plásticas -1990, após um hiato de 22 anos” (cf. SECRETARIA DE CULTURA E ESPORTES DO DISTRITO FEDERREAL. *Catálogo do Prêmio Brasília 1990*. SCE : GDF, 1991).

<sup>325</sup> No júri de seleção: Aracy Amaral; Evelyn Berg, Marcio Doctors, Marcus Lontra e Sheila Leirner. Os jurados de premiação: Aguinaldo Farias, Ana Mãe Barbosa, Frederico Moraes, Grace Freitas e Leila Coelho Frota. As duas últimas eram as únicas com residência em Brasília; cf. Ata da FCDF, Acervo da FCDF – Arquivo Público do Distrito Federal.

salão daquele ano “beneficiar a cidade e não certos grupos politicamente articulados”.<sup>326</sup>

A questão, no entanto, não mais pertencia apenas à seara regional. Como o “Prêmio Brasília” havia mobilizado um número grande de profissionais pelo país, a discussão tomou ares mais amplos. Isso porque, naquele mesmo ano, ocorreria uma exceção na história do mais antigo salão do país: o Salão Nacional de Artes Plásticas estava sendo transferido do Rio de Janeiro para Brasília (de fato apenas aquela edição ocorreu na cidade), e muitos viam nisso uma possibilidade de unir o SAMB com seu congênere nacional, criando um terceiro regulamento.<sup>327</sup> Contra muitos, os dois eventos foram reunidos como “Prêmio Brasília de Artes Plásticas 1991” e “XII Salão Nacional de Artes Plásticas”. E as manifestações contrárias não foram suaves: “Eu acho um absurdo isto, não pela transferência em si, mas porque é um golpe. Estão querendo desvestir um santo para vestir outro”.<sup>328</sup> Ou ainda provocativos: “Uma cidade como Brasília tem meios para criar suas próprias iniciativas”.<sup>329</sup> Mesmo diante dos ataques à união dos dois eventos, o MAB acabou por absorver 20 obras que demonstram que o júri arriscou-se mais que no ano anterior, contemplando artistas fora do eixo cultural dominante ou “aceito” por ele.<sup>330</sup>

A repercussão negativa foi tamanha que ambas as instituições estavam separadas novamente em 1992. Naquele ano, ocorreu o Salão de Artes Plásticas do DF, com recursos e ambições mais modestas que aqueles indicados pelos “Prêmios” nos dois anos anteriores. Em 1994, surgia a prova de que o MAB já representava seu acervo a partir das configurações que os SAPBs e os Prêmios haviam deixado em sua coleção. Num folheto que tinha como fim chamar visitantes locais e turistas a freqüentar o museu, lemos:

---

<sup>326</sup> cf. *Jornal de Brasília*, “O salão de artes em discussão”, assinado por Mario Salimon. Brasília, 11 de abril de 1991.

<sup>327</sup> *idem*, 1.º de agosto de 1991, “A crítica discute o Salão de Brasília”, assinado por Carmem Moretzsohn.

<sup>328</sup> *idem*, *ibidem*, depoimento de Márcio Doctors.

<sup>329</sup> *idem*, depoimento de Ferreira Gullar, sintomaticamente o primeiro presidente da FCDF, em 1961.

<sup>330</sup> Foram eles: Ângelo Marzano, Beralda Alternfelder, Carlos Borges, Orlando Castaño, Fátima Neves, Geórgia Kiriakakis, Gilsela Waetge, Gladstone, Ivanilde Brunow, José Patrício, Laura Vinci, Marcio Perigo, Marcos André, Maria Tereza Louro, Mariannita Luzzati, Mário Azevedo, Ricardo Cristofaro, Rinaldo Courtney Smith e Rose Fraymund. Apenas sete eram identificados como provenientes do Rio de Janeiro e de São Paulo.



A idéia de popularizar o Museu, levando aos espaços abertos seu acervo de aproximadamente oitocentas obras, é dar oportunidade à população de conhecer um pouco da *história visual do país*. Neste acervo destacam-se os nomes do primeiro time da arte brasileira: Antônio Dias, Antônio Henrique Amaral, Antônio Botelho, Athos Bulcão, Iberê Camargo, Fayga Ostrower, Lívio Abramo, Amílcar de Castro, Tomie Ohtake, Siron Franco, Rebolo, Franz Krajcberg, Glênio Bianchetti, Douglas Marques de Sá, Iolanda Mohaly, Vasco Prado, Babinski, Humberto Spíndola, Glauco Pinto Moraes, entre outros.<sup>331</sup>

Ao contrário do texto de Andrade Filho no catálogo inaugural, nenhum nome local que lembrasse os salões periféricos. Apenas três artistas radicados em Brasília foram citados: Glênio Bianchetti, Douglas Marques de Sá e Babinski; suas obras estão relacionadas ao SAMB, no caso do primeiro (III SAMB), e, nos demais, ao Prêmio Brasília de 1990.



Beatriz Milhazes, *Estive feliz de saber...*, 1990, acrílica sobre tela, coleção do MAB: selecionada no Prêmio Brasília de Artes Plásticas de 1990/1991; reprodução do *Fragmentos a seu ímã* de 2003.

De 1994 em diante, o MAB passou a produzir elementos documentais que dessem espaço a artistas inseridos no mercado de arte nacional. Aquela parte da coleção que possui seus vieses “primitivos” não interessava mais a uma narrativa-de-si. Os SAMBs e os Prêmios foram eleitos como eventos-síntese dessa escrita

---

<sup>331</sup> cf. MUSEU DE ARTE DE BRASÍLIA. MAB. Folder de Divulgação Institucional. FCDF: GDF, datado de 1994.

memorial; da mesma forma que algumas mostras estrangeiras, as obras da Sala Brasília da XIII Bienal de São Paulo – que veremos mais adiante – e, no máximo, os SAPBs eram convenientes nessa representação que foi se fixando como a dominante.

O já mencionado catálogo *Fragmentos a seu ímã* fora a síntese de uma coleção voltada para o ambiente exterior à cena local, como fora o catálogo inaugural para indiciar os SAPCSs. O curador da mostra de 2003, Adolfo Montejo Navas, justifica a escolha das obras, tendo como critério central aquelas produzidas após 1985. Navas seleciona o que o museu possui de mais significativo no que diz respeito ao circuito comercial de arte contemporânea, dentro de uma coleção “tão eclética quanto atenta ao contemporâneo”.<sup>332</sup> Em seu texto, *XI Fragmentos para uma coleção*, Navas ainda justifica a escolha cronológica: “Se o período que vai dos anos 80 até agora foi escolhido para esta mostra é em parte porque coincide com a criação do próprio Museu de Arte de Brasília, mas também pela riqueza de representação deste tempo artístico”.<sup>333</sup>

Tal critério falhou. Como podemos verificar e o próprio curador indica, algumas obras anteriores àquela data, e que foram adquiridas antes pelo museu, estavam presentes na mostra:

A tentativa de aproximar o Museu aos tempos atuais é outro argumento para apresentar parte de sua coleção permanente, enfatizando este período, o que não impede que artistas emblemáticos de períodos anteriores como Lygia Pape, Amílcar de Castro, Iberê Camargo ou Anna Bella Geiger, em virtude da atualização permanente de sua poética e de seu magistério em novas gerações, sejam incluídos na seleção.<sup>334</sup>

O catálogo trazia, ainda, obra reproduzida de Fayga Ostrower (*Sem título* de 1974<sup>335</sup>).

Por que não mais uma exceção? Por que não escolher ao menos uma obra representativa da arte dita “primitiva” local? A presença de uma única peça poderia representar toda a trajetória da coleção do MAB vinculada à arte das

---

<sup>332</sup> cf. GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Obras Primas do MAB – Fragmentos a seu ímã*: Museu de Arte de Brasília. Catálogo de acervo e exposição, 2003, p.11.

<sup>333</sup> *idem, ibidem*, p.12.

<sup>334</sup> *idem*, p.12.

<sup>335</sup> *idem*, p.65.

idades satélites. Por que não fazer tal homenagem ou referência histórica? Uma resposta plausível talvez venha do fato de que a mostra fora organizada e acolhida pela galeria privada Ecco. E, dessa forma, apesar de a arte *naïf* ter conquistado seu espaço no mercado de arte, um olhar mercadológico mais restritivo sobre a coleção do MAB tendeu a ignorar seu passado vinculado a uma dada “cultura popular”. No catálogo, ainda, o curador lembra-nos da importância de tal cultura, desde que ela venha a prevalecer como uma influência, como uma leitura, uma citação da arte contemporânea: “Nesse sentido, a chamada arte vernacular, de raízes populares, é tão aceitável quanto a expressão mais tecnológica”.<sup>336</sup>

A especulação não se fundamenta em documentos. De qualquer modo, nesse catálogo produzido anos após a inauguração do museu, há o “esquecimento” de uma dimensão da coleção, que mesmo sendo, em tese, igualmente desconfortável naqueles anos 80, não deixou de ser registrada pelo museu em sua abertura. A instituição “arte contemporânea” tem vencido como representação majoritária desde então.

#### **2.4 Memórias de heróis e bandidos**

O debate entre um universo local – subdividido entre aqueles que buscam acompanhar as tendências inconfessadas da arte contemporânea e aqueles filiados a um vocabulário mais “popular” –, e as redes produzidas pelos centros hegemônicos de arte possui características que podem nos levar à mesma direção: toda a dicotomia apresentada em Brasília foi documentada e administrada pelas mesmas instituições, e toda a linguagem empregada para denominar ora um grupo ora outro (suponhamos que haja apenas dois) provém do exterior, daqueles que nomeiam e conferem valores, como bem observou Certeau sobre a cultura popular.

<sup>337</sup>

Todavia, mesmo consciente de que os agentes em combate participam da manutenção da mesma arena, há elementos que devem ser evidenciados na condução dos salões no que determina a relação entre uma produção constituída

---

<sup>336</sup> cf. GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Obras Primas do MAB – Fragmentos a seu ímã*: Museu de Arte de Brasília. Catálogo de acervo e exposição, 2003, p.18.

<sup>337</sup> cf. CERTEAU, *op. cit.*

como local e outra defendida como “estrangeira”. Parece-me que essa é uma tônica que muda ou adquire pesos diversos nas comunidades artísticas estudadas, mas que não deixa de ser um valor sempre presente.

Sabemos que, por falta de profissionalismo dos museus e dos jurados, muitos salões, em vez de construírem um ambiente produtivo para a arte local, transformaram-se em motivo para ressentimentos, o que acabou, em alguns casos, por eliminá-los das prioridades das classes artísticas locais, legando muitos deles às agendas comprometidas com uma falsa medida da democratização de acesso aos museus e suas coleções.

No sentido contrário, os salões contribuíram justamente para tencionar os ambientes mais fechados, o que muitos críticos definem como a principal característica positiva dos eventos: “No Brasil, principalmente nas regiões periféricas, deslocadas dos centros de poder, os Salões desempenham basicamente esse papel, em ambientes que são historicamente carentes de espaços destinados à distribuição da produção artística”.<sup>338</sup>

Na realidade do SAP, as relações conflituosas mudaram ao longo da história do evento. Contudo, os organizadores daquele salão sempre estiveram preocupados em cortejar a arte local com a chancela de grupos jurados exteriores, numa busca de autorização nacional. Se, no início, o salão era o propagador de uma arte mais “acadêmica”, após os anos 70, lentamente, ele migra suas preocupações para a esfera institucional da arte contemporânea, defendida pelo MACPR.

Nos SACCs, a questão repete-se de modo diferente. Como já observei, a primazia dos grupos de fora era acentuada, na busca da migração de prestígio para a arte local. Mesmo assim, os debates em Campinas e Curitiba estavam alicerçados sob territórios próximos. Naqueles salões, não se permitiu sequer uma divisão entre uma arte de “elite”, travestida de profissional, e seu contraposto “popular”, sob o signo cínico do autodidatismo, como em Brasília. Veremos que, em Mato Grosso do Sul, nosso próximo exemplo, o balanço foi bem diverso dos demais.

Essa questão toma contornos dramáticos maiores em regiões ou cidades mais apartadas dos centros culturais. Os salões transformaram-se em instituições cruciais em ambientes como os de Londrina, Campina Grande, Ribeirão Preto, Goiânia, Piracicaba, Joinville e Campo Grande, por exemplo. Nesse último, os

---

<sup>338</sup> cf. CATTANI, *op. cit.*, p. 295.

organizadores do VII Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul (SAPMS), que ocorreu em 1993, tomaram a decisão de restringir o acesso ao evento apenas aos artistas sul-mato-grossenses. Essa decisão foi justificada por Maria da Glória Sá Rosa, presidente do Conselho Estadual de Cultura e Crítica de Arte, como um modo de sanar a irregularidade dos salões, tendo o anterior sido realizado em 1987.<sup>339</sup> O VII SAPMS foi o primeiro operado pelo Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul, oficialmente apelidado de MARCO.

O museu foi criado em 1991 com a necessidade dupla de abrigar a Pinacoteca Estadual e de conferir ares mais contemporâneos à cena das artes visuais da região, fortemente marcada por uma política articulada para o artesanato.<sup>340</sup> Como o MACPR, o MARCO herda a expectativa da realização de um salão anterior a ele. E, como instituição-evento, o SAPMS fez uma clara escolha pelo ambiente artístico local, sem que isso significasse necessariamente um total – e improvável – isolamento.

Além da própria Pinacoteca, a coleção do MARCO é representada nos últimos anos como um legado de artistas “pioneiros”<sup>341</sup>, pelos “salões de arte realizados a partir de 1979 e, mais tarde, através de doações espontâneas de artistas, colecionadores e instituições culturais”<sup>342</sup>, dentre as quais se destacou aquela realizada por Pietro Maria Bardi, em 1984. Todas essas operações, antes e depois do museu, foram comandadas pela Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul (FCMS); criada em 1979 constitui o mais antigo aparelho cultural do Estado, e, ainda hoje, administra o museu.

Mais tarde me deterei nas demais representações do museu, quando terei a oportunidade de dissertar sobre uma exposição considerada como a gênese das

---

<sup>339</sup> “A decisão de limitar as inscrições a apenas artistas sul-mato-grossenses natos ou residentes no Estado, a pelo menos um ano, foi produto de uma solicitação do Fórum de Produtores de Cultura do Mato Grosso do Sul, produzido pela unidade Guaicuru, em maio do corrente, segundo o qual, em virtude do longo intervalo que o separa do seu anterior, o que significou uma enorme perda de possibilidade e estímulos, deveria reservar a maior área possível aos artistas e as manifestações culturais do Estado, para em momento posterior abrir-se a outros Estados e nacionalidades.”; cf. FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Catálogo do VII Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul*. FCMS: SEC, 1993.

<sup>340</sup> cf. FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. *Com Cultura: Tradição, Multiculturalidade e Inovação. Os Caminhos do Artesanato*. Revista do Conselho Municipal de Cultura de Campo Grande. Ano I, n.º 1, 2005.

<sup>341</sup> São eles: Lídia Baís, Miguel Perez, Conceição dos Bugres, Wega Neri e Humberto Espíndola, os nomes mais recorrentes e presentes.

<sup>342</sup> cf. FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul*. Folder de apresentação. Campo Grande: FCMS: SEC, 2005.

artes visuais na região, em 1966, e de entender qual o papel dos artistas “selecionados” para representar a coleção. Neste ponto, parto para os salões e para a Pinacoteca criada a partir deles.

Poucas instituições de memória que estudei até o presente apresentam uma afinidade tão íntima e coesa com o discurso que circula a partir das outras esferas do Estado. O MARCO e, sobretudo, sua coleção, são indiciados como agentes operadores de uma identidade sul-mato-grossense que é continuamente negociada por meio de dois elementos muito peculiares e comuns: o homem e a natureza. O primeiro é representado majoritariamente por três sujeitos simbólicos muito presentes na arte figurativa da coleção: o homem pantaneiro, o (i)migrante e o indígena.<sup>343</sup> Da natureza, encontramos duas dimensões contrapontísticas: o pantanal, como égide local, e a “pecuária”, naturalizada como elemento impermisto.

Esse jogo, que mira um certo consenso sobre a “identidade” cultural do estado, tem parte de suas razões ancoradas no fato de que se trata de uma região que teve de “inventar suas heranças” há muito pouco tempo.<sup>344</sup> Apenas em 1977, o Mato Grosso do Sul passou a ser uma Unidade Federativa distinta de seu par Mato Grosso, o que lhe rendeu um esforço para constituir uma “face” que pudesse ser identificada pelo resto do país. Na grande maioria dos textos que pesquisei sobre os salões em questão e sobre o MARCO, encontrei esse tema citado explicitamente ou aludido para nos lembrar do “novo estado do país”. A separação é apresentada como forma-limite para a história da região, e as artes visuais não são poupadas dessa divisão, salvo o caso da mostra de 1966 e dos relatos sobre os artistas “viajantes” e pioneiros de outrora.

Pelas representações da coleção do MARCO, posso formular que a ruptura celebrou-se, desde o começo, pelo signo do novo, ao mesmo tempo em que, com o passar dos anos, foram eleitos os antepassados “corretos” num jogo muito comum

---

<sup>343</sup> Sobre o assunto parece que estamos ainda num registro romântico. As imputações contra a população indígena do estado são midiática e historicamente visíveis, contudo há uma celebração do passado ameríndio como herança idílica. Parece-me que o apelo a esse passado indígena opera naquilo que Catroga define como *re-presentificação*, ou seja, a memória é constituída por liturgias narrativas que operam no jogo seletivo que elege o que pode ser “lembrado” para inventar o que pode (ou deve) ser esquecido; cf. CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Coimbra, Portugal: Quarteto Editora, 2002, p.23.

<sup>344</sup> Um das tentativas de se estabelecer uma “história” mais sistematizada das artes no estado foi operada apenas no início dos anos 90; cf. ROSA, M.G.S.; MENEGAZZO, M.A. & DUNCAN, I.N. *Memória da Arte em Mato Grosso do Sul. Histórias de vida*. Campo Grande: Editora UFMS, 1992.

na memória institucional, segundo Haskell.<sup>345</sup> Faço aqui um importante excursão na intenção de propor um paralelo.

Em 1957, insatisfeitos com as premiações “acadêmicas” do SBAP, um grupo de artistas retirou suas obras do salão e as expôs numa sala ao lado, ainda na Biblioteca Pública do Estado do Paraná, numa manifestação celebrada como o Salão dos Pré-Julgados. Dessa manifestação surgiram dois frutos importantes: o Salão Para Novos (1957) e o Círculo de Artes Plásticas do Paraná (1958).<sup>346</sup> Este último era uma manifestação organizada de jovens artistas que predominariam nas décadas seguintes nas principais manifestações artísticas do estado, entre elas a criação do primeiro MAPR (1960) e do MACPR (1970), enquanto o primeiro era a resposta do poder público para disciplinar os talentos jovens, distanciando-os dos prêmios do SBAP, o que não deu certo, pois os “novos” continuaram a ambicionar o velho salão.

Em 1977, por um capricho das definições político-administrativas, um novo estado precisava ser “constituído” e toda uma nova ordem simbólica foi operada para “inventar” uma identidade para ele. Na lógica das relações entre arte e poder, o Salão do Artista Jovem foi útil para celebrar o, também jovem, estado e distanciá-lo daquela cultura celebrada em Cuiabá, no Mato Grosso “do Norte”.

Como no caso paranaense, o “novo” estava aqui a serviço do Estado. Longe de ser uma comparação vaga ou audaciosa, esse paralelo lembra como alguns fatos cronologicamente distantes podem propiciar leituras semelhantes.<sup>347</sup> A criação, a recriação, a renomeação, a fusão e a repartição dos salões em segmentos têm sido utilizadas como armas freqüentes pelos poderes públicos para contornar tensões entre grupos de arte que não se reconhecem.

O Salão do Artista Jovem, que nasceu em 1979, respondeu a essa regra. Tal salão era o par do “limitado” Salão de Pintura do Mato Grosso do Sul.<sup>348</sup> Logo nos

---

<sup>345</sup> cf. HASKELL, Francis. *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, p.27-29.

<sup>346</sup> Organizado por Constantino Viaro, Adalice Araújo, Luiz Carlos de Andrade Lima, Alcides Teixeira, Jair Mendes e Ivany Moreira, cf. FERREIRA, *op. cit.*, p.293.

<sup>347</sup> Procedimento metodológico utilizado por Ginzburg ao investigar as representações da *imagem* do morto na Roma do século II d.C. e na Idade Média; cf. GINZBURG, Carlo. “Representação. A palavra, a idéia, a coisa” In: \_\_\_\_\_. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p.85-103.

<sup>348</sup> Os “catálogos”, tanto dos Salões do Artista Jovem quanto dos Salões de Pintura do Mato Grosso do Sul, não apresentam textos, apenas os artistas selecionados e premiados, como os jurados, todos

anos 80, ambos passaram de uma iniciativa organizada pela classe artística, com parceria do Estado, para as mãos exclusivas do poder público, que fundiu os dois anteriores para formar o SAPMS. Não se tratava apenas de uma remodelação. Os salões anteriores, nas suas limitações, eram mais independentes.<sup>349</sup>

Um julgamento rápido taxaria a constituição de um único salão, que respondeu como elemento público predominante e “monopolista” da cena artística local a partir de 1982, como o empobrecimento da atividade cultural. Todavia, seria anacrônico não levar em conta as dificuldades que eventos dessa natureza enfrentavam sem dispor dos recursos financeiros públicos, em um ambiente e uma época em que o “mecenato” privado era uma rara possibilidade. Aos olhos do presente, é fácil ler o Estado demasiadamente interventor, no passado “construído”, entretanto, como se lê em jornais da época, ele era uma necessidade desejada.<sup>350</sup>

Dessa forma, os salões, que em muitos ambientes recebiam recursos financeiros de empresas e instituições não-governamentais na forma de prêmios-título, não foram uma realidade em Mato Grosso do Sul até ao anos 90.<sup>351</sup> Ao Estado coube, desde então, toda a administração do evento-instituição. Por isso é fácil compreender como o salão refletiu toda uma política cultural pública.

Na sua primeira edição, Aline Figueiredo deixou claro o propósito do evento, ao ressaltar que:

É louvável constatar um interesse e a preocupação em buscar uma identidade visual sul-mato-grossense, tão importante nesses momentos de uma formulação e conscientização das nossas identidades culturais. Ainda estão, esses artistas, arranhando a casca periférica dessa identidade, é bem verdade. Pois expressar em formas e cores os contextos culturais de uma região é tarefa árdua, mas profícua, uma vez que a fala desses nossos particulares deverá ser geral e em linguagem universal. Trocando em miúdos, é bom expressar os mil aspectos da nossa ambiência rural ou urbana, industrial e econômica, os traços, a cor e a mestiçagem de nossa gente, a paisagem asfixiante de tão ampla, criativa e visionária, o azul profundo nos céus estrelados, animais e

---

locais. Os dois eventos tiveram duas edições, em 1979 e 1980. Portanto, houve um hiato em 1981, durante o qual não posso afirmar, por hora, se houve algum evento dessa natureza.

<sup>349</sup> cf. ROSA *et all.*, *op. cit.*, p.14.

<sup>350</sup> “A Pinacoteca Estadual e o Salão finalmente tem sua casa”; cf. Jornal *Correio do Estado*, “Centro Cultural começa a funcionar hoje”. Campo Grande, 19 de outubro de 1984.

<sup>351</sup> Exemplos desses prêmios títulos: Prêmio Aquisição “Sanitária Guarani” nos SACCs; Prêmio Prosdócimo no SBAP/SAPs e o Prêmio CPFL no Salão de Arte de Ribeirão Preto.



pássaros que conosco convivem e habitam os nossos campos, abertos ou fechados, repletos de madeira, pedra e barro, próximos e fáceis, intervindo no cotidiano.<sup>352</sup>

Sabemos a importância do papel que Figueiredo teve na consolidação de uma retórica que valorizasse a arte regional por meio de seus aspectos nativos. Sua militância desde o final dos anos 60, que culminou com a fundação do Museu de Arte e de Cultura Popular em 1974, em Cuiabá, demonstra como o texto produzido para o salão estava de acordo com um grupo de articuladores e artistas preocupados em não ceder tão facilmente às seduções oriundas de outros centros.<sup>353</sup> Num tom de “manifesto”, que marcou aquele SAPMS, ela salienta que todo esse esforço de conduzir a arte local para uma síntese que não abandonasse o regional não poderia ser confundido com uma visão folclórica, e continua:

Como dizia, deve-se expressar essa visualidade toda, desprezando, porém, os excessos de detalhes, a soltura ou a impropriedade de elementos, o sentido ilustrativo e fácil que torna, obras desse tipo, meramente regionalistas ou folclóricas. Somos pelo regional e é a nossa bandeira. Mas somos contra a pieguice regionalista que não consegue extrapolar os horizontes, exatamente porque não tem subsídios de argumento, nem reflexão, nem plástica e muito menos visual. Somos por uma arte brasileira com raízes regionais bem definidas e bem posicionadas dentro de um discurso temático, cujas formas, pela inovação e qualidade, transcendam para a esfera universal. Em outras palavras, que seja bom aqui ou no Japão.<sup>354</sup>

O I SAPMS foi, dessa forma, um veículo que indicou qual seria a baliza do desenvolvimento da arte contemporânea no estado. O aviso de Figueiredo sobre o cuidado de não confundir regional com “a pieguice regionalista” tinha sentido, uma vez que, dois anos depois, em 1984, na inauguração do Centro Cultural, que abrigou, entre outras coisas, a Pinacoteca Estadual, uma notícia do jornal local

---

<sup>352</sup> cf. FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Catálogo do I Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul*. FCMS: SDS, 1982, p.4.

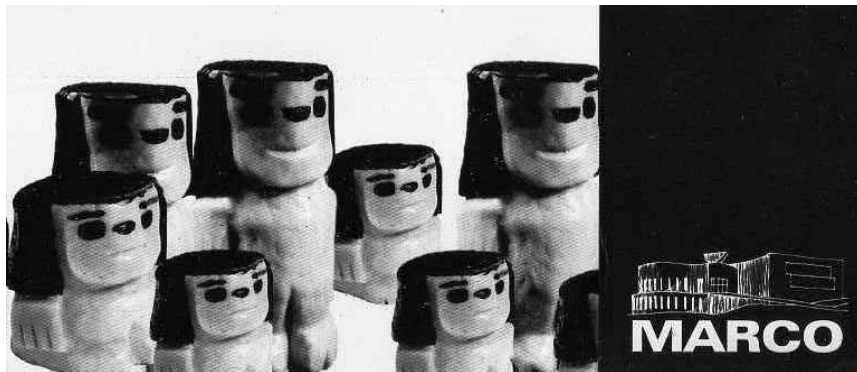
<sup>353</sup> A autora volta a salientar esse aspecto num texto escrito em 1985; cf. FIGUEIREDO, Aline. *A experiência do Centro-Oeste. Arte e identidade cultural*. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p.290-293.

<sup>354</sup> cf. FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Catálogo do I Salão de Artes Plásticas...*, *op.cit*, p.4-5.

elogiava : “Muito nos orgulhamos de arte feita aqui, de nossa pintura, nossa escultura em madeira, nosso artesanato, muito bem representado na exposição da Pinacoteca Estadual”.<sup>355</sup>

Como se pode ver pela notícia e se verificar nos *folders* e catálogos da coleção herdada pelo MARCO, embora o texto de Figueiredo tivesse intenção de avisar sobre a fronteira que o salão deveria evitar em direção às artes “meramente regionalistas ou folclóricas”, é difícil imaginar, num ambiente tão movente como o da arte, que peças com aquela tipologia não adentrassem, por meio do próprio salão, a coleção protegida pelo Estado.

Muitas dessas obras são peças “reconhecidas” do imaginário visual do museu, como podemos observar no catálogo de exposição da coleção do MARCO em 2004.<sup>356</sup> E parte da operação discursiva operada para mantê-las assim é proveniente do sentido patrimonial que tais obras adquiriram. O museu não refutou de todo o fazer artesanal, que é um paradigma fundamental na cultura plástica de Mato Grosso do Sul.<sup>357</sup> Ao menos essa é a representação dominante engenhada pelas políticas culturais públicas locais desde o final dos anos 70. Política aparentemente inabalável, que não concedeu autonomia nem mesmo às duas instituições que me interessam: os salões e o museu.



*Os bugrinhos* de Conceição dos Bugres, reprodução de catálogo da mostra “Bugres: Conceição e sua gente” no MARCO, em 2004 (detalhe).

---

<sup>355</sup> cf. *Jornal da Manhã*, “Centro Cultural de Mato Grosso do Sul será inaugurado hoje”. Campo Grande, 11 a 15 de outubro de 1984.

<sup>356</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. *Um panorama da história das artes plásticas em Mato Grosso do Sul através do Acervo do MARCO*. Campo Grande: FCMS: SEC, 2004.

<sup>357</sup> Saber que só é autorizado hoje pela presença de obras no museu, como bem indica a publicação do Conselho Municipal de Cultura de Campo Grande; cf. FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. *Com Cultura. Revista do Conselho Municipal de Cultura de Campo Grande*, ano II, n.º 2, 2006.

Visitar a mostra permanente da coleção do MARCO é deparar-se com as peças de Conceição Freitas da Silva, “mais tarde dita Conceição dos Bugres (...), que se tornaria a primeira escultora, do então Mato Grosso, a ser reconhecida nacionalmente. Seus bugrinhos hoje figuram entre os mais fortes símbolos da iconografia identitária de Mato Grosso do Sul”; assim classifica Humberto Espindola, autor do texto da mostra da coleção, em 2004. As pequenas esculturas de madeira, cera de abelha e tinta, denominadas *Bugres*, são praticamente as mesmas desde os anos 70, e o seu fazer sobreviveu à própria artista. São peças paradigmáticas da publicidade estatal sobre o fazer plástico do Estado, com um sotaque evidentemente artesanal.<sup>358</sup>

A configuração artística da coleção do MARCO é um fenômeno diferenciado diante das demais instituições visitadas por esta pesquisa no que tange à aceitação dessa tensão, e boa medida na administração desse equilíbrio entre um fazer artesanal e um fazer plástico, cujo parentesco credita-se à arte contemporânea, que circula em outros grandes centros. Contudo, quando se trata da história institucional da mesma coleção, as semelhanças com seus pares são mais evidentes. O acervo também herdou todo um espólio produzido em salões de arte, além das rotineiras peças doadas ou adquiridas de modo esparso e irregular.

Os textos dos SAPMSs subseqüentes à primeira edição criaram, cada a um a seu modo, um ambiente propício para a “contemporização” da arte de traços regionais por meio de um evidente discurso regionalista:

Para desvendar o universo sul-mato-grossense, onde galopam sombras e memórias de heróis e bandidos em matas povoadas de aves e animais selvagens, cercadas de rios transparentes e lagoas e brilho de um sol que incita coragem, ao trabalho, nada melhor que percorrer a geografia dos quadros, das esculturas, dos objetos de arte, cada linha, cada sulco, cada relevo, remete à mão do artista que inconscientemente traçou na pedra, no papel, na tela, a memória de todas as raças, de todos os credos, de todos os anseios que formam o quadro e a história dos heróis do Estado.<sup>359</sup>

---

<sup>358</sup> Prova disso está no fato de que, se quiser adquiri-las, poderá frequentar qualquer espaço dedicado ao artesanato, codificado pelas autoridades publicadas. Essa característica criou uma evidente tensão entre os produtores visuais do estado, em particular de sua capital, sede das decisões da área.

<sup>359</sup> Texto da abertura do catálogo do II SAPMS, em dezembro de 1983; cf. FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Catálogo do II Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul*. FCMS: SDS, 1983, p.2.

O texto da jurada Maria da Glória Sá Rosa, então Diretora Geral de Cultura da Secretaria de Desenvolvimento Social, pertence à matemática de formulações que tenderam a proteger a arte local e a privilegiá-la nos salões. Da mesma forma, trata-se de uma arte que possui seu fim: a manutenção ou a construção de uma memória do estado. No III SAPMS, a mesma autora enfatiza que toda a arte selecionada para o salão “canaliza e catalisa as forças construtoras do Estado”.<sup>360</sup>

No ano seguinte, em 1985, Rosa enfatizou que as obras apreciadas pelos jurados buscavam uma alternativa “à temática desgastada do alumbramento idílico da paisagem”<sup>361</sup>, dando ênfase às cenas cotidianas mais urbanas. Ela, contudo, não foi a única a ressaltar os limites daquilo que o salão balizava como pertinente à identidade local, muitas vezes dilatando ou restringindo o entendimento desse conceito. No VI SAPMS, cujo tema era “Por uma Identidade Ameríndia”, o discurso permanece, quando Idara Rodrigues destaca que o evento continua a “aguçar o espírito e a sensibilidade enquanto propicia, numa visão universalista, a síntese do povo sul-mato-grossense”.<sup>362</sup>

Em 1993, na retomada do salão pelo MARCO, o crítico Frederico Morais é convidado a compor o júri do VII SAPMS; nome célebre na história dos salões brasileiros, que, inversamente ao que se poderia supor, não muda o tema do discurso proferido até então. Morais enfatiza que os salões servem para “discutir as contribuições de diferentes regiões do país, quase sempre recalcadas pelos modismos nacionais e internacionais”.<sup>363</sup> Ele coloca-se ao lado da arte local e lembra, ainda, que, nas regiões afastadas dos grandes centros culturais, os salões ajudam a “formar novas platéias”.<sup>364</sup>

No salão seguinte, já sob a organização do MARCO, o júri formado por Maria Perez Solá, Richard Perassi e Maria Adélia Mengazzo, em texto conjunto, sugere

---

<sup>360</sup> cf. FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Catálogo do III Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul*. FCMS: SEC, 1984. Nesse texto, Sá antecipa a preocupação com o desequilíbrio ecológico causado pela pecuária na região, num apelo discreto à discussão do que precisa ser preservado.

<sup>361</sup> cf. FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Catálogo do IV Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul*. FCMS: SEC, 1985, p.4.

<sup>362</sup> cf. FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Catálogo do VI Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul*. FCMS: SEC, 1987, p.4.

<sup>363</sup> cf. FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Catálogo do VII Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul*. FCMS: SEC, 1993.

<sup>364</sup> *idem, ibidem*.

que determinadas obras mereceriam outro espaço expositivo e ressalta a dificuldade de se estabelecerem pesos, valores e diferenças para diversas formas artísticas, sugerindo, dessa forma, a adoção de uma temática, com o objetivo de alcançar uma unidade referencial dos trabalhos apresentados. A sutileza da sugestão não esconde que o salão sofre, em boa medida, de uma crise de identidade, uma vez que agora, sob o teto de um museu de arte contemporânea, as exigências são diferentes.

A “provável” crise torna-se mais visível em 1996, no IX SAPMS, quando o júri toma a decisão de dividir o salão entre premiados e mencionados, num ambiente, e todos os inscritos em outro, como tinha feito no I SAPB dez anos antes, em Brasília. A justificativa dos jurados parece-me reveladora: “considerando o caráter regional da maioria das obras e a intenção de valorizar os trabalhos inscritos, o salão será dividido em dois espaços”.<sup>365</sup>

Apenas no X Salão, em 1997, temos, pela primeira vez, uma menção à crise geral dos salões, no texto do crítico Olívio Tavares de Araújo:

Não é de hoje que a instituição Salão de Arte tem sido sitiada por críticas e dúvidas. Acusam-na de conservadora, de manter um esquema de competição que não responde mais aos interesses e necessidades dos artistas, de servir de campo para a miniaturação da crítica.<sup>366</sup>

Mas, ao que tudo indica, o SAPMS já estava há muito configurado como uma instituição demasiadamente apegada ao culto de uma identidade regional, sem avaliar em profundidade essa questão, e como Instituição conservadora, porque, ainda em 1998, na edição subsequente do Salão, novamente Rosa afirma, em seu texto *A arte da terra*, que o SAPMS tem “um compromisso dos mais importantes com o fortalecimento e defesa da nossa identidade”.<sup>367</sup>

Sabemos que identidades flutuam num campo simbólico cujos limites não são mensuráveis. Elas revelam não uma essência ou uma resposta definitiva, mas um problema. Nessa perspectiva, a coleção que encontramos no museu mostra-me

---

<sup>365</sup> cf. FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Catálogo do IX Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul*. FCMS: SECE, 1996.

<sup>366</sup> cf. FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Catálogo do X Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul*. FCMS: SECE, 1997, p.2.

<sup>367</sup> cf. FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Catálogo do XI Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul*. FCMS: SECE, 1998, p.1.

que é mais fácil “inventar” uma identidade do que tentar “conciliar” muitas.<sup>368</sup> Reconheço que o solo sobre esse assunto é movediço e que não tentei dar conta de uma discussão ampla sobre a cultura sul-mato-grossense.



Lusia da Silva Sant'anna, *Pirarucu*, 1997, xilogravura (detalhe): reprodução do catálogo do 10º SAPMS em 1997.

Sabe-se que a questão possui um tom artificial, pois ignora todo um entrecruzamento de populações locais com uma forte onda migrante que atingiu o estado desde os anos 60, lendo esse migrante apenas como unidade “estrangeira”, culturalmente uniforme. Também não se pode ignorar a mercantilização da identidade ameríndia – que teve seu início no próprio SAPMS – e seus desdobramentos socioculturais.<sup>369</sup> De qualquer modo, o que tenho em vista é que a coleção do MARCO, desde seu início, ecoa um caráter de forte marca identitária, ao gosto oficial, concedendo pouco espaço a obras de outras regiões ou com matizes alternativos.

Não há demérito aqui; o projeto está definido, e a instituição da arte contemporânea é lida e reconfigurada de modo próprio. Tal processo pode parecer conservador, e talvez realmente seja, mas gerou obras híbridas de caráter incomum e incômodo. Poderemos assistir a fenômenos semelhantes em dois museus que não estão sendo estudados aqui: o MAG e o MABE. O primeiro executa

---

<sup>368</sup> cf. BAUMAN, Zygmunt. *Identidade. Entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

<sup>369</sup> Entrevista da crítica Maria Adélia Menegazzo; cf. FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. *Com Cultura. Revista do Conselho Municipal de Cultura de Campo Grande*, ano II, n.º 2, 2006, p. 48.

um trajeto na tentativa de “criar” uma coleção com sotaque goiano, cuja arte transita entre um fazer intelectual importado da arte “contemporânea” e uma artesanaria local. Não à toa os “artistas-síntese” que o museu não cansa de celebrar são: Antônio Poteiro, Ana Maria Pacheco e Siron Franco.<sup>370</sup> Já o MABE, em sua coleção horizontal, dividiu-se entre uma arte inspirada nas técnicas consagradas por uma tradição européia, que se esforça em “mostrar” um ambiente nortista, e uma arte de caráter regional com forte acento indígena.

De qualquer modo, as edições dos salões trouxeram para a coleção do museu uma boa síntese da produção regional, uma vez que poucos estavam preocupados em captar e acessar a arte produzida para além da fronteira estadual. Tal coleção mostra-se ímpar na medida em que desfaz alguns dos limites produzidos pela Arte Contemporânea, na mesma medida que não deixa de espelhar ora um arrojo, ora um conservadorismo por parte de seus produtores, como poderemos verificar nos dois próximos capítulos.

O último salão foi aquele ocorrido em 1998. O SAPMS sofreu com a instabilidade quando o MARCO perdeu sua sede inaugural e ficou provisoriamente assentado junto à Biblioteca Pública, como no caso do SACC em Campinas. Apenas em 2002, a instituição volta a ter uma sede própria, localizada no Parque das Nações Indígenas. Desde então, a possibilidade de restaurar o SAPMS e, em boa medida, restabelecer o problema identitário que o marcou, é algo que não me parece uma prioridade para as ambições da instituição no momento.<sup>371</sup> Creio que para anos 2000, o MARCO passou a questionar o seu papel operador de tal identidade.

## **2.5 Igrejinhas estrangeiras e nacionais**

Numa perspectiva histórica distinta à do museu sul-mato-grossense, o MARP adaptou-se muito melhor como herdeiro do SARP, transformando-o em seu principal evento de visibilidade institucional até os dias atuais. Quando completou dez anos, em 2002, um texto sintético, denominado “10 Anos de Conquistas”,

---

<sup>370</sup> cf. MUSEU DE ARTE DE GOIÂNIA. *Acervo: catálogo*. Goiânia: MinC / Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer, 1997.

<sup>371</sup> Depoimento de Maysa de Barros, diretora do MARCO, em 19 de setembro de 2007.

exemplificou a dimensão do salão: “Dentre tantos projetos coordenados pelo MARP, destaca-se o SARP – Salão de Arte de Ribeirão Preto Nacional-Contemporâneo, um significativo salão nacional, por onde já passaram muitos artistas, assim como já impulsionou a carreira de jovens talentos.”<sup>372</sup>

A adição do termo “Nacional-Contemporâneo” demonstra que o modelo pretendido para o evento estava em consonância com os preceitos e os valores da arte contemporânea. De fato, o salão não passou por muitas alterações até 2005, quando completou 30 anos. Ele nasceu sob o signo da passagem da arte moderna para a arte contemporânea, muito embora isso não signifique ausência de conflitos e de mudanças perceptíveis em seu rumo desde 1975.

Para o museu, a concepção do SARP foi o resultado de mais de uma década de anseios da classe artística local, cujo marco provocador fora a passagem do acervo do MAC-USP em 1963 pela cidade, na III Semana de Artes Plásticas, a convite da Escola de Artes Plásticas, instituição ativa desde 1951.<sup>373</sup> A primeira iniciativa veio com a realização do 1.º Salão de Arte Universitário e do Salão de Arte Amador no espaço da Galeria de Artes Plásticas da cidade, em 1967. Foram tentativas localizadas, que espelharam o desejo pela constituição de um evento mais perene; desejo que teve na figura do artista italiano Bassano Vaccarini seu mais representativo defensor, segundo Freitas:

Bassano Vaccarini costumava reunir uma comissão e ia visitar os prefeitos e outras autoridades e falar da importância do Salão, pedir sua criação (...) Logo depois da inauguração do SARP, Vaccarini disse: *O que semeamos há 17 anos, estamos começando a colher agora, e acho que estamos na safra.*<sup>374</sup>

As palavras do artista, citadas pela autora, estavam sendo proferidas quando da abertura do primeiro salão em 1975. Vaccarini participou da primeira comissão executiva do SARP; sua presença, segundo as memórias do evento, tiveram como efeito “reforçar as bases modernas do Salão, era um artista que

---

<sup>372</sup> cf. Site oficial, texto assinado Nilton Campos, então diretor do museu; primeiro acesso em outubro de 2005, disponível em: <http://www.marp.ribeiraopreto.sp.gov.br/index.html>

<sup>373</sup> cf. FREITAS, Daici C.A.. “História do Salão de Arte de Ribeirão Preto” In: MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *SARP 25 Anos*. Ribeirão Preto: SMC: MARP, 2000, p.8.

<sup>374</sup> *idem, ibidem.*



desde a juventude defendia a arte moderna”.<sup>375</sup> Na primeira edição, foram adquiridas cinco obras pelo poder público municipal.<sup>376</sup> Era o começo da coleção que o SARP legaria ao MARP 17 anos depois.

Foi um começo turbulento e marcado pelas críticas que tipificam tais iniciativas: “Foi instalado num galpão, montado debaixo de chuva, sobre a lama e com vozes discordantes. Discordaram os acadêmicos e todos que nele não entraram”.<sup>377</sup> Embora possa parecer natural que o estilo de arte acadêmico ficasse de fora de um salão inaugurado em meados dos anos 70, veremos à frente que essa será uma demanda que o MARP também herdou do SARP.

Sem acadêmicos, mas também sem a admissão de linguagens mais experimentais que pululavam nos grandes centros na época, o salão estava igualmente distante do circuito contemporâneo.<sup>378</sup> Pior, um dos pontos inevitáveis de polêmica que a lei de criação do SARP ajudou a prolongar foi a divisão do salão em quatro categorias apenas: Pintura, Escultura, Desenho e Gravura. Numa década em que o cenário brasileiro conheceu as mais diferentes formas de experimentações quanto aos suportes e as linguagens da arte, o SARP apresentava-se convencional em demasia. Prevaleceu o aspecto “moderno”, atribuído a Vaccarini, que, no entanto, precisa ser visto como uma questão da geração que fundou o SARP. A ausência da fotografia, como bem lembra Freitas, “renderia muita polêmica por um bom tempo”.<sup>379</sup>

De qualquer forma, como é rotineiro assim que se funda ou se fixa um salão, surge a necessidade de uma sede para o evento. Nessa linha, o primeiro “filho” do SARP foi a Casa de Cultura, que, inaugurada em 1977, recebeu a segunda edição do

---

<sup>375</sup> *idem, ibidem*, p.10.

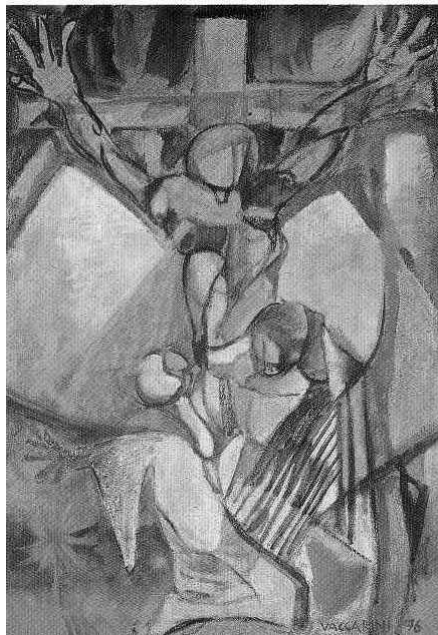
<sup>376</sup> Os artistas contemplados foram Celso Sales Gerra, Ermelindo Nardim, Leonello Berti, Luiz de Souza Guimarães e Odilla Mestriner; cf. Jornal *Diário da Manhã*. “Nosso primeiro Salão de Arte”. Ribeirão Preto, ? de novembro de 1975 (dia ilegível).

<sup>377</sup> cf. FREITAS, *op.cit.*, p.10.

<sup>378</sup> cf. JAREMTCHUK, Dária.. “Circuito artístico experimental” In:\_\_\_\_\_. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p.39-70.

<sup>379</sup> A fotografia e outros suportes foram aceitos – fora da lei – no III SARP, em 1978. De fato as primeiras fotografias premiadas só vieram em 1979, quando o júri premiou três fotografias de Thór Crespi Amêndola (*Sem título I, II, III*), colocando-as, entretanto, na categoria de desenho. No ano seguinte, no V SARP, uma pequena mudança outorgava a cada comissão de jurados aceitar ou não obras de outros suportes, diferentes daqueles previstos na lei que criara o salão. Mesmo assim, as novas modalidades ainda não podiam ser premiadas. Naquele mesmo ano, uma provocação, no V SARP, quando Alex Flemming recebeu o Prêmio “Cidade de Ribeirão Preto” por três delas (*Série Pauluistana I, II e III*) MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *SARP 25 Anos*. Ribeirão Preto: SMC:MARP, 2000, p.39.

evento. O segundo salão também ajudou a marcar uma tendência comum em outros eventos, como vimos em Campinas, em Curitiba e em Brasília: a necessidade de legitimação dos grandes centros culturais por meio de corpos jurados de lá provenientes. O curioso é que os jurados externos dos dois primeiros SARPs eram provenientes da Fundação Bienal de São Paulo (Olney Krüse em 1975, Liseta Levi e Fábio Magalhães em 1977). Essa escolha evidenciou uma operação semelhante àquela realizada pelo SACC/MACC para atrair atenção dos condutores da Bienal Internacional para a arte local. Essa relação já havia sido coroada em 1967, quando, numa tacada só, Vaccarini, Odilla Mestriner, Francisco Amêndola, Mauro Amaury Balducci Lima e Luiz Paulo Baravelli participaram da IX edição da bienal paulistana.<sup>380</sup>



Bassano Vaccarini, *Composição 1005*, 1976, óleo sobre tela, coleção MARP: prêmio-aquisição no III SARP, em 1978.

Na comemoração dos 25 anos do salão, em 2000, o MARP publicou uma síntese das edições do SARP até então. O museu dividiu a história do salão em três momentos: a institucionalização; rupturas e conflitos; e os anos no museu. Os anos

---

<sup>380</sup> cf. FREITAS, Daici C.A.. “Construindo o acervo”. In: MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *Doações Recentes. Obras Restauradas*. Catálogo de exposição. Ribeirão Preto: SMC: MARP, 2002, p.14.

referentes ao primeiro momento compreendem desde a criação do salão, em 1975, até sua 12.<sup>a</sup> edição, em 1987. Anos de ajustes, consolidação legal e intensa mobilização política para sua regularidade e para a aquisição de recursos financeiros.

Freitas caracterizou esse início como a continuação dos movimentos culturais locais dos anos 70 dentro do salão. Sua visão parece proceder, pela simples constatação de que os artistas que fizeram coro para a construção de instituições culturais naquela década foram os mesmos que expuseram, organizaram, criticaram e foram premiados nos doze primeiros salões. Nesse anos foi que o salão prestou homenagens aos artistas normalmente classificados dentro dos códigos modernistas, mesmo que numa fase tardia: Leonello Berti (1977), Portinari (1978), Francisco Rebolo Gonçalves (1979), Di Cavalcanti (1980), Vicente do Rego Monteiro (1981), Victor Brecheret (1982), Lasar Segall (1983), Marcelo Grassmann (1984), Tarsila do Amaral (1985), Alfredo Volpi e Odilla Mestriner (1986), e Hans Suliman-Grudzinski e Fúlvia Gonçalves (1987).

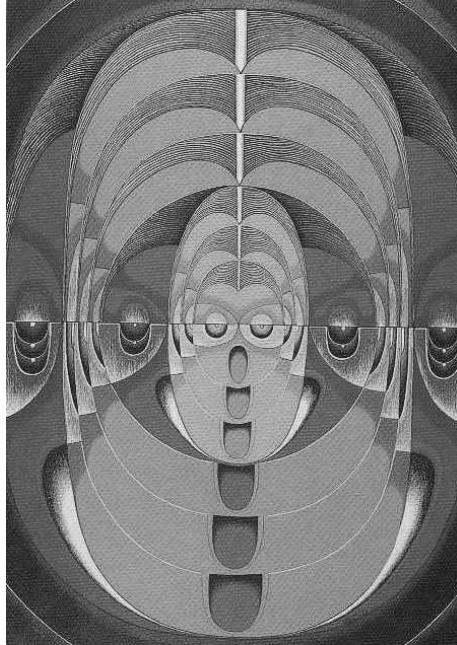
Nesses primeiros anos, embora tenhamos exceções indicativas, a maioria da obras selecionadas e premiadas estiveram dentro das tradicionais categorias de pintura, escultura e desenho. Mesmo as gravuras (e fotografias) foram pouco representativas. O marco escolhido para sinalizar o fim desse primeiro momento ocorreu em 1987, quando o salão sentiu-se maduro para superar a timidez diante dos novos suportes da arte e premiou a obra “Vídeo-Arte 9”, de José Ricardo Romero, que recebeu o Grande Prêmio Especial do Júri. Mesmo importante, o prêmio não foi aquisitivo, o que não se reverteu favorável à memória do acervo do MARP.

Também foi em 1987 que morreu o escultor Antonio Palocci, coordenador do evento desde sua segunda edição, em 1977. De certa maneira, ele substituiu Vaccarini, desde então, como figura artística mais engajada na realização do SARP. Avesso à “arte contestadora, provocativa e transgressora” e aos suportes não convencionais, Palocci esteve presente em sete dos doze corpos jurados do primeiro período <sup>381</sup>, nos quais atuou como um conciliador entre os jurados da cidade e aqueles vindos de fora. Outros nomes também se repetiram – como vimos

---

<sup>381</sup> Foi jurado nos anos de 1977 (II), 1978 (III), 1979 (IV), 1980 (V), 1981 (VI), 1982 (VII) e 1984 (IX); cf. MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO, *op.cit.*

nos casos dos SAP e dos SAPMS – com certa frequência no júri, tais como: Fábio Magalhães <sup>382</sup>, Jacob Klintowitz <sup>383</sup> e Pedro Manuel-Gismondi. <sup>384</sup>



Odilla Mestriner, *Cosmoagonia I*, 1975, acrílica sobre tela, coleção do MARP: prêmio-aquisição no I SARP em 1975.

O segundo momento, entre 1988 e 1992, foi marcado por conflitos internos, resultantes, em parte, de uma crise “existencial” do salão. Em vez de homenageados e “patronos”, como nos anos anteriores, o SARP passou a produzir eventos paralelos, em especial mostras com nomes importantes da cena artística nacional, como Amílcar de Castro, Regina Silveira, Daniel Senise, José Rezende, Leonilson, entre outros. A arte contemporânea, enquanto instituição, passa gradativamente a ocupar mais espaço nas seleções e premiações do salão.

Em 1990, a lei que impedia o ingresso de suportes “mais contemporâneos” foi alterada, criando as seções de instalação, de vídeo, *performance* e, por fim, tardiamente, de fotografia. Essas mudanças ocasionaram conflitos entre os grupos que antes comandavam os rumos do salão e os novos coordenadores, que liam as mudanças como uma “profissionalização” do evento. O artista local Francisco

---

<sup>382</sup> Presente nos anos 1977 (II), 1978 (III) e 1980 (V); *idem*.

<sup>383</sup> Presente nos anos de 1979 (IV), 1981 (VI), 1984 (IX) e 1986 (XI); *idem, ibidem*.

<sup>384</sup> Presente nos anos de 1975 (I), 1978 (III), 1983 (VIII) e 1984 (IX); *idem, ibidem*.

Amêndola rebate a profissionalização com o manifesto “Lixeira do nada”, em que tipifica a nova arte contemporânea exclusivamente com os critérios que geralmente utilizamos para classificar a arte conceitual.<sup>385</sup> Tal manifestação obteve fruto passageiro: no XV SARP daquele mesmo ano Amêndola coordenou o evento, enquanto Vaccarini tomou lugar no júri. No catálogo, Pedro Manuel-Gismond reafirmava que:

Aceita um tempo lento que convive em nossos dias com o ritmo frenético e esquizofrênico dos grandes centros e, no respeito a todos, não pretende reverenciar apenas as igrejinhas estrangeiras e nacionais mas aprecia quem, como muitos em Ribeirão, seguem seu caminho solitário, longe do palavratório de uma engajada em poéticas restritas que chama pretensamente de nova estética e das malhas dos marchands que fazem dos movimentos artísticos grifes de modelitos destinados aos lançamentos da nova estação.<sup>386</sup>

Embora o tom denotasse um conservadorismo, as premiações não se distanciaram daquelas conferidas no ano anterior. De qualquer forma, o embate expõe a velha querela identitária entre locais e “estrangeiros” que encontrei em praticamente todos os eventos que estudei nesta pesquisa. E as fórmulas de compensação repetem-se. Para apaziguar os ânimos, como nos I SAPB (Brasília) e no IX SAPMS (Campo Grande), o XVII SARP, em 1992, optou-se por expor todos os trabalhos apresentados, o que, segundo Freitas, gerou um excesso de inscritos.<sup>387</sup> A exposição de todos fez com que alguns artistas retirassem seus trabalhos. Essa edição veio acompanhada de críticas ao salão – enquanto instituição –, ao júri, à comissão organizadora e a alguns artistas selecionados.

Mesmo sob críticas, o SARP, desde então, abandonou sua trajetória voltada para a produção local e a suportes tradicionais. Tadeu Chiarelli tipifica assim o momento: “poderia ser dito que foi entre sua décima terceira e décima sexta edições, que ele buscou desvencilhar-se de qualquer ranço supostamente

---

<sup>385</sup> cf. FREITAS, 2000, p.14.

<sup>386</sup> Catálogo XV SARP p.3; em 2002 o museu passa a receber o nome de Pedro Manuel-Gismond, o que o vincula, ao menos nominalmente, não apenas à história do SARP, mas a uma série de movimentos e manifestações que datam de 1963, quando, a convite de Ivo Zanini, então diretor do MAC-USP, Manuel-Gismond visita Ribeirão Preto para uma palestra, mudando-se para lá em 1965; cf. MANUEL-GISMONDI, P.. “Campinas” texto de 1994 de Pedro Manuel-Gismondi In: MARP. *Vagalumes*: Pedro Caminada Manuel-Gismondi no MARP, Ribeirão Preto, 1998, p.70-71.

<sup>387</sup> cf. FREITAS, 2000, p.15.

provinciano, para tentar enquadrar-se no circuito mais avançado da arte contemporânea brasileira”.<sup>388</sup>

O terceiro momento do SARP está inteiramente ligado a sua convivência e gradativa absorção pelo MARP. De 1993 a 2005, sete dos salões foram realizados na Casa da Cultura, enquanto o restante foi recebido no antigo edifício da Sociedade Recreativa, sede do museu. Como legatário, o acervo do MARP recebeu as obras adquiridas pelos prêmios aquisitivos do salão até então – obras “encontradas” em diferentes seções, departamentos e secretarias do governo local. Após sua criação, todos os prêmios do SARP fluíram automaticamente para a coleção da instituição.<sup>389</sup>

Esses últimos anos do SARP foram marcados pela diminuição no número de selecionados e premiados, pela abertura cada vez maior aos códigos da arte contemporânea e suas experimentais hibridações quanto aos suportes e as poéticas. O museu trouxe uma certa estabilidade ao salão, da mesma forma que o transformou num evento nacional.

Alguns detalhes dessa última fase merecem atenção, porque repercutiram diretamente na representação que o MARP confeccionou para si. Desde 1988, posso dizer que o salão sai de uma espécie de “era da crítica de arte”, em que se podia encontrar dentro de seus corpos jurados nomes como os Jacob Klintowitz, José Roberto Teixeira Leite e Walmir Ayala, e passa para uma “era de curadores”. É certo que Klintowitz, Teixeira Leite e Ayala são curadores, mas diferem dos curadores ligados à institucionalização da arte contemporânea e, sobretudo, do mercado de arte, que ganhou nos últimos vinte anos contornos diversos daqueles dos primeiros SARPs.

Nomes como Agnaldo Farias, Daniela Bousso, Ricardo Resende, Angélica de Moraes, Denise Matar, Lorenzo Mammi, Tadeu Chiarelli e Sonia Salzstein não passam despercebidos, se os compararmos a alguns dos premiados daquele período: José Damasceno (14.º SARP), Ana Maria Tavares, Rosângela Rennó e Márcia Pastores (16.º SARP), Geórgia Kyriakakis (18.º e 20.º SARPs), Marta Strambi e Walter Guerra (19.º SARP), Humberto e Fernando Campana (21.º SARP),

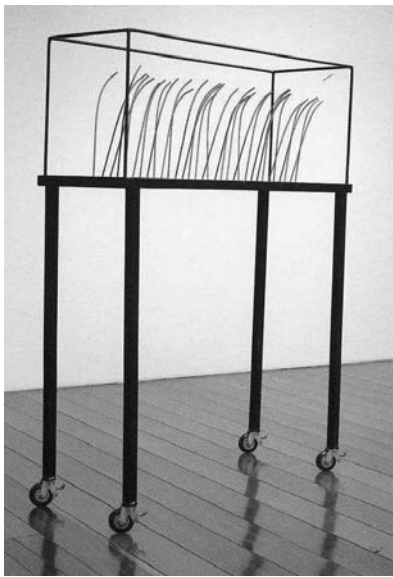
---

<sup>388</sup> cf. CHIARELLI, Tadeu. “Sobre as obras premiadas pelo Salão de Arte de Ribeirão Preto” In: MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *SARP 25 Anos*. Ribeirão Preto: SMC: MARP, 2000, p.18.

<sup>389</sup> Depoimento de Nilton Campos, diretor do MARP, ao autor, em 30 de agosto de 2007, na sede do museu.

Del Pilar Sallum (22.º SARP), Vânia Mignone e Patrícia Franco (23.º SARP), Márcia Xavier (24.º SARP), Felipe Cohen (26.º SARP), Alexandre Monteiro (28.º SARP), Ding Musa (29.º SARP), Mariana Palma (30.ª SARP), entre outros. Artistas que, em diferentes patamares, vêm se consolidando no mercado do eixo Rio–São Paulo.<sup>390</sup> Mais uma vez premia-se o que se conhece.

A presença de nomes de fora da cena artística ribeiropretana parece ter invertido a tendência dos primeiros anos do SARP. Enquanto críticos, historiadores e jornalistas eram chamados dos grandes centros para conhecer nomes locais e intermediá-los com nomes de fora, nos dois últimos momentos, o júri parece-me mais inclinado a escolher nomes de fora para apresentá-los à cidade. Situação que torna mais forte a tese de que o salão, admitido no circuito nacional, presta-se a conferir legitimidade a novas carreiras desde então.



Ana Maria Tavares, *Aquário*, 1991, aço carbono, alumínio e poliuretano, coleção MARP: prêmio-aquisição no XVI SARP, em 1991.

Todavia essa postura não passou despercebida, de tal modo que referências à premiação de artistas locais são exceções: “Justamente numa edição em que se vê, com orgulho, a volta dos artistas locais ao pódio dos premiados e um interesse renovado na cidade pelo salão, o Sarp decide promover um mergulho profundo na

---

<sup>390</sup> cf. CANTON, K. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

sua história”.<sup>391</sup> É claro que, observado o fato de que a premiação é muito bem-vinda para o museu: “outra conquista é a premiação de uma artista local (Sílvia Velludo); por se tratar de um trabalho eletrônico, esse prêmio confere densidade ao acervo, possivelmente levando o museu a aparelhar-se de modo a estar adaptado à apresentação da produção contemporânea, cada vez mais voltada para as novas mídias”.<sup>392</sup>

Mesmo em seus limites geográficos e financeiros, no que tange à visibilidade, o SARP continuou, nos últimos quinze anos, a ser um instrumento eficaz de divulgação do museu e a fonte mais eficiente de captação e aquisição de obras de arte dentro dos códigos contemporâneos, o que não deixa de ser enfatizado por aqueles responsáveis em definir o papel da instituição no circuito das artes:

O Salão de Arte de Ribeirão Preto chega a sua 30ª edição como um dos eventos de maior reconhecimento no Brasil dentro deste modelo de seleção de projetos por portfólio para exibição em uma mostra coletiva de arte contemporânea. Prova disso são as inscrições vinda de quase todos os Estados do país, o que reverteu na seleção de trabalhos de grande interesse vindos de Fortaleza, Rio de Janeiro, Curitiba, Londrina, Brasília e Campo Grande.<sup>393</sup>

Entretanto, essa não é toda a memória dessa instituição, que entrou nos anos 2000 empenhada em fortalecer sua imagem junto às redes de circulação da arte contemporânea brasileira. Em 1992, em plena discussão sobre os rumos do SARP, uma classe à parte conseguiu concretizar o Salão Brasileiro de Belas Artes (SABBART) com a seguinte justificativa, nas palavras do próprio prefeito da época:

Há na Secretaria Municipal de Cultura, uma estrutura e uma experiência que sustentam o SARP, com uma tradição e uma história de 17 anos, vinculadas à promoção da chamada “Arte Contemporânea ou moderna”. E, diante de um antigo anseio manifestado pelos Artistas, relativo à possibilidade de existir também em Ribeirão Preto, um Salão de Belas Artes, em 4 de

---

<sup>391</sup> Galeno Amorim, então Séc. Min de Cul; cf. MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. Catálogo do 27º SARP. Ribeirão Preto: SMC: MARP, 2002, p.3.

<sup>392</sup> Comissão Julgadora (Angélica de Moraes, Juliana Monachesi, Sérgio Romagnolo), Catálogo do 27º SARP, 2002, p.5

<sup>393</sup> cf. MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. Catálogo do 30.º SARP. Ribeirão Preto: SMC: MARP 2005, p.4.



outubro de 1990, ao promulgar a Lei 5.845, que instituiu o SALÃO BRASILEIRO DE BELAS ARTES, fui tomado por um entusiasmo maior, como um confesso admirador da Arte Tradicional. Este Salão, conforme diz a Lei, em seu Artigo 1º, parágrafo único, terá por finalidade a reunião e a valorização de trabalhos representativos da Arte Acadêmica de Ribeirão Preto e de todo o Brasil, em suas diversas manifestações. O I SALÃO BRASILEIRO DE BELAS ARTES não acontece para dividir o movimento artístico local. (...) Doravante, a cidade ostentará dois Salões de Arte: um de Arte Contemporânea, outro de Belas Arte, ambos criados pela vontade expressa do Povo.<sup>394</sup>

Admirador da arte tradicional, Welson Gasparini, em seu último ano de mandato, também criou o MARP e o deixou como palco dos dois salões da cidade. Numa inversão incomum, o SABBART nascia como novo empenhado na manutenção da arte de estilo acadêmico, enquanto o SARP, centro dos embates entre modernos e contemporâneos, passa a ocupar o lugar da “tradição”. Como no caso do SARP, o salão acadêmico era desejado há anos. Antes dele, três iniciativas recentes foram realizadas com o nome de Salão Acadêmico de Belas Artes (1982, 1983 e 1985).<sup>395</sup>

As obras premiadas pelos SABBARTs foram enviadas ao acervo do MARP, e a instituição assumiu a produção do evento desde sua segunda edição. Em 2005, no 14.º salão, o museu enfatiza o sucesso do evento: “14 anos de valorização do artista acadêmico brasileiro; 14 anos de divulgação do talento de nossos pintores, escultores, gravuristas e desenhistas; 14 anos que marcam nossa cidade como uma referência na arte acadêmica”.<sup>396</sup>

Muitos espaços museais de todo país destinados à guarda e à conservação de acervos “não contemporâneos” empenham-se por introduzir a arte atual em suas coleções. Observando a demanda por arte contemporânea vinda dos museus

---

<sup>394</sup> cf. PREFEITURA MUNICIPAL DE RIBEIRÃO PRETO. Catálogo I SABBART, texto do Prefeito Welson Gasparini; disponível em: <http://www.pintoresonline.com.br/arq03.html>; acesso em setembro de 2008.

<sup>395</sup> Campinas, também no interior de São Paulo, viu uma única tentativa de renascimento de um salão nos mesmos moldes que ocorreu sob o nome de Salão Acadêmico de Belas Artes de Campinas em 1984, com quatro edições consecutivas; cf. Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais; disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm).

<sup>396</sup> cf. MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO Catálogo do XIV SABBART, Secretaria Municipal de Cultura: MARP, 2005, p.02.

históricos, como tentativa de revitalizar suas marcas ou acervos <sup>397</sup>, o que MARP executa, de modo inverso, é um movimento semelhante. O museu ribeiropretano não deixou que a presença do SABBART interferisse na sua visibilidade realizada a partir do SARP. Por outro lado, o museu não abriu mão de manter sob sua responsabilidade parte da memória das artes acadêmicas e modernas ao absorver as premiações do SABBART, e também as coleções de Nair Opromolla (doação a prefeitura de 152 obras em 1984), de Maria Cecília Guarnieri (92 obras doadas ao museu em 2007) e Leonello Berti (doação a Prefeitura em 1979 de 62 obras).

Além das coleções citadas – o museu usa o termo núcleos –, o MARP apresenta as coleções oriundas dos dois salões (285 obras), de doações de 169 obras, realizadas entre 2000 e 2007, do artista e crítico Pedro Manuel-Gismondi, que dá nome ao museu, de 44 obras da galeria dos prefeitos, a sua maioria de retratos, de 106 obras de cunho histórico e outras doações e incorporações que somam 221 obras.

A amplitude do acervo do museu certamente não está representada em suas narrativas-de-si. O MARP institui um esquecimento compensatório. O SABBART, por exemplo, acaba funcionando como um vetor de publicidade da arte de moldes acadêmicos – atualmente uma arte com forte orientação modernista sob suportes mais tradicionais –, mas não isenta o museu de dar pouca visibilidade às peças já incorporadas no acervo.



Sérgio Caires Berber, *Barco, Azul, Vermelho e Branco*, 2005, óleo sobre tela, coleção do MARP: prêmio aquisição no XIV SABBART em 2005.

---

<sup>397</sup> É o caso do Museu Imperial de Petrópolis, do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, do Museu Victor Meirelles de Florianópolis e do Centro Cultural de São Francisco, em João Pessoa, e do Museu de Artes e Ofício de Belo Horizonte

De fato, as obras oriundas do SARP apresentam-se em maior número dentro do modelo classificatório do museu. Mesmo interessado prioritariamente nas coleções de arte contemporânea, não deixo de verificar novamente um esquecimento, diverso daquele operado pelo MAB, por exemplo. Aqui o salão é utilizado como elemento narrativo que não apaga os demais, pois as memórias constituídas a partir do SARP acabam por revelar, por exemplo, as relações com as coleções de Berti e Manuel Gismondi ou a própria presença do SABBART, num sentido político conciliatório, indicia as coleções de Guarnieri e Opromolla. O que ocorre é o inverso; tais artistas estão codificados nas narrativas do museu pelos salões, mesmo que esses demonstrem uma afinidade mais longeva com a história e a memória das artes visuais da cidade, independentes do salão.

O esquecimento auxiliar aqui se dá pela opção de *como* narrar tais “núcleos”, como rememorar tais artistas.

Em 2000, Tadeu Chiarelli já havia percebido a força que o SARP, em particular, exercia nas memórias do museu e, com um olhar crítico em relação ao acervo, advertiu que se o MARP quisesse “tornar-se efetivamente um museu de arte e não um mero depósito de prêmios do SARP”<sup>398</sup> teria que se ocupar em dotar de significado e inteligibilidade não apenas as obras adquiridas pelo evento, como também o restante do acervo. Como se trata de um texto divulgado pelo próprio MARP, não se pode crer que o museu não conheça o alerta.

## 2.6 Modismos da atualidade

Os quatro museus restantes não usam os salões de arte como forma de tipificar suas coleções permanentes. Isso não significa que suas coleções não tenham sido afetadas por eles, mesmo quando não há preocupação alguma em identificar as obras provenientes daquela instituição-evento, como poderemos verificar com o MACG e o MACPE.

Os casos dos museus sulistas se assemelham; ambos não se identificam com os salões. O museu gaúcho não se viu afetado pelos inúmeros salões anteriores a

---

<sup>398</sup> cf. CHIARELLI, Tadeu. “Sobre as obras premiadas pelo Salão de Arte de Ribeirão Preto”. In: MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *SARP 25 Anos*. Ribeirão Preto: SMC: MARP, 2000, p.20.

sua fundação, em 1992. Ora a concorrência com outros centros culturais e difusores artísticos, ora a subordinação administrativa ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) deixaram o MACRS sem condições de promover ou assimilar um salão renomado. Já o MAL não manteve afinidade histórica com as duas edições do Salão de Artes Visuais do Norte do Paraná, em 1978 e 1980, nem com outras realizações menos óbvias, como o Salão Internacional de Arte Fotográfica de Londrina, entre 1971 e 1976, e os salões de Arte Religiosa da cidade, nos anos 60. Muito menos conseguiu produzir registros que dessem visibilidade institucional ao acervo por meio do Salão de Artes Plásticas de Londrina.<sup>399</sup>

Como o MACC, seu congênere goiano nasceu de um salão travestido como I Bienal de Artes de Goiás, realizada em 1989. Naquele ano, como nas duas edições posteriores, em 1990 e 1993, o evento funcionou como verdadeiro salão: inscritos, selecionados, premiados, mencionados, artista convidado e jurados. A intenção era reproduzir em Goiás um salão bienal que reabilitasse todas as tentativas anteriores que a cidade de Goiânia e o estado já haviam testemunhado.<sup>400</sup>

Embora as confluências possam dizer o contrário, vou preferir tratar das bienais como grandes exposições que o museu organizou nos primeiros anos de sua existência. Pode parecer anacrônico, mas o MACG tende a considerá-las dessa forma. Existiram outros dois salões relevantes para a coleção do museu, com ressonâncias quase contrárias.<sup>401</sup>

---

<sup>399</sup> O Salão de Artes Plásticas de Londrina fora instituído pelo poder público municipal em 1992, sua primeira edição. Já em sua segunda edição, em 1993, o MAL passou a recebê-lo, mas não a organizá-lo. As cinco edições (1998, 1999 e 2001) não resultaram em prêmios aquisitivos o que explica certo desinteresse do museu pelo evento. Depoimento de Fernando Martinez e de Sandra Jóia ao autor, em 8 de maio de 2007.

<sup>400</sup> Entre os eventos anteriores à criação do MACG, temos: Salão Universitário de Artes Plásticas da UFG (1963); Salão do Artista Goiano (1964); Salão Goiano de Arte Universitária (1969 e 1970); Bienal de Artes Plásticas de Goiás (1970); Salão Global da Primavera (1973, 1975); Concurso Estadual de Artes Plásticas da Caixego (1973); Concurso Nacional de Artes Plásticas de Goiás da Caixego (1974-1977), Salão Empresarial de Artes Plásticas de Goiás (1976); Salão Regional de Arte da Prefeitura de Goiânia (1981); Salão Cinquentenário de Goiânia (1983) e Salão Nacional de Artes de Goiânia (1984-1986); cf. MENEZES, Amaury. *Da caverna ao museu: dicionário das artes plásticas em Goiás*. Goiânia: Funpel, 1998.

<sup>401</sup> Um terceiro salão pode ser acrescentado aos dois anteriores, mas com ressalvas. Trata-se dos Concursos Nacionais de Artes Plásticas promovidos pela Caixa Econômica do Estado de Goiás (CAIXEGO), entre 1973 e 1977. Sabe-se que nas quatro edições do evento, a instituição financeira adquiriu para seu próprio acervo uma quantidade razoável de obras de artistas goianos e de outros estados como Mato Grosso, Minas Gerais, São Paulo e Distrito Federal; cf. MENEZES, Amaury. *Da caverna ao museu: dicionário das artes plásticas em Goiás*. Goiânia: Funpel, 1998, p.50. Como em outros casos, os concursos foram essenciais para colocar a produção local em visibilidade diante de críticos provenientes dos centros culturais hegemônicos. Para a composição dos júris foram convidados nomes como Jacob Klintowitz, José Roberto Teixeira Leite, Roberto Pontual, Walmir

O primeiro foi o Prêmio Banco Estado de Goiás de Literatura e Artes – financiado e patrocinado pela instituição financeira do estado em parceria com a Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira (Funpel) –, cuja finalidade era reunir os novos talentos goianos. Com cinco edições entre 1993 e 1997, o prêmio deixou poucos registros sobre sua atuação e extensão. Constatei apenas que as obras foram doadas ao MACG pelo Banco Itaú, quando este adquiriu o BEG em 2001.<sup>402</sup> Considerando as obras que chegaram à coleção do museu, é provável que o evento tenha procurado divulgar a variedade das artes do estado. Obras de artistas com carreiras diversas, mas que em comum guardam o fato de que não estão presentes na circulação midiática das redes institucionais da arte contemporânea, como é caso de Patrícia Martins, Marco Mamede, Filomena Gouvêa e Ariston Paulino.<sup>403</sup>

O segundo foi o Salão Nacional de Artes de Goiás – Prêmio Flamboyant, realizado entre 2001 e 2006, com seis edições sob a coordenação do Shopping Flamboyant.<sup>404</sup> Esse salão privado ocupou, nos anos 2000, um espaço aberto pela ausência de iniciativas perenes do poder público. Todas as obras agraciadas com o Prêmio foram doadas ao MACG e se configuraram como o conjunto mais próximo da rede de circulação nacional e internacional da arte contemporânea.

A coleção do MACG recebeu 55 obras do evento, que, além de ser divulgado em todo o país graças a sua massiva publicidade e a bons prêmios, também trouxe a Goiás nomes conhecidos das instituições, da mídia e do mercado de arte do eixo Rio–São Paulo para atuar nos corpos jurados, que eram sempre dois: seleção e premiação.<sup>405</sup> Os júris apostaram em jovens artistas, tanto locais quanto

---

Ayala e Roberto Marinho de Azevedo, entre outros. Todavia, como bem lembra Figueiredo, os concursos não foram registrados em catálogos. Ela lembra que no caso da última edição, “nem mesmo a relação dos participantes, mimeografada, chegou a sair”; cf. FIGUEIREDO, A. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT, Museu de Arte e de Cultura Popular, 1979, p.101. Desta forma, quando o MACG absorveu a coleção CAIXEGO em 1991, não se tinha idéia de quais das 190 obras haviam entrado pelos concursos-salões, ou simplesmente adquiridas ou doadas à coleção da instituição financeira em outras ocasiões. Tal ausência de documentação fez com que o museu não produzisse uma ligação entre seu acervo e aquele importante evento que mobilizou o estado nos anos 70.

<sup>402</sup> A falta de zelo com a documentação sobre o Prêmio BEG demonstra que em muitos casos é mais árduo investigar “fatos” recentes que aqueles distantes no tempo, se uma vez bem documentados.

<sup>403</sup> Depoimento de João Rosa Santos, conservador do Museu de Arte Contemporânea de Goiás, ao autor em 18 de abril de 2007.

<sup>404</sup> Desde o primeiro salão, o shopping contou com a parceria do Governo do Estado. Outros parceiros foram contabilizados a partir da terceira edição: Agência Goiana de Cultura “Pedro Ludovico Teixeira” e a Fundação Jaime Câmara.

<sup>405</sup> Tais como: Adolfo Montejo Navas (5º Prêmio), Agnaldo Farias (2º e 5º Prêmios), Carlos Fajardo (1º Prêmio), Carlos Vergara (1º Prêmio), Denise Mattar (6º Prêmio), Fabio Cypriano (4º Prêmio),

provenientes de grandes centros culturais, como os premiados: João Carlos Souza, Marcelo Solá e Ângela Freiburger (em 2001, no 1º Prêmio); Juliano de Moraes e Jorge Fonseca (em 2002); Pitágoras e Fabiano Gonper (2003); Edouard Fraipont, Marcelo Moscheta e Marcos Lopes de Abreu (2004); Elder Rocha e Ding Musa (2005) e; Alexandre Vogler, Leandro Lima e Gisela Motta (2006).

Essa aposta em talentos emergentes e já associados ao mercado de arte, salienta Luís Edegar Costa <sup>406</sup>, fora o objetivo perseguido pelo evento privado, como evidencia Marcus Lontra:

Esse é o caminho do Salão Nacional de Artes de Goiás Prêmio Flamboyant: inserir de maneira categórica a presença da arte jovem de Goiás no mapa da arte contemporânea, estratégia ousada a partir de sua própria concepção que une o poder público ao mais importante centro de compras da capital goiana, templo definido da sociedade pós-industrial.<sup>407</sup>

O Prêmio atingiu uma repercussão positiva dentro da classe artística brasileira. Todavia, para as minhas ambições, o que precisa ser notado é a ausência do MACG no processo de concepção, produção e execução do evento. Além de o Prêmio preterir o museu enquanto espaço expositivo <sup>408</sup>, em nenhum registro oficial, por exemplo, o museu é convidado a opinar sobre qualquer dimensão da realização. A advertência de Tadeu Chiarelli para o MARP pode também ser utilizada para o museu goiano, só que em tom de constatação, uma vez que o MACG comporta-se apenas como “um mero depositário de prêmios”.

O relacionamento do museu tanto com o Prêmio BEG quanto com aquele financiado pelo shopping da cidade talvez explique o fato de que o MACG não tenha produzido referências documentais relevantes sobre as duas iniciativas que

---

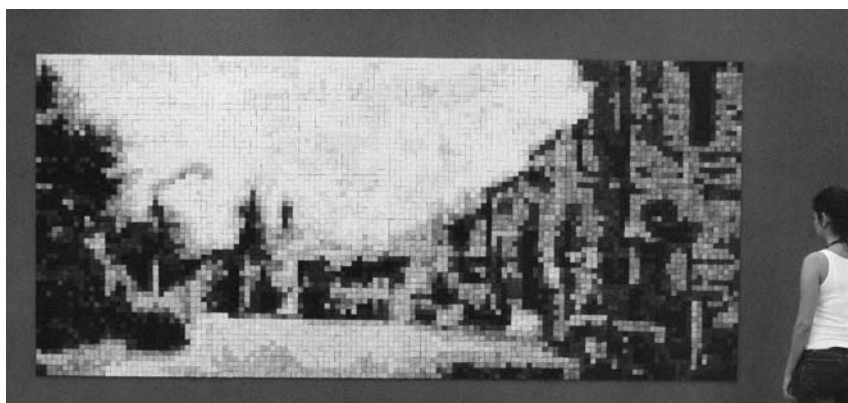
Felipe Chaimovich (6º Prêmio), Fernando Cocchiarale (4º Prêmio), Gilberto Chateaubriand (3º Prêmio), João Sattamini (4º Prêmio), José Rufino (5º Prêmio), Juliana Monachesi (6º Prêmio), Luiz Camilo Osório (1º e 2º Prêmios), Marcus Lontra (1º e 3º Prêmios), Moacir dos Anjos (2º Prêmio), Paulo Whitaker (6º Prêmio), Siron Franco (2º e 6º Prêmios), Tadeu Chiarelli (3º e 5º Prêmios), entre outros; cf. Catálogos do 1º ao 6º Prêmio Flamboyant, ver fontes documentais.

<sup>406</sup> cf. COSTA, Luis E. O. “Arte Contemporânea em Goiás: o Salão Nacional de Arte” In: VII SEMINÁRIO DE PESQUISA DA FAV: Projetos e Processos de Estudos em Cultura Visual, v. 01. Goiânia: FAV: UFG, 2006, p. 10-13.

<sup>407</sup> LONTRA COSTA, M.. “Um evento comprometido com as vertentes contemporâneas”. In: SHOPPING FLAMBOYANT. *Salão Nacional de Arte de Goiás*. 3º Prêmio Flamboyant. Goiânia: SF: GEG: AGEPEL: FJC, 2003, p.7.

<sup>408</sup> Em todas as seis edições, o Prêmio Flamboyant ocupou uma área anexa ao Shopping especialmente preparada para o evento.

“desembarcaram” em seu acervo. No primeiro caso, o museu ainda serve de centro de circulação expositiva, como instituição discursiva, na qual artes plásticas – e literatura – são pretextos para uma política institucional de relacionamento com a classe artística local, ainda em fase de profissionalização. O museu agiu como seu intermediário “autorizado”. Já no caso do Prêmio Flamboyant, o peso da herança que podemos encontrar na coleção contrasta com o fato de que o MACG fora visto apenas sob a óptica do arquivo “convencional”. Tal visão acaba por relativizar o discurso de que o evento deixou ao museu um legado importante, uma vez que não se questiona sobre os motivos da não-participação da instituição na escolha desse legado.



Marcelo Moscheta, *Paisagem em permanência*, 2004, gravura em metal sobre PVC, coleção MACG: prêmio aquisição no 4º Prêmio Flamboyant, em 2004.

Ambos os eventos goianos acabaram por não criar uma interlocução crítica com artistas e por, conseguinte, não ajudaram a constituir um vínculo com seu público. Uma situação oposta pode ser encontrada nas memórias do MACPE. Naquele museu, a memória sobre o Salão dos Novos tem evidentes contornos afetivos e formativos, uma vez que o evento se constituiu numa relevante fonte de aquisições patrimoniais para a coleção do museu.<sup>409</sup>

---

<sup>409</sup> Os artistas que tiveram obras assimiladas pelos Salões dos Novos foram: Adeildo Pereira, Alcides Santos, Alice Veloso, Aluísio Muniz, Antonio Câmara, Aprígio, Beth Gouveia, Capitó, Eduardo Brito, Erino Cavalcanti, Fernando de Andrade e Silva, Flávio Gadelha, Fortunato Dantas, Gil Vicente, Gilvan da Silva, Genoveva Dias, Ione Pessoa, Betty Jesumary, José Patrício Bezerra, Ida Korossy, Lígia Celeste, Luís Carlos Guilherme, Luiz Pessoa, Marcelo Bezerra, Márcio Salvador, Marcos Amorim, Maria das Dores, Murilo Barbosa da Silva, Maria de Nazaré, Pérside Ribeiro, Plínio Palhano, Roberto Botelho, Roberto de Oliveira, Rodolfo Aureliano, Sérgio Lemos, Sônia Roichman, Teresa Bastos,

O Salão dos Novos era derivado de toda uma cultura artística que foi sendo sedimentada na cidade de Olinda, sobretudo a partir dos anos 60. Dentro de um contexto amplo e diverso, que culminou com ações preservacionistas – com a viabilidade econômica do turismo e com a abertura para a circulação de diferenças linguagens artísticas – entre as quais podemos destacar como mais importantes a criação do MACPE, em 1966, e a do salão para “novos” talentos, em 1973.

No tocante às artes visuais, o “Movimento da Ribeira”, criado em 1964, ocupa lugar privilegiado na história daquele momento. Realizado por artistas de Olinda e de Recife, com participação do mestre modernista Vicente do Rego Monteiro:

O movimento da Ribeira determinou, por sua vez, o aparecimento de diversos e novos movimentos, grupos e galerias em Olinda, cidade para onde se transferiu o *point* mais forte e dinâmico das artes plásticas de Pernambuco e do Nordeste. Como ponto de resistência ao sistema coercitivo de então, Olinda viu surgir nas suas ladeiras e casarões entalhados e artesãos diversos.<sup>410</sup>

O movimento foi seguido depois pelo atelier coletivo “Oficina 154”, em 1965, que agregava muitos artistas locais – entre eles Mary Gondim, a criadora do Salão dos Novos –, e, também, pelo “Ateliê + 10”<sup>411</sup>, novamente com a presença de Rego Monteiro: “A presença de Vicente do Rego Monteiro como autor da Exposição de 1920 e participante, 45 anos depois, do “Ateliê+10”, em 1965, marca, sobremaneira, o ciclo mais rico, talvez, de modernidade das artes plásticas de Pernambuco.”<sup>412</sup>

Sobre o papel de Monteiro, terei a oportunidade de dissertar mais à frente. O que importa neste momento é compreender que o museu tipifica o período de

---

Valcanti, Valdi Afonso, Vânia Coutinho, Verônica Dália, Vitória Monteiro e Wandekson Wanderley; cf. PERNAMBUNCO. Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Recife: INAP/FUNARTE/SEC/MEC, 1982, p.11.

<sup>410</sup> cf. CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. “Marco Zero do Modernismo” texto de Marcos Cordeiro. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Coleções do Brasil. Catálogo de exposição. Brasília: CCBB, 2001, p.49.

<sup>411</sup> “Nessa época nós fizemos o Ateliê + 10, aqui em Olinda, com vários artistas (...). Éramos 10, mas não porque era +10, os mais importantes, os ‘mais dez’, mas era porque tinha um outro atelier de gravura, que era 155, e o nosso era 165. Aí a gente botou +10 para ter uma certa rivalidade, sabe? Era interessante porque existia essa rivalidade mas todas as noites nós íamos para Ribeira, que era ali o lugar onde tudo acontecia. No Mercado da Ribeira.” Depoimento da artista plástica Maria Carmen *apud* DINIZ, Clarissa. *Crachá: aspectos da legitimação artística* (Recife-Olinda, 1970 a 2000). Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 2008, p.60.

<sup>412</sup> cf. CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. “Marco Zero do Modernismo” texto de Marcos Cordeiro, *op.cit.*, p.49.



sua criação como parte do ciclo mais rico da arte pernambucana. Sua inauguração, em 23 de dezembro de 1966, é o reconhecimento pleno de todos esses movimentos artísticos que surgiram no estado, desde a exposição de Monteiro, em 1920, até a formação do grupo de Artistas Independentes do Recife, em 1936.

Quando Mary Gondim assumiu o museu, em 1973, ela colocou em prática uma série de atividades que procuravam conciliar o MACPE com a cena artística em seu entorno. Ela trouxe para dentro da instituição outras linguagens artísticas, como o teatro, o cinema, a literatura, o circo, enfim uma miríade de eventos que procuravam refletir a efervescência “contida” – lembremo-nos do período militar – das ruas e ateliês. Um dos primeiros resultados desse trabalho foi a realização do Salão dos Novos naquele mesmo ano, o qual, em seu regulamento, já indicava quais eram suas metas:

(...) incentivar os artistas novos à realização de trabalhos representativos da arte de qualquer técnica; revelar valores nascentes, oportunizando sua apresentação ao público e à crítica especializada; valorizar as concepções construtivas que reflitam a visão e os modismos da atualidade, no campo artístico; criar situações de experiências contemporâneas que suscitem reflexões sobre os grandes problemas do homem de hoje e suas implicações com a arte, além de promover a integração do Museu de Arte Contemporânea com a atual geração.

Voltado para a cena local das artes visuais, o Salão optou por não discriminar qualquer técnica, suporte ou linguagem visual. Seus jurados foram recrutados no estado e contaram com museólogos, professores universitários, críticos de arte e artistas renomados como Jomard Muniz de Brito, Ladjane Bandeira, Wellington Virgolino, Sylvia Pontual, Marcelo Santos e Celso Marconi.<sup>413</sup>

Patrocinado pela Sul-América Seguros, o salão ocupou lugar importante na seleção e premiação de novos talentos<sup>414</sup>, justamente no momento em que seu congêneres mais famoso, o Salão de Artes Plásticas de Pernambuco (SAPP), criado

---

<sup>413</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUCO. *Prêmio Pernambuco de Artes Plásticas*. Novos Talentos Catálogo de exposição. Recife: FUNDARPE, 1999, p.6.

<sup>414</sup> “O Salão dos Novos, ou Salão de Olinda, como foi também conhecido, foi responsável pela divulgação de jovens artistas, hoje grandes nomes, como, por exemplo: Gil Vicente, Ricardo Aprígio, Frederico, Ana Vaz, Flávio Gadelha, Wandekson Wanderley, Eudes Mota, Maria do Carmo Buarque de Holanda (a cantora Miucha), Alice Vinagre (de João Pessoa), José Patrocínio, Paulo Caldas, Bete Gouveia, Rodolfo Aureliano, Antonio Montenegro, Ana Lisboa, Grupo Vivencial, Lígia Celeste, entre outros, contemporâneos da vanguarda e da *art* dos anos 70/80 e das *performances* e instalações de agora”; *idem*.

em 1942 com o nome de Salão Anual de Pintura, encontrava-se suspenso (desde 1970). O SAPP, que retornou as suas atividades em 1976, tinha uma configuração diversa <sup>415</sup>. Primeiro porque estava atrelado ao Museu do Estado de Pernambuco, instituição criada em 1929 e realmente ativa a partir em 1940.<sup>416</sup> O Museu do Estado fora responsável por parte considerável das memórias das artes visuais pernambucanas, todavia estava dividido entre sua tripla finalidade: histórica, artística e científica. <sup>417</sup> Outro ponto: já nos anos 60, o SAPP era identificado como o salão propício para carreiras mais maduras e conhecidas. Mesmo quando, em 1969, abriu-se a categoria “Novos Artistas”, o espaço para experimentações era restrito. <sup>418</sup>

Assim, quando voltaram a conviver juntos, tanto o SAPP quanto o Salão dos Novos do MACPE não chegaram a rivalizar-se. Tanto que os eventos, ambos sob a responsabilidade do Estado, acabaram por dividir suas ambições, de maneira que um era compreendido como etapa para o outro:

O que comprova mesmo o valor de um artista, em termos de participação em salões, é a repetição da premiação. E esse ciclo deve se iniciar, a meu ver pelo Salão dos Novos, que considero extremamente importante na divulgação dos jovens (de qualquer idade) valores no âmbito das artes plásticas em nosso país e principalmente em Pernambuco, já que, em geral, a maioria dos concorrentes é deste Estado. <sup>419</sup>

Embora importante para a cena artística local, após 14 edições, o Salão dos Novos deixou de existir, em 1986. Sua imagem e organização estavam demasiadamente atreladas à figura de Gondim: “A Sul América Seguros patrocinou o Salão 15 anos, 16 anos! (...) Depois, quando eu saí, eles não quiseram mais”. <sup>420</sup>

---

<sup>415</sup> cf. Jornal *Diário de Pernambuco*. “Pernambuco tem salão de artes que desperta atenção nacional”. Recife, 3 de agosto de 1981.

<sup>416</sup> O museu ficou sob a guarda da Biblioteca Pública do Estado entre 1934 e 1940. Recriado em 1940, foi transferido para o edifício situado à Rua Rui Barbosa, onde se encontra até os dias de hoje; cf. GOVERNO DO ESTADO DE PERNAMBUCO. *Museu do Estado de Pernambuco*. Pinacoteca. Recife: CEPE, 1991, p.15.

<sup>417</sup> *idem*.

<sup>418</sup> Depoimento de Paulo Bruscky *apud* DINIZ, *op. cit.*, p.86.

<sup>419</sup> cf. Jornal *Diário de Pernambuco*. “Uma boa opção para artistas não consagrados”, texto de Paulo Azevedo Chaves. Recife, 2 de novembro de 1984.

<sup>420</sup> Depoimentos de Mary Gondim *apud* DINIZ, *op.cit.*, p.68



Alcides Santos, *Paraiso*, sd, óleo sobre eucatex, coleção MACPE: prêmio-aquisição no I Salão dos Novos em 1973.

Em 1987, o Estado tentou remediar a precariedade fundindo o SAPP ao Salão dos Novos, sob uma nova nomenclatura: Salão de Arte Contemporânea de Pernambuco.<sup>421</sup> Mas tal iniciativa teve vida curta; no intervalo entre os anos 1993 e 1999 tanto Olinda quanto Recife não deram continuidade a seus eventos, nem criaram outros que pudessem substituí-los.<sup>422</sup>

O MACPE tentou reviver o Salão dos Novos com o “Prêmio Pernambuco de Artes Plásticas – Novos Talentos” em 1999. A comparação com o salão anterior foi inevitável, até porque a homenageada era Mary Gondim: “O lançamento desse Prêmio é, na verdade, a revitalização do Salão dos Novos (...) Embora o Salão dos Novos tenha deixado de ser realizado em 1986, sua memória evoca a história dos sucessos deste museu”, escreve Raul Córdula na ocasião.<sup>423</sup> Contudo, o museu não conseguiu manter a iniciativa. O momento cultural que apoiava os salões nos anos 70 não existia mais. Os códigos culturais do final do século passado já instituíam um novo papel para os museus dentro da rede que consagrava a arte contemporânea. Papel que o MAMAM passou a exercer desde 1997, em Recife.

No ano em que o MACPE realizava seu último Salão dos Novos, 1986, a crítica Aracy Amaral publicava o texto “Os salões beneficiam a formação dos

---

<sup>421</sup> cf. *Diário de Pernambuco*, “Novo Salão Contemporâneo”, texto assinado por Fernanda d’Oliveira, Recife: 16 de outubro de 1987.

<sup>422</sup> Depois das edições de 1987.1988 e 1989, Salão de Arte Contemporânea de Pernambuco retornou em 1992 para uma edição especial em homenagem ao 1.º Salão de Pintura de 1932. Apenas em 2000 surge o atual Salão de Pernambucano de Artes Plásticas, sob responsabilidade do Museu do Estado; cf. BARBOZA, K.M. *Panorama dos Salões de Arte Em Pernambuco*. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Artes Plásticas). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2002.

<sup>423</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUCO. Prêmio Pernambuco de Artes Plásticas, *op.cit.*, p.6.

acervos dos museus?”.<sup>424</sup> Para ela, raramente isso aconteceu. Partindo da premissa que geralmente os salões se impõem aos museus, tornado-os passivos nas decisões do que escolher, Amaral não conjectura que, mesmo quando são os próprios museus que concebem e administram seus próprios eventos, os resultados não são menos decepcionantes. Esse foi o caso do Salão dos Novos, cujas obras no acervo do MACPE caíram no esquecimento. E quando os museus não se identificam com o legado patrimonial deixado pelos salões, independentemente de natureza, a instituição acaba por desinteressar-se pela coleção. O resultado é perceptível: não realiza exposições com as obras, não publica as obras e não se preocupa em produzir arquivos sobre os eventos; enfim, não se narra por meio deles. Quando o contrário ocorre, as obras adquiridas pelos salões passam a ser celebradas pela rememoração do evento.

O que se evidencia nos salões e museus investigados aqui é justamente a constatação de que se trata de instituições diferentes. Salões estão preparados para a diversidade e, geralmente, não arcam com o peso de suas escolhas. Já museus, no ambiente preservacionista contemporâneo, muitas vezes passam a guardar bens que nunca desejaram. Tem sido um relacionamento difícil nas últimas quatro décadas, como exemplifica Amaral:

(...) o salão se converteu, nos últimos vinte anos, ou mais, em um processo de afirmação, ou de acesso ao meio artístico (genuíno ou falso), por parte de artistas jovens. Assim, os prêmios de aquisição freqüentemente contemplam ‘promessas’ que se apresentam pela primeira vez ao público. Uma pequena parte destes jovens prossegue na carreira profissional com um desenvolvimento apreciável, com trajetória comprovada ao longo dos anos. A maior parte, infelizmente, permanece no limbo dos artistas cometas ou como promessas de talento sem seqüência. Daí por que são freqüentemente nas coleções de nossos museus de arte contemporânea os nomes desconhecidos, e também a dificuldade, por parte das equipes técnicas, em localizar um artista, cuja carreira por vezes termina em seu início.<sup>425</sup>

De certo modo, esse é um problema inconciliável. Salões precisam da liberdade para errar, seja qual for o valor escolhido. Já os museus precisam aprender a administrar seus acervos, o que não significa, também, acertar sempre.

---

<sup>424</sup> cf. AMARAL, A. “Os salões beneficiam a formação dos acervos dos museus?”. In: *Textos do Trópico de Capricórnio*. Volume 2: Circuitos de arte na América Latina e No Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.

<sup>425</sup> *idem, ibidem*, p.223.

De qualquer maneira, museus continuaram a fazer uso dos salões ou a esquecê-los quando lhes convinha para suas narrativas do passado.

No capítulo que se segue, investigarei a via de comunicação fundamental das coleções: as exposições. De fato, tratarei de mostras eleitas como protagonistas de narrativas que visaram evidenciar acervos, por meio de esquemas classificatórios que, uma vez documentados, acabam por expor não apenas as obras de arte, como também os artistas, os organizadores, os patrocinadores, enfim as instituições. Também procurei estudar exposições “fundadoras” que foram escolhidas como marcos identitários da história das artes visuais de uma região e acolhidas nas memórias das instituições museais estudadas.

### CAPÍTULO III – EXPOSIÇÕES

Para além de seu evidente compromisso com a preservação e a pesquisa, o museu deve ser pensado e realizado como um canal de comunicação, capaz de produzir uma relação profícua entre o objeto-testemunho e o objeto-diálogo, permitindo, assim, a comunicação do que é tutelado. A Museologia contemporânea entende por comunicação toda forma de extroversão do conhecimento contido nos espaços de musealização. No entanto, nenhuma é mais importante que a exposição, “pois é na exposição que o público tem a oportunidade de acesso à poesia das coisas”.<sup>426</sup> Sendo assim, expor deixou de ser, desde a segunda metade do século passado, uma mera oportunidade de visibilidade. Essa prática passou a constituir um elemento tão fundamental do “pensar museu” atual, que as recentes narrativas-de-si buscaram selecionar mostras cruciais para a representação do lugar e do papel de coleções e museus nas comunidades que os administram.

É interessante notar que nesse aspecto chegamos mesmo a testemunhar uma inversão das finalidades dos museus, se levarmos em conta a relação entre conservar e expor, conforme indica Francis Haskell.<sup>427</sup> Antes de o século XX impor a comunicação como elemento primordial na lógica dos museus, as mostras eram fenômenos mal-engenhados ou problematizados; cada obra competia com dezenas de outras alocadas ao seu redor, nas paredes ou em pedestais. O objetivo era expor o maior número possível de bens artísticos, dentro de uma classificação unidirecional.

Jacques Leenhardt lembra-nos de que a palavra “exposição” nos oitocentos conotava “o lugar onde as pessoas podiam ver, conhecer várias coisas que antes eram desconhecidas, em particular no campo do desenvolvimento científico e técnico”.<sup>428</sup> Para ele, as exposições estavam não só vinculadas à fruição estética, mas, sobretudo, à visibilidade pública dos artefatos do progresso industrial<sup>429</sup> e

---

<sup>426</sup> cf. CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005, p.34.

<sup>427</sup> cf. HASKELL, Francis. *The ephemeral museum: old master paintings and the rise of the art exhibition*. New Haven: London: Yale University Press, 2000, p.98-106.

<sup>428</sup> *apud* GONÇALVES, Lisbeth R.. *Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2004, p.30.

<sup>429</sup> A cultura industrial, com seus produtos, projetos e promessas, não foi apenas objeto das exposições, ela também ajudou a compor sua espacialidade arquitetônica com a adoção dos

dos despojos de outras civilizações. Por seu lado, a exposição de obras de arte, que antes só podiam ser observadas por um pequeno círculo de pessoas, instituiu para a arte um espaço público e lhe conferiu uma finalidade social: para apreciar arte não era mais preciso encomendá-la ou comprá-la.

Foram os museus modernos que lentamente instituíram o predomínio do “cubo branco”<sup>430</sup>, paredes brancas, pinturas perfiladas e mais ou menos distantes, esculturas destacadas de modo que o visitante poderia contorná-las. Parte dessa mudança, que afetou todas as tipologias, foi consequência da postura da arte moderna que instituiu para si a necessidade de uma relação direta com o espectador; nesse tocante, quanto menor a interferência, melhor. <sup>431</sup> Nas últimas décadas, alguns museus passaram a ousar, utilizando o senso teatral, construindo cenários para expor as obras. Nichos constituídos sob medida, ambientes calculadamente iluminados e sonorização temática – nem sempre secundária. Enfim, o desenho das mostras tem mudado e variado ao longo do último século.

O modo de estudar a exposição também se alterou. Nos anos 80, segundo Jean Davallon, novos trabalhos passaram a considerá-la como uma prática não-aleatória, que utiliza estratégias e técnicas próprias para comunicar objetos e outros artefatos. Essas abordagens transformaram a exposição numa produção cultural específica, dotando-a de uma genealogia e destacando sua

---

elementos industriais pré-fabricados, o que “possibilitou novos conceitos de montagem, como rapidez, praticidade, flexibilização e liberdade espacial. Viabilizando a elaboração de inúmeros espaços conectáveis ou independentes, destinados tanto às exposições coletivas quanto às inovadoras exposições individuais.”; cf. CASTILLO, Sonia S. del. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins, 2008, p.33.

<sup>430</sup> “A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é ‘arte’. A obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores. Um pouco da santidade da igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório de experimentos junta-se a um projeto chique para produzir uma câmara de estética única. Dentro dessa câmara, os campos de força da percepção são tão fortes que, ao deixá-la, a arte pode mergulhar na secularidade. Por outro lado, as coisas transformam-se em arte num recinto onde as idéias predominantes sobre arte concentram-se nelas. Na verdade, o objeto freqüentemente se torna o meio pelo qual essas idéias se manifestam e são lançadas em debate – uma forma popular do academicismo modernista mais recente (‘as idéias são mais interessantes que a arte’). A natureza sacramental do recinto torna-se clara, da mesma maneira que um dos importantes preceitos de projeção do modernismo: À medida que o modernismo envelhece, o contexto torna-se conteúdo. Numa inversão peculiar, o objeto introduzido na galeria ‘enquadra’ a galeria e seus preceitos.”; cf. O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da Arte*. Trad. Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.3.

<sup>431</sup> Castillo lembra-nos, todavia, de que a presença do “cubo branco” era, nos anos 20 e 30, apenas uma opção racionalista entre as opções e os arranjos livres utilizados pelos artistas modernos; cf. CASTILHO, *op.cit.*, p.57.

intencionalidade ideológica.<sup>432</sup> Intencionalidade que Haskell aponta ao estudar a história das exposições de artistas canônicos da arte ocidental. Para ele, as mostras dos mestres e candidatos à canonização, juntamente com os historiadores da arte, moldaram toda uma percepção do que venha ser o artístico e, por conseguinte, seu passado.<sup>433</sup>

A exposição, nas últimas décadas, tem operado majoritariamente no sentido de apresentar ao público idéias e artistas, por meio de mostras individuais ou coletivas motivadas por afinidade entre aqueles que apresentam suas obras ou patrocinadas pela cunha conceitual de curadores, de educadores ou de gestores. Dessa tendência escapam a maioria das mostras de coleções permanentes, que, mesmo podendo optar por recortar um artista, um grupo ou um tema, freqüentemente são apresentadas sem nenhum artifício ou recorte temático. Genéricas, elas são legitimadas pelo simples fato de pertencerem ao legado patrimonial do museu. O sentido de posse justifica a visibilidade, no verso do que Leenhardt atribuiu à exposição no século XIX: mostras de acervos servem para ver o *mesmo* e, paradoxalmente, raramente igual.

Todavia não tenho condições de realizar uma história das exposições marcantes para os museus e coleções estudados aqui, em função da ausência de registros iconográficos e de planos expográficos que permitam compreender cada uma delas dentro de sua especificidade espacial. Essa questão arquivística acabou por redirecionar minhas ambições. Mais uma vez – como nos salões – optei pela mediação entre registros escritos e orais sobre as mostras. Isso significa que a pesquisa incidiu sobre a exposição enquanto discurso destinado a sua manutenção memorial. Questão que me levou ao segundo ponto: catálogos e outros registros raramente são fiéis às mostras, como já explicitiei. Por razões de mudanças logísticas – muitas bem-vindas quando a conservação de uma obra está em xeque – ou por motivações subjetivas de diretores, curadores e artistas, as exposições

---

<sup>432</sup> cf. DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan, 2000, p.9-53.

<sup>433</sup> cf. HASKELL, *op.cit.*, p.1. Para ele, a percepção que possuímos na atualidade também recebe contribuições das exposições “globais” que realizam itinerários transcontinentais. As obras podem pertencer a qualquer lugar, porque podem ser vistas em qualquer país, cidade ou continente que pertença à rede de circulação das grandes mostras. Num sentido saudosista, exposições e catálogos internacionais estão eliminando o interesse pelas artes do passado; *idem*, p.2-7.



tendem a ser “organizações” dinâmicas, enquanto seu registro não apresenta a mesma maleabilidade.

O limite dessa abordagem está inscrito no fato de que cada um dos registros tratou das exposições como sinalizadores já instituídos, formados por representações, intenções e objetivos que alcançaram finalidades constituídas. Nesse caso, a memória apresenta-se como fim, que, de muitas maneiras, acaba por ocultar ou minimizar as disputas e as negociações necessárias para a sua efetivação. A ausência de registros que demarquem de alguma forma o processo de constituição e repercussão da maioria das exposições estudadas acaba por nos distanciar da dimensão processual da memória.<sup>434</sup> Da mesma maneira, se os museus não estão preocupados em salvaguardar os relatos e/ou documentos que indiciem o processo constitutivo de uma mostra, talvez resida aí um sentido político – mesmo que involuntário –, unívoco e finalista sobre as narrativas-desi.<sup>435</sup> Atento a esses limites, recupero a intenção de investigar quais mostras as escritas da memória dos museus elegeram como necessárias à manutenção de sua visibilidade.

### **3.1 Outras Semanas de Arte Moderna**

*Cabeça de menina russa*, óleo sobre tela de c.1910, de Lasar Segall, foi uma das peças expostas pelo artista, em junho de 1913, no Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (CCLA); obra que na ocasião fora doada ao acervo da instituição. O quadro é um importante objeto-testemunho de um momento que, posteriormente, seria representado como o primeiro sopro de modernidade na cena cultural do país.<sup>436</sup> Para a engenharia da história cultural de Campinas, a exposição do artista lituano criou um marco, rememorado nas vezes em que outras obras do artista aportaram na cidade.

O texto de Vera D’Horta, “Primeiro encontro com o Brasil”, no catálogo da mostra *Lasar Segall: a exposição de 1913*, produzida pelo Museu Lasar Segall e

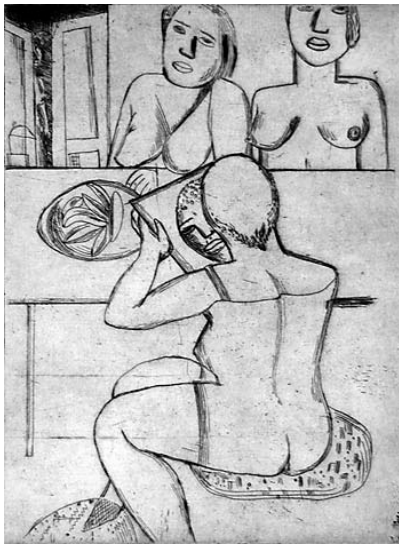
---

<sup>434</sup> Sobre o sentido de memória enquanto finalidade e origem cf. GONDAR, J. “Quatro proposições sobre memória social”. In: \_\_\_\_ & DODEBEL, Vera (orgs.). *O que é memória social?*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria: Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Unirio, 2005, p.18-22.

<sup>435</sup> Cada uma das mostras que trabalhei nessa pesquisa merece uma abordagem transversal que possa aproximar-se dos registros disponíveis, de forma a tomá-los não como dados, mas como combinações, dissensos e enfrentamentos.

<sup>436</sup> Segall chegou ao Brasil no final de 1912; cf. CHIARELLI, T. *Segall realista*. Catálogo de exposição. São Paulo: Centro Cultural Fiesp: Galeria de Arte do Sesi, 2008, p. 227.

acolhida em 1988 pelo MACC, renovou o marco, insistindo no ineditismo. O museu campineiro absorveu a exposição de Segall como um momento-gênese não só para a cidade como para o país: “A Lasar Segall devemos o marco histórico de uma exposição modernista no Brasil”, escreve Stella Teixeira de Barros em 2000, em outro catálogo dedicado à mostra cujo tema era a “maternidade” na obra do lituano.<sup>437</sup> No mesmo registro, em texto assinado por Carlos Magalhães e Marcelo Araújo, então diretores do museu homônimo, podemos ler o seguinte deslize: “Campinas, em 1913, acolheu no Centro de Ciências, Letras e Artes a *primeira* mostra de Segall realizada no Brasil”.<sup>438</sup>



Lasar Segall, *Mulheres do mangue com espelho*, 1929, água forte sobre papel, coleção do MACC: obra reproduzida nos catálogos do museu de 1996, 2002 e 2006.

A exposição de Segall em Campinas não havia sido a primeira. Em março do mesmo ano, o pintor já havia realizado uma exposição individual num salão

---

<sup>437</sup> cf. PREFEITURA DE CAMPINAS & PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO. *Lasar Segall. Maternidades*. Catálogo de exposição. Campinas: MACC; Ribeirão Preto: MARP; São Paulo: MLS-IPHAN/MinC, 2000, p.13.

<sup>438</sup> *idem*, p.7, grifo nosso. Depois de 1913, as obras de Segall puderam ser vistas novamente na cidade apenas em 1961, com a exposição *Lasar Segall: gravuras*, novamente no CCLA. O MACC acolheu três mostras do artista: *Lasar Segall: a exposição de 1913*, em 1988; *A escultura de Lasar Segall*, em 1991, e *Maternidade*, em 2000, todas sob organização do museu homônimo do artista. A mostra de 1913 também foi rememorada em 2002, quando da exposição *Os Herdeiros de 22 no acervo do MACC*, com a exposição da obra do CCLA: *Cabeça de menina russa*. As mostras sobre a obra de Segall não se converteram em assimilações para o acervo do museu, a única peça do artista foi doada ao MACC pelo Museu Nacional de Belas Artes em 1986: *Mulheres do mangue com espelho*, 1929, água forte sobre papel.

alugado da Rua São Bento, em São Paulo, como nos informa D’Horta.<sup>439</sup> Da mesma forma, embora cronologicamente conveniente, poucos historiadores consideram-no como o pioneiro do modernismo no Brasil. As mostras de 1913 não repercutiram como a polêmica e consagrada exposição de Anita Malfatti, em 1917. Assim como o impacto na produção artística campineira, ao que tudo indica até agora, não foi considerável. A mostra de Segall não deixou lastro, nem na forma de seguidores, nem na ambição da cidade em acolher novas exposições do mesmo caráter: “O próprio Segall passou por aqui e ninguém viu”.<sup>440</sup> Ficou apenas a doação de uma de “suas obras de juventude”<sup>441</sup>, *Cabeça de menina russa*, e a possibilidade de ligar a história local a um pretense marco nacional da história da arte.

A modernidade esperaria até 1957 para instituir outro momento limítrofe na memória histórica da cidade: a 1.<sup>a</sup> *Exposição de Arte Contemporânea de Campinas*. Realizada em setembro de 1957, ela contou com a reunião de jovens artistas dedicados a atualizar a arte da cidade, diante do impacto das três primeiras Bienais de São Paulo. O local escolhido foi o hall do Teatro Municipal, até então palco privilegiado das exposições campineiras, onde, geralmente, era divulgada a arte dos “mestres” acadêmicos locais.<sup>442</sup>

Menos que perturbar a tradição, o movimento que se instituiu a partir dessa exposição e que, no ano seguinte, ficou conhecido como *Vanguarda*, estava inicialmente interessado em conquistar espaço, agenda e mercado para um grupo jovem, que indubitavelmente já havia iniciado o movimento de descolamento da cena acadêmica. Como bem informou José de Castro Mendes num texto do período, a mostra agrupava trabalhos que traziam “uma mensagem renovadora”.<sup>443</sup>

Da primeira investida de 1957, participaram os artistas: Aristides Ferraz, Enéas Dedécca, Geraldo Décourt, Geraldo Jurgensen, Geraldo de Souza, Maria Helena Mota Paes, Mário Carneiro, Raul Porto e Thomaz Perina e os italianos

---

<sup>439</sup> cf. MUSEU LASAR SEGALL. *Lasar Segall: a exposição de 1913*. Catálogo de exposição. São Paulo; Campinas: MLS; MACC, 1988, p.3.

<sup>440</sup> Depoimento de Maria Helena Mota Paes *apud*. CAMPOS, Crispim Antônio. *Um olhar sobre o Grupo Vanguarda: uma trajetória de luta, paixão e trabalho*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Educação. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1996, p. 43.

<sup>441</sup> *idem, ibidem*, p. 11.

<sup>442</sup> Depoimento de Thomaz Perina ao autor, 28 de agosto de 2007.

<sup>443</sup> cf. *Jornal Correio Popular*. “Artes Plásticas. Exposição conjunta de pintores modernistas campineiros”, texto de José de Castro Mendes. Campinas, 05 setembro de 1957.

Franco Sachi, Edoardo Belgrado, Ermis de Bernardi e Lélío Coluccini. Mesmo que o espírito da exposição não se mostrasse originalmente combativo, a “mensagem renovadora” não foi unânime, e o público não foi totalmente receptivo à nova estética apresentada.<sup>444</sup> Sobre esse aspecto, Fonseca esclareceu:

(...) a cidade toda enquanto grupo heterogêneo, posicionou-se sobre a exposição, alguns reconhecendo de pronto o valor e o efeito de renovação embutidos naqueles primeiros quadros modernistas, outros tentando barrar a revolução estética, através da reafirmação de noções já então amarradas do passado, mas todos cientes de que após aquela mostra, o cenário artístico campineiro jamais voltaria a ser o mesmo de antes.<sup>445</sup>

A renovação não se deu, dessa forma, sem conflito. “Contrataram até alguém para ir lá e xingar, jogar palavrões etc.”.<sup>446</sup> As investidas contra a exposição acabaram por suscitar no ano seguinte uma resposta mais organizada e consciente, com a criação do Grupo *Vanguarda*, celebrada com a 2.<sup>a</sup> *Exposição de Arte Contemporânea de Campinas*. O evento ocupou o andar térreo do Edifício Catedral, no centro da cidade. Os participantes foram praticamente os mesmos.<sup>447</sup> Ainda naquele mesmo ano, outras três exposições sob a nomenclatura “arte contemporânea” foram organizadas, todas com o mesmo caráter e reunindo os mesmos artistas.<sup>448</sup>

A posição que essas exposições ocupam na escrita memorial do MACC está diretamente ligada ao papel que o grupo criado em 1958 passou a ocupar na cena artística campineira. Tais exposições pouco significam diretamente para o acervo do museu. Por outro lado, nelas encontramos os nomes dos artistas que mais recorrentemente ocuparam a agenda de exposições do museu. Sobre esse aspecto da relação entre o grupo e o museu terei a oportunidade de dissertar mais à frente. Por hora, o que me interessa apreender dessa “modernidade” contemporânea instaurada naqueles anos é sua capacidade de sobreviver no imaginário cultural da

---

<sup>444</sup> cf. CAMPOS, *op. cit.*, p.36.

<sup>445</sup> cf. FONSECA, Days Peixoto. *Grupo Vanguarda (1958-1966)*. Registro histórico através de resenha jornalística e catálogos. Campinas: Museu da Imagem e do Som de Campinas, 1981.

<sup>446</sup> Depoimento da artista Maria Helena Mota Paes *apud*. CAMPOS, *op.cit.*, p. 36.

<sup>447</sup> Participaram da segunda edição de junho de 1958: Enéas Dedécca, Geraldo Décourt, Geraldo Jurgensen, Geraldo de Souza, Maria Helena Mota Paes, Mário Carneiro, Raul Porto e Thomaz Perina e os italianos Franco Sachi, Edoardo Belgrado, Ermis de Bernardi; cf. FONSECA, *op.cit.*

<sup>448</sup> cf. FONSECA, Days Peixoto & SILVA, José Armando Pereira da. *Thomaz Perina*. Pintura e Poética. Campinas: s.n., 2005, p.44.

cidade, tendo o museu como seu maior cúmplice e meio de divulgação.<sup>449</sup> A simpatia pela estética “modernista” pode ser notada, ainda, em outras duas mostras de dois artistas: *Volpi: a visão essencial*, de 1976, e *100 anos de Pancetti*, de 2002.

Criado em 1965 e instalado num edifício na Avenida da Saudade, o MACC perdeu sua sede em 1972 e ficou alocado irregularmente em anexos da prefeitura.<sup>450</sup> Na ocasião, a cidade assistiu à desorganização da estrutura administrativa e funcional da instituição, o que, em curto prazo, se refletiu no fim dos SACCs, como relatei anteriormente. O retorno a uma sede própria ocorreu apenas em outubro de 1976. Depois de uma intrincada negociação, o MACC passou a dividir com a Biblioteca Municipal Ernesto Manoel Zink o edifício doado pelo empresário Roque Melillo, no ano anterior, à prefeitura da cidade.

Para marcar essa nova etapa, a instituição organizou aquela que foi sua mostra de “reinauguração”. Nada de acervo, homenagens locais ou comemorações ativadas pela história oficial da cidade. Tratava-se de uma retrospectiva da carreira artística de Alfredo Volpi, segundo o texto da mostra, “daquele que é hoje considerado, praticamente por toda a crítica, o maior artista vivo do país”.<sup>451</sup> A exposição *Volpi: a visão essencial* explicitou, a seu modo, uma preocupação que a instituição passava a demonstrar: a necessidade de um vínculo com a memória do modernismo “nacional”.

A mesma preocupação pode ser aferida na ocasião do batizado do MACC com o nome do artista campineiro José Pancetti, em 1983 (ato celebrado pelas mostras: “José Pancetti” e “80 Anos de Arte Brasileira”, ambas em 1983<sup>452</sup>). Tal demanda estava em consonância com a necessidade que a instituição teve de

---

<sup>449</sup> A memória coletiva necessita da sedução, interlocução, mediação, vinculação e cumplicidade; cf. RICOEUR, *op.cit.*

<sup>450</sup> O edifício na Avenida da Saudade foi utilizado para o pagamento de dívidas do município com a empresa CPFL; cf. CAMPOS, *op.cit.*, anexos.

<sup>451</sup> Texto de Olívio Tavares de Araújo; cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS. *Volpi: a visão essencial*. Catálogo de exposição. Campinas: Secretaria Municipal de Cultura, outubro de 1976, p.6.

<sup>452</sup> Os artistas expostos na versão campineira do projeto “80 Anos de Arte Brasileira”, além de Volpi e Pancetti, foram: Anitta Malfatti, Antonio Gomide, Antonio Poteiro, Bella Prado, Belmiro de Almeida, Castagneto, Candido Portinari, Carlos Araújo, Carlos Scliar, Cláudio Tozzi, Cícero Dias, Clóvis Graciano, Di Cavalcanti, Djanira, Eliseu Visconti, Ernesto De Fiori, Flávio de Carvalho, Francisco Rebolo, Heitor dos Prazeres, Ismael Nery, João Sebastião, José Antonio da Silva, Manabu Mabe, Mary Vieira, Newton Mesquita, Nicolas Vlavianos, Orlando Teruz, Pedro Alexandrino e Yutaka Toyata; cf. FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO. *80 anos de arte brasileira*. São Paulo: FAAP; Campinas: MACC, 1983.

marcar-se, lentamente, como *lugar de memória* privilegiado da arte campineira enquanto cena representativa da história da arte nacional. Tal desejo foi perseguido mesmo que, para isso, recorresse ao expediente de celebrar um artista como Pancetti, que fora o fato de ter nascido em Campinas, não esboçou em sua carreira e em sua obra uma aproximação com a terra natal. Esse descompasso ficou evidente com a exposição *100 anos de Pancetti* em 2002, quando o visitante pode perceber que nenhuma das 27 obras expostas espelhava qualquer identidade com a cidade, com o museu ou com sua coleção que pudesse ratificar o batismo de 1983.

Todas as mostras de Segall, de Pancetti e aquela de Volpi foram configuradas dentro do ambiente de circulação de bens culturais organizados por instituições externas e/ou por patrocinadores privados. Em nenhuma delas, o acervo ganhou. Pelo contrário, a coleção do museu não recebeu nenhuma obra proveniente desses eventos. O caso de Pancetti é sem dúvida o mais eloquente. O artista que nomeia a instituição não tem uma única obra no acervo do MACC. Nesse sentido, *100 anos de Pancetti* concedeu à coleção uma visibilidade negativa, por apontar a incapacidade da política aquisitiva do museu em preservar parte do legado de um artista que insistiu em celebrar. O que significa que, embora tenha entrado no circuito de mostras de artistas modernos desde 1976<sup>453</sup>, o MACC não perseguiu como meta aquisitiva a mesma direção para sua coleção, a não ser se consideramos – com muita reserva – as obras tributárias dos anos 60 provenientes de artistas pertencentes ao Grupo *Vanguarda* e que tiveram alguma relevância dentro do modernismo tardio. Afinal, “O Grupo Vanguarda foi para Campinas, o que a Semana de Arte Moderna foi para São Paulo...”.<sup>454</sup>

Sabemos que exposições que ficam inscritas na memória histórica de uma instituição – e, em muitos casos, conquistam a memória afetiva de uma comunidade – não deixam marcas permanentes sob a constituição de um acervo, seja na forma de um objeto material, seja na constituição de uma direção

---

<sup>453</sup> Todas com forte apelo midiático, as exposições mais lembradas foram: *Interior de Portinari*, de 1999; *Lasar Segall: maternidades*, em 2000; *Viajando com Guignard*, em 2001; *100 anos de Pancetti*, em 2002. Entre os dois períodos, outras exposições foram marcantes nesse sentido: *Lasar Segall: a exposição de 1913*, em 1988; *Burle Marx*, em 1990; *A Escultura de Lasar Segall*, em 1991; *Figurativismo/Abstracionismo: o vermelho na pintura brasileira*, coletiva de 1993. E a bem sucedida exposição “Dalí Monumental” em 1998; cf. Arquivos do MACC.

<sup>454</sup> Depoimento do artista Enéas Dedeca *apud*. CAMPOS, *op.cit.*, p. 40.

aquisitiva. Se, no MACC, as mostras dos anos 50 marcaram a predominância de um grupo de artistas, enquanto as exposições pós-1976 não afetaram consideravelmente a coleção, no MARCO a celebração de uma única exposição foi suficiente para instaurar um sentido preciso do que o acervo deveria conter e representar.

A *Primeira Exposição de Artistas Mato-Grossenses*, realizada em 1966, é a divisa escolhida pelo MARCO e pela história da arte do Mato Grosso do Sul para criar uma ruptura com o passado provinciano. “Antes de 1966 a situação das artes plásticas mato-grossenses era desanimadora”, escreveu Aline Figueiredo <sup>455</sup>, a principal articuladora do evento. Anos depois, em 2004, o tom permaneceu o mesmo, agora sob o registro do museu: “Antes da década de 1960 havia pouca movimentação nas artes plásticas do estado (...). Esse estado de coisas passou a mudar com a *Primeira Exposição dos Pintores Mato-Grossenses* em 1966”, constatava Humberto Espíndola <sup>456</sup>, outro responsável pela mostra dos anos 60 e diretor do MARCO no momento da publicação do texto acima, confirmando a mostra como divisor essencial para a história da arte local. Pois a mostra foi o momento “..quando aportou nessa terra o conceito de arte moderna para o conhecimento do grande público. Atrevo-me até a dizer que essa mostra foi nosso equivalente à ‘Semana de Arte Moderna’, ainda que com 44 anos de atraso”.<sup>457</sup>

A *Primeira Exposição*, além de ter Espíndola e Figueiredo como os dois principais narradores, foi também uma iniciativa da artista Adelaide Viera. O interesse dos três jovens artistas era ativar a cena local: “Na verdade eu não tinha pretensões de artista, minha motivação principal era movimentar de alguma forma as artes plásticas em meu Estado”. <sup>458</sup> Os três identificaram-se sob o signo da arte moderna. Eram “duas meninas que estavam fazendo pintura moderna” em Campo Grande, segundo Espíndola. <sup>459</sup> A afinidade entre eles resultou nos planos para a

---

<sup>455</sup> cf. UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO. *Panorama das artes plásticas em Mato Grosso*. Cuiabá: SEC, 1975, p.11.

<sup>456</sup> MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. *Um panorama da história das artes plásticas em Mato Grosso do Sul através do Acervo do MARCO*. Catálogo de exposição. Campo Grande: FCMS : SEC, 2004, p.3. O registro de Espíndola nesse documento altera o nome da exposição de “artistas” para “pintores”, um deslize semântico apoiado no fato de que a pintura fora a técnica predominante naquele evento.

<sup>457</sup> *idem*.

<sup>458</sup> cf. UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO, *op.cit.*, p.12.

<sup>459</sup> cf. FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. *Com Cultura. Revista do Conselho Municipal de Cultura de Campo Grande*, ano II, n.º 2, 2006, p.33.

realização da mostra, que também visava combater a “desinformação e um rançoso academismo”.<sup>460</sup>

Contudo, a cena mato-grossense não apresentava outros nomes que estivessem interessados em superar o modelo acadêmico. Diante dessa constatação, os três jovens procuraram aliar-se aos artistas locais que tivessem interesse na constituição de uma cena artística, não importando, naquele momento, qual estilo adotado. Os organizadores não pareceram ter outra opção diante da precariedade cultural da região. O trabalho de organização da mostra é lembrado, pelas fontes consultadas, como difícil e árduo.

A exposição tomou apenas cinco dias, entre 31 de outubro a 04 de novembro, no salão principal do Rádio Clube, em Campo Grande. Figueiredo narra que o vernissage reuniu cerca de 700 pessoas e, durante os poucos dias, quase cinco mil visitantes passaram pela mostra.<sup>461</sup> Participaram da exposição Reginaldo Araújo, João Pedro de Arruda, Antonio Burgos, Ignez Correia da Costa, Dalva Maria Barros, Jorapimo, Clara Noemi Machado, Tarsila Passarelli, Miguel Perez, Flávio Taveira, Cícero Tenório, Miguel Catan, Felix Rautemberg, Ferenc Weisz, além dos próprios organizadores, Figueiredo, Espíndola e Vieira, e mais dois convidados especiais: Aldemir Martins e João Parisi Filho.

De fato, a primeira grande coletiva do estado funcionou, em parte, como um salão. Embora a seleção dos artistas tenha se dado pela afinidade e pela carência de alternativas, houve a constituição de um júri e a premiação de Araújo, Jorapimo e Dalva de Barros. É nesse ponto que as narrativas sobre a *Primeira Exposição* ganharam o elemento simbólico essencial para sua manutenção memorial: a visibilidade fora do estado.

A ousadia da empreitada foi tamanha que Aline Figueiredo viajou até São Paulo para convidar o crítico Pietro Maria Bardi, gestor do MASP – “que nunca saíra de São Paulo a não ser para a Itália”<sup>462</sup> – a conhecer o evento. Sob a intersecção de Assis Chateaubriand, Bardi foi o presidente do júri da mostra ao lado de Martins e Parisi Filho. O crítico italiano não gostou do que viu. De volta a São Paulo, Bardi escreveu que o gosto na cidade se salva graças às várias lojas

---

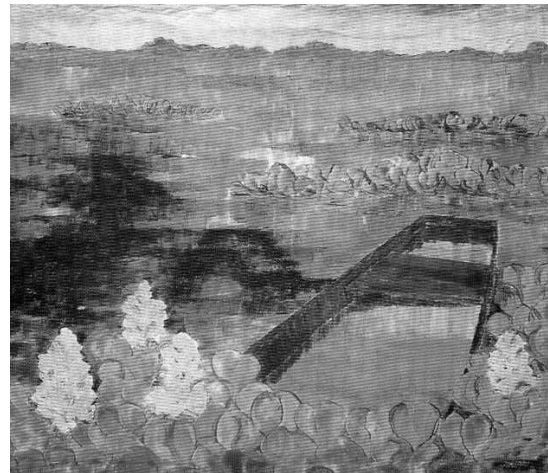
<sup>460</sup> cf. UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO, *op.cit.*, p.11.

<sup>461</sup> *idem*, p.13.

<sup>462</sup> Depoimento de Humberto Espíndola; cf. ROSA, M.; MENEGAZZO, M.. & DUNCAN, I.. *Memória da Arte em Mato Grosso do Sul. Histórias de vida*. Campo Grande: Editora UFMS, 1992, p.248.



“Pernambucanas, Buri, Riachuelo, Jaraguá, as quais mais parecem palcos de teatro decorados por cenógrafos de idéias avançadas”.<sup>463</sup> Sobre a exposição ele teve muito pouco a considerar de favorável “somente a presença de uma mocidade viva.”<sup>464</sup>



Jorapimo, *Barco no camalote*, 1986, acrílica sobre tela, coleção do MARCO: um dos artistas que participaram da *Primeira Exposição* em 1966.

Apesar da impressão negativa que a exposição causou, a importância de atrair a atenção de um dos principais nomes das artes visuais do país passou a ser um item precioso do “folclore” que cerca a narrativa do evento. Ademais, a própria organização tinha consciência de que a mostra possuía outras metas além da apresentação de bons trabalhos artísticos. Para Figueiredo, o evento havia exposto os artistas locais para eles mesmos, indicando afinidades e a possibilidade da constituição de uma cena artística regional mais articulada: “Não pelas obras ali reunidas, pois o nível geral era muito fraco, mas pelo clima de camaradagem e entrosamento que surgiu, junto a uma vontade muito grande de aprender.”<sup>465</sup>

A *Primeira Exposição* gerou frutos importantes. De imediato, já em 1967, o grupo optou por criar a Associação Mato-Grossense de Artes (AMA), que iniciou uma série de eventos com duas ambições: promover a integração da cena artística

---

<sup>463</sup> Pietro Maria Bardi, “Aline e Adelaide agitam o MT com artes”, originalmente publicado na Revista *Mirante das Artes* em janeiro de 1967 *apud* FIGUEIREDO, A. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT, Museu de Arte e de Cultura Popular, 1979, p.184.

<sup>464</sup> *idem*.

<sup>465</sup> cf. UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO, *op.cit.*, p.13.

local, por meio de mostras coletivas e individuais, e retirar o estado do isolamento. Quanto à primeira ambição, a coletiva do “Grupo Jovem Mato-Grossense” na capital, Cuiabá, em 1968, e o “Panorama de Artes Plásticas”, em Campo Grande, em 1970, foram cruciais para a animação da cultura plástica regional. E, quanto à quebra do isolamento, o convênio com o MAC-USP, que resultou em duas mostras, ambas em 1968 – “Desenhos e Guaches do Jovem Di Cavalcanti, em Cuiabá e em Campo Grande, e “28 artistas das novas gerações”, com obras do acervo do museu de artistas da geração de 1960 <sup>466</sup>, em Campo Grande –, e a inédita exposição “4 artistas de Mato Grosso”, realizada na Galeria Goeldi, no Rio de Janeiro, em 1970, foram preciosas vitórias. <sup>467</sup>

O mais peculiar no fato de o MARCO acolher a mostra de 1966 como um de seus elementos de visibilidade narrativa reside na constatação de que o evento, que aconteceu em Campo Grande, deu-se antes da divisão do estado em duas unidades federativas, em 1977. Como colecionador de projetos identitários a serviço do novo estado, o MARCO ultrapassou os limites do ato temporal e identificou, em 1966, um enredo atrativo, que tinha como personagens nomes cruciais para sua genealogia (Jorapimo, Miguel Perez e Humberto Espíndola), algum reconhecimento externo, com presença de Bardi e dos demais artistas e, sobretudo, a presença articulada de Figueiredo, nome obrigatório para a compreensão da história da arte dos dois estados.

Para isso, o museu sul-mato-grossense acabou por “esquecer” as mostras anteriores – como a citada por Peri Alves Campos, na pioneira revista *Folha da Serra*, a qual ocorrera em 1932, sob o patrocínio de Dona Marinha Pereira: a “‘Exposição de Pinturas’, de 12 ou 15 moças, organizada pelo professor Jorge Bodstein”<sup>468</sup> –, além de eclipsar a atuação do Grêmio dos Amadores de Pintura de Campo Grande, fundado em 1950 por Ernestina Karman e mais outras três dezenas de artistas, o qual, em novembro daquele mesmo ano, produziu uma exposição no Círculo Militar com seus membros, sobre a qual escreve Figueiredo:

---

<sup>466</sup> cf. Revista *Veja*. Notas. Galerias. São Paulo, 18 de setembro de 1969, nº2, p.13.

<sup>467</sup> cf. UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO, *op.cit.*, p.15 e 16.

<sup>468</sup> Trecho do texto de Maria Adélia Menegazzo, retirado do livro “Campo Grande: 100 anos de construção” de 1999 *apud Com Cultura. Revista do Conselho Municipal de Cultura de Campo Grande*, ano II, n.º 2, 2006, p.23.

“fazendo grande sucesso na imprensa local, e acredito tenha sido a primeira vez que se comentou sobre a arte nos jornais de Campo Grande”.<sup>469</sup>

É muito provável que o MARCO tenha descartado essas referências por considerá-las demasiado impróprias para uma instituição que ainda discutia, no início dos anos 90, qual vocação contemporânea lhe era mais adequada. Uma pista, contraditória, da razão de a exposição de 1950 não ter, por exemplo, deixado o mesmo lastro memorial que aquela realizada nos anos 60 está na apreciação crítica de Figueiredo:

Mesmo carregada de provincianismo em suas atitudes, essa exposição significou a primeira tentativa de uma organização a nível de um movimento e foi também a primeira coletiva realizada em Campo Grande. Embora sem apresentar nenhuma atualização, ao contrário, voltada para o academicismo, a mostra serviu para incentivar a própria Ernestina que, já em 1954, ao transferir-se para São Paulo, torna-se artista e posteriormente, na década de 70, crítica de arte.<sup>470</sup>

O que o relato publicado em 1979 evidencia é que a *Primeira Exposição de Artistas Mato-Grossenses* de 1966 havia sido, no mínimo, a segunda. Mas não só. A mostra do Grêmio dos Amadores de Pintura de Campo Grande não efetuou nenhuma ruptura institucional, como ocorre em 1967 com a criação da AMA, nem abriu espaço para o primeiro museu de arte da região, o Museu de Arte e de Cultura Popular <sup>471</sup>, o que se dá em 1974, além de ter enfatizado duas categorias pouco úteis para o MARCO: o registro amador e o academicismo, ausentes das escritas da memória sobre o evento de 1966.

Embora o museu, nos anos 2000, tenha se esforçado por garantir um distanciamento dos temas regionais, indígenas, da geografia e dos assuntos clichês da cultura local, tanto seu acervo como as escolhas da mostra de 1966 permanecem ligados a esses sinalizadores de memória com forte acento identitário. Da mesma forma, o museu não abre mão de reproduzir e propagar uma certa memória da arte moderna como ruptura com o amadorismo acadêmico, imperativo antes daquele outubro de 1966, como vimos nas palavras de Espíndola.

---

<sup>469</sup> cf. FIGUEIREDO, A.. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT, Museu de Arte e de Cultura Popular, 1979, p.171.

<sup>470</sup> *idem*, p.171, grifo nosso.

<sup>471</sup> Engenhado por Aline Figueiredo e Humberto Espíndola, seu primeiro diretor, o MACP foi criado sob responsabilidade da Universidade Federal de Mato Grosso, em Cuiabá. O Museu dobrava as ambições aferidas pela AMA: a partir dele “queremos que o Mato Grosso conheça a arte brasileira e, por outro lado, queremos que os artistas brasileiros conheçam Mato Grosso.”; *idem*, p.175.

Narrativa útil que dobra a genealogia clássica, segundo a qual acadêmicos, modernos e contemporâneos são encadeados de modo evolutivo, como etapas sucessivas e excludentes.

Alguns museus não tiveram a necessidade de combater a arte acadêmica para constituir as narrativas-de-si. É o caso do MAB, que, concebido em um ambiente construído para ser, desde o início, moderno, não precisou eleger o passado como elemento hostil a ser superado, simplesmente porque o próprio museu estava representado pelo índice do passado. Representação que, como veremos, dificultou a criação do MAB, que necessitou da intervenção de outras instituições para poder instituir-se.

### **3.2 A exposição que sonhou com um museu**

Para a XIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1975, os organizadores criaram uma mostra intitulada “Sala Brasília”, cujo objetivo central era angariar obras de arte para a construção do Museu do Artista Brasileiro (MAB), com sede na capital federal, que se configuraria como o primeiro museu de arte da cidade.

O projeto do MAB nunca chegou a se concretizar. Em seu lugar, como vimos, outro museu foi criado, dez anos depois, e levaria o título de Museu de Arte de Brasília, com caráter diverso daquele sonhado nos anos 70, herdando dele, contudo, parte do acervo reunido pela Fundação Bienal. O primeiro passo para compreender essa tênue relação é investigar como Brasília foi configurada como símbolo modernista e o que significou para seus “arquitetos” a ausência de um museu, pois o anteprojeto de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer de concepção de Brasília não continha nenhum museu, em especial, nenhum museu de arte.

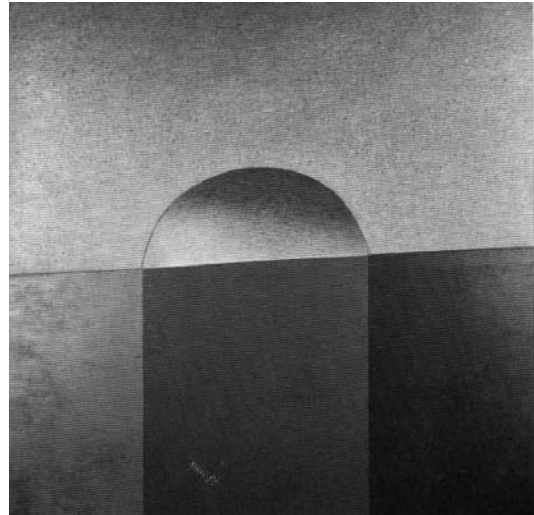
Costa defendia que a cidade “deveria ser concebida (...) não como uma *urbs* (...), mas como uma *civitas*, tendo as virtudes e atributos apropriados a uma verdadeira capital”.<sup>472</sup> Parte dessa ambição foi concretizada na construção de espaços administrativos, edifícios amplamente conhecidos e outros em que se reconheciam presenças necessárias ou aceitáveis à “cidade moderna”, como a igreja, a universidade, a biblioteca e o teatro-ópera. Este último, de fato, configurou-

---

<sup>472</sup> Lúcio Costa apud FRASER, V. “Brasília: Uma Capital Nacional sem um Museu Nacional”. In: Fórum Permanente de Museus de Arte: entre o público e o privado. Disponível em: [http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/artigos/val\\_fraser/](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/artigos/val_fraser/).

se como um elemento-símbolo daquilo que os arquitetos denominaram como Espaço de Lazer e Diversões. Nesse *locus*, o museu não era uma alternativa.

Valerie Fraser dá-nos importantes indícios do problema. Segundo ela, o projeto de Lúcio Costa não comportava um museu, porque a instituição, para o urbanista, estava vinculada à idéia de passado, em sua acepção negativa. O projeto de Brasília havia sido inserido na representação de uma cidade sem passado, em uma região que precisava ser desbravada e conquistada, legando à cidade todas as expectativas do futuro, o que excluía um museu, visto como espaço antimoderno.<sup>473</sup> Uma visão futurista dos espaços de memória, catalisada por um antiacademicismo.<sup>474</sup>



Tomie Ohtake, *Sem título*, 1975, acrílica sobre tela, coleção MAB: obra proveniente da “Sala Brasília”.

É um modelo que se aplica à ausência de um museu numa cidade que acabara de nascer, uma vez que o acervo de qualquer museu traria para essa nova urbe bens de um Brasil do passado, exterior à cidade, um país que deveria ser superado dentro da perspectiva que James Holston chamou de *futuro alternativo*.

---

<sup>473</sup> “Museus envolvem uma comemoração ao - e uma saudade do - passado e Brasília havia sido deliberadamente criada como um local sem história, sem passado e sem pré-concepções, já que a intenção era marcar um novo início para o Brasil”; idem.

<sup>474</sup> “Le Corbusier é, novamente, uma figura de importância neste momento. Lúcio Costa e Niemeyer teriam tido bastante familiaridade com o desdém de seu mestre por todas as coisas acadêmicas e sufocantes, por meio de seus escritos, de suas palestras no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 1929, e por terem trabalhado com ele no prédio do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, em 1937”; cf. FRASER, *op.cit.*.

<sup>475</sup> De certo modo, a recusa de um *lugar de memória* que não fosse dedicado à própria memória e à história da cidade põe à vista um movimento complementar: a descontextualização, por meio da recusa de elementos de memória exteriores (o Brasil que deveria ser superado <sup>476</sup>), e a noção de contexto histórico contemplada pela inauguração do Museu da Cidade, em 1960, (planejado de última hora por Niemeyer para guardar à posteridade a história da construção da capital).

Com Brasília, Costa desejava rejeitar as hierarquias sociais e culturais incentivadas pelos museus. “Isto tornaria o fato de que ela não possui um museu uma virtude, ao invés de uma ausência, como a aplicação da ideologia antimuseu de tantos modernistas”. <sup>477</sup> Essa hierarquia promovida pelos projetos museais tradicionais também era lida como um obstáculo para a utopia da arte total, entendida como a unidade de todas as artes, excluindo os projetos e as instituições que promoviam sua fragmentação. Dentro dessa lógica, um museu de arte moderna, o mais contemporâneo possível, não seria bem-vindo no Plano Piloto, uma vez que continha os dois movimentos museais convencionais rejeitados – hierarquia e classificação –, além de indicar que a arte moderna estaria sendo apropriada como um fato do passado, uma contradição evidente numa cidade modernista que acabara de ser projetada.

No entanto, a ausência de um museu de arte de amplitude nacional passou a incomodar o governo federal no início dos anos 70, de modo que, em 1975, a Fundação Bienal de São Paulo produziu a mostra “Sala Brasília”, uma exposição anexa à XIII Bienal de São Paulo. A iniciativa partiu de Oscar Landmann – presidente da Fundação Bienal na época –, e do fundador Francisco Matarazzo Sobrinho. Ambos ambicionavam a construção de um museu na capital federal. Um museu que, naquele dezembro de 1975 e no mês seguinte, em 1976, se insinuava pela criação do acervo do futuro MArB. Parte da mostra, se não toda ela, seria doada ao novo museu a ser construído pela Fundação Cultural de Brasília (FCB), órgão responsável pelos aparelhos e instituições culturais presentes em Brasília e nas cidades satélites. Durante o evento, a Fundação Bienal agiu como intermediária entre o futuro museu e “destacados elementos e entidades do meio empresarial

---

<sup>475</sup> cf. HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Cia. das Letras, 1993, p.29.

<sup>476</sup> “Embora tenha sido concebida para criar um tipo de sociedade, Brasília foi necessariamente construída e habitada por outra – pelo resto do Brasil, que se pretendia negar”; *idem*, p.30.

<sup>477</sup> cf. FRASER, *op.cit.*.

paulista”, que foram estimulados a adquirir obras entre aquelas presentes na mostra, para transferi-las ao museu mediante doação.

O texto do catálogo da mostra, intitulado “A sala Brasília e o museu do artista brasileiro”, afirmava que cerca de 300 obras de “artistas de diferentes épocas e tendências” estavam presentes naquela iniciativa. O texto alertava para o fato de que a iniciativa da sala trazia prestígio “sem prejuízo das características fundamentais” da Bienal, ao mesmo tempo em que lançava o embrião de outra instituição de arte, numa possível tentativa de “patrocinar” a criação de novos museus fora dos grandes centros, com as mesmas ambições da Campanha Nacional de Museus Regionais criada por Assis Chateaubriand em 1965.

Nos documentos presentes no arquivo da Fundação Bienal, pode-se verificar que a primeira idéia era a constituição de uma sala denominada “Sala do Artista Americano”. Idéia abandonada e que passou para a criação do Museu do Artista Brasileiro:

...mais afinada com a de transformar Brasília no grande centro americano de estudos brasileiros, de acordo com o programa dentro do qual se desenvolve o ambicioso projeto de constituição da Memória Nacional, destinada a englobar de forma sistematizada toda a documentação referente aos assuntos relacionados com a vida brasileira em todos os seus aspectos.<sup>478</sup>

De fato, a engenharia do evento foi do embaixador Wladimir Murtinho, da FCB, cuja presença política foi fundamental para a constituição de um museu de arte em Brasília (o MAB), em 1985. O convênio entre as fundações era simples: coube à Bienal a realização da exposição, a escolha das obras e dos artistas, e a FCB comprometia-se a construir e a manter o futuro museu, o que de fato fez, mas com alterações significativas, e dez anos depois. Dessa forma, a Bienal tentava manter uma de suas características primeiras: um *evento-instituição*, “competente canal difusor e ativador de modas” e com “capacidade de impor nomes para a formação dos acervos e preparar o público para o desafio da novidade artística”.<sup>479</sup>

A “Sala Brasília” foi uma mostra que sonhou com um museu de impacto nacional. É provável que o Museu do Artista Brasileiro, contudo, tenha esbarrado no nacionalismo do governo militar da época. Entre os escolhidos para compor a

---

<sup>478</sup> cf. FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Sala Brasília: XIII Bienal de São Paulo*. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal, 1976, p.6.

<sup>479</sup> LOURENÇO, M.C.F.. *Museus acolhem o Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999, p.22.

mostra, havia uma quantidade significativa de artistas estrangeiros, o que não foi nenhuma novidade para o meio cultural e artístico.

Uma análise dos artistas listados no catálogo da mostra indica-nos que o futuro “Museu do Artista Brasileiro” teve dificuldade de absorver um conceito tão estranho à arte nacional, como aquele que procura definir um certo “artista brasileiro”, na medida em que nomes como Danilo Di Prete (Itália), Tomie Ohtake (Japão), Isabel Pons (Espanha), Samson Flexor (Romênia), Liuba Wolf (Bulgária), Fayga Ostrower (Polônia), Fernando Odriozola (Espanha), Jacques Douchez (França), Lothar Charoux (Áustria) e Yolanda Mohalyi (Hungria), por exemplo, não eram casuísticos.<sup>480</sup> Pelo contrário, são exemplos de artistas estrangeiros que marcaram a cena da arte brasileira desde os anos 40. A questão, de fato, é espinhosa, porque há um número grande de artistas “estrangeiros” que não foram selecionados para a mostra e que, mesmo assim, cindiriam, ou ao menos complicariam toda a estratégia conceitual de uma arte visual “brasileira”.

O “artista brasileiro” e sua produção eram um falso problema, uma vez que, para resolvê-lo, os sonhadores do MARB teriam de abrir uma difícil trincheira numa área onde as fronteiras nacionais e o culto da nacionalidade eram cotidianamente desafiados, ora por artistas migrantes, ora pela lógica anticonvencional de desafiar o discurso identitário. A ditadura burocrático-autoritária vigente não encontrou, então, respaldo para concretizar o MARB dentro da heterogeneidade da produção artística nacional. Era tarde demais para sonhar com uma arte visual legitimamente brasileira.<sup>481</sup> Contudo, apenas 35 obras

---

<sup>480</sup> Os demais artistas representados na exposição foram: Abelardo Zaular, Aldemir Martins, Aldo Bonadei, Anatol Wladislaw, Anita Malfatti, Tuneu, Arcângelo Ianelli, Armendo Sendin, Bia Wouk, Caciporé Torres, Carlos Eduardo Zimmermann, Cleber Gouvêa, Cleber Machaco, Darcílio Lima, Darcy Penteado, Domenico Calabrone, Emanuel Araujo, Francisco Rebolo, Henrique Boese, Hermelindo Fiaminghi, Iberê Camargo, Iracy Nitsche, Jarbas Juarez Antunes, João Carlos Galvão, Juarez Magno de Freitas Almeida, Manabu Mabe, Mafredo Souza Neto, Marcos Concílio, Maria Guilhermina, Mário Cravo Jr., Maurício Salgueiro, Newton de Noronha, Noberto Nicola, Octávio Ferreira Araujo, Odetto Gersoni, Burle Marx, Sepp Baendereck, Sérgio Camargo, Takashi Fukushima, Tancredo de Araujo, Thomaz Ianelli, Ubi Bava, Vasco Prado, Victor Brecheret, Waldermar Cordeiro, Waldemar da Costa, Walter Levy, Wega Nery, Wilma Pasqualini e Zélia Salgado; cf. FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, *op.cit.*

<sup>481</sup> Isso não significou o fim da discussão identitária na área como bem demonstrou a 30ª edição do Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP, em 2007, sob o título de “Contraditório” e curadoria de Moacir dos Anjos. “O Panorama da Arte Brasileira nasceu em 1969. Naquela época, era a única vitrine para os jovens talentos do país. Hoje, quase 40 anos depois, a mostra enfrenta um desafio diferente. Esclarecer se, afinal, a expressão ‘arte contemporânea brasileira’ continua a fazer sentido. Muitos críticos e estudiosos da área garantem que não, que a produção feita aqui poderia brotar em qualquer canto do planeta. Enfim, que o endereço é fruto de mero acaso. O curador Moacir dos



daquela mostra em São Paulo chegaram à inauguração do MAB, cerca de 15% do acervo original do museu (223 obras listadas no catálogo inaugural). As obras chegaram via FCB, que as havia acolhido em 1976, e estavam imersas na coleção dessa Fundação: “uma comissão selecionou as obras que seriam transferidas ao futuro ‘Museu do Artista Brasileiro’ (atual MAB)”.<sup>482</sup>

Com o MAB, o caráter nacional do MARB deixou de ser protagonista. O museu que agora advogava a missão de reunir obras de arte dentro das esferas e influências da cidade registra uma mudança importante em relação à utopia da cidade-síntese e anti-Brasil. Num primeiro momento, o MAB procurou indicar que suas ambições eram mais regionais que nacionais e que o caráter nacional de seu acervo – mesmo internacional – estava ligado à dinâmica da cidade, a seu papel como capital e, sobretudo, à sua própria história.

Vinte cinco anos haviam se passado desde a inauguração, e trinta desde o início da formulação do projeto; de certa forma, o MAB já não poderia almejar ser o *lugar de memória* da arte brasileira, como queria a *Sala Brasília*. Como se pode ler em seu catálogo inaugural, as obras provenientes daquela mostra e destinadas a outro projeto museal agora estavam convivendo com uma representação diversa daquela que procurou, durante anos, enfatizar. O relativo destaque dos Salões das Cidades Satélites, como já vimos no capítulo anterior, mostra-nos a preocupação com uma arte local e uma inevitável relação com ela, mesmo sob a forma do esquecimento, como demonstraram os registros posteriores.

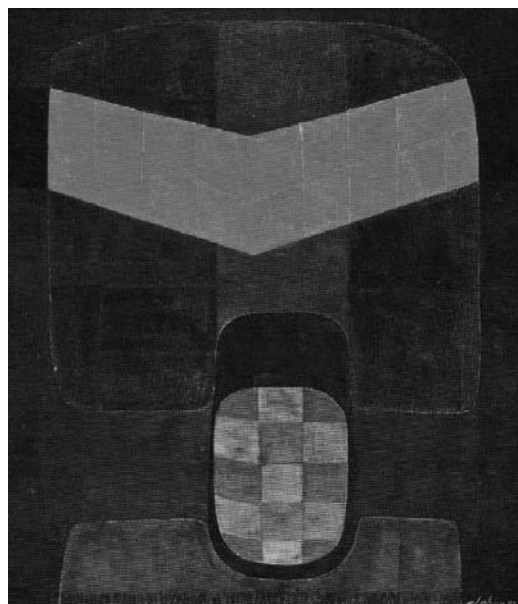
Ao contrário da *Sala Brasília*, algumas mostras foram mais bem-sucedidas em dar visibilidade aos museus atrelados a elas. No universo desta pesquisa, o caso mais emblemático veio de Goiás. As primeiras 50 obras do acervo do MACG são provenientes do ato fundador do museu: a *I Bienal de Artes de Goiás*. O museu nasceu legalmente em maio de 1987, mas o que lhe deu corpo e sede de fato foi a bienal promovida pelo governo estadual em dezembro do ano seguinte. A *Bienal*

---

Anjos discorda e aproveita justamente o convite da exposição para apresentar sua tese. ‘Gosto de usar a metáfora do sotaque. E é esse sotaque o que determina inclusive o seu sucesso lá fora’, diz ele, um eterno interessado pela questão da identidade artística em um mundo globalizado. ‘Não há como negarmos que os artistas brasileiros crescem em meio a uma genealogia só nossa. Seus trabalhos têm uma referência forte da Antropologia, da tradição concreta, da Lygia [Clark] e do Hélio [Oiticica]. Essas são as nossas especificidades’; cf. Revista *Bravo!*. “Numa terra radiosa vive um povo triste”, texto de Gisele Kato. São Paulo, outubro de 2007, p.97.

<sup>482</sup> cf. GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Museu de Arte de Brasília*. Catálogo de acervo e exposição. Texto de João Evangelista de Andrade Filho. Brasília: SECDF, 1985, p.11.

funcionou como um salão de arte, em que das 135 obras selecionadas, de autoria de 40 artistas, 40 foram adquiridas para a formação do incipiente acervo e outras 10 vieram por meio de doações dos artistas que participaram do evento. O júri foi formado pelos convidados Frederico Morais e Stella Barros, e pelos locais Miguel Jorge, Brasigóis Felício e Amauri Meneses. As escolhas recaíram sob a arte regional, tanto de nomes consagrados como Cléber Gouveia, Antonio Poteiro, Iza Costa, Vanda Pinheiro, Siron Franco, Omar Souto, quanto de apostas em novos talentos, como Paulo Humberto de Almeida, Edney Antunes e Maria Antonieta Leone.



Cleber Gouvêa, *Rompimento*, 1975, duco sobre tela, coleção do MAB: obra proveniente da “Sala Brasília”.

Como um caso clássico de litígio entre os artistas recusados e o júri oficial, a *I Bienal* também gerou uma exposição apócrifa: *Arte Não Oficial*. Um dia antes do início da mostra oficial que fundou o museu, 27 trabalhos de artistas predominantemente da região Centro-Oeste foram expostos durante cinco dias, com o objetivo de “democratizar os debates sobre as artes plásticas em Goiás e despertando a atenção do público para uma observação comparativa entre os

trabalhos premiados e os não selecionados”.<sup>483</sup> Infelizmente, essa mostra não nos deixou registros que pudessem gerar uma comparação com as aquisições e assimilações do acervo do MACG nos anos posteriores.

O fato de o projeto bienal ter encontrado problemas para seu financiamento nas duas outras edições pode ser resultante do descontentamento de parte significativa da cena artística local, como exemplifica a mostra paralela. De qualquer forma, o resultado do evento foi o museu, uma demanda antiga para com o governo estadual, uma vez que o município já possuía o seu congênere: o Museu de Arte de Goiânia (MAG).

O museu goianiense passara por inúmeras dificuldades nos anos 80, como a perda de sua sede, a dispersão de seu acervo, o desmantelamento da equipe; motivos que deram à criação do MACG um peculiar sentido de “ineditismo”: “Já era tempo de Goiás ter um museu deste nível, pois nosso Estado tem grandes artistas premiados nacional e internacionalmente”.<sup>484</sup>

A partir da criação do MACG, o cenário artístico local – no que se refere às escritas da memória artística – passou a ser dividido entre o novo museu e o MAG. O novo museu emergira justamente para divulgar a arte contemporânea no seu sentido mais restrito<sup>485</sup> e com a ambição de tornar Goiânia “apta a integrar o circuito nacional de grandes mostras”,<sup>486</sup> enquanto o MAG tentava recuperar-se estruturalmente e instituir-se como guardião da história artística goianiense, atrelando-a à própria história da cidade, elegendo como elenco representativo artistas renomados e conhecidos. Ao contrário do MACG, empenhado em mirar na rede de circulação da arte contemporânea nacional, o museu pioneiro balizou suas escolhas pela autoridade do passado, pelo arrojo dos pioneiros e pela mudança da cidade que almeja para si um papel mais determinante na cena nacional.<sup>487</sup>

---

<sup>483</sup> cf. Jornal *O Popular*. “Artistas recusados também fazem exposição”. Goiânia, 07 de dezembro de 1988.

<sup>484</sup> cf. Jornal *O Popular*. “Museu contemporâneo será inaugurado hoje”. Goiânia, 08 de dezembro de 1988.

<sup>485</sup> cf. MILLET, C. *A arte contemporânea*. Lisboa: Biblioteca Básica de Ciência e Cultura: Instituto Piaget, 1997.

<sup>486</sup> Depoimento do então Secretário Estadual de Cultura, Kleber Adorno; cf. Jornal *O Popular*. “Museu contemporâneo será inaugurado hoje”. Goiânia, 08 de dezembro de 1988.

<sup>487</sup> cf. OLIVEIRA, E. D. G. . “Produções de sentido, políticas de visibilidade e o acervo do Museu de Arte de Goiânia”. In: XVI Encontro Regional de História. Anais Eletrônicos do XVI Encontro Regional de História. Belo Horizonte: ANPUH-MG, 2008.

Isso não significa que o MACG pôde abrir mão de seu compromisso com a arte local ou com os guardiões da memória artística regional – como bem atesta o difícil manejo da coleção modernista de Frei Confaloni que o museu passou a guardar nos anos 2000.<sup>488</sup> Exemplo de que a opção de representar-se pela e para a rede da arte contemporânea não tem sido fácil, como já estava enunciada na primeira bienal, com o descontentamento dos artistas locais não selecionados.<sup>489</sup> Sintomático de como as políticas de visibilidade não estavam claras foi o discurso do secretário de cultura na época, que, na abertura do museu, afirmava que se estava abrindo “mais um canal para discussão séria da identidade cultural do povo goiano”.<sup>490</sup>

Também quanto ao acervo do museu, as bienais seguintes não resultaram em grandes aquisições, muito menos as promessas e os compromissos para o nascente museu foram integralmente cumpridos. Em uma reportagem no dia da abertura da *Bienal* e do MACG, pode-se ler: “O museu terá 900m<sup>2</sup> e um acervo de 400 obras. A maioria destas obras atualmente se encontra espalhada pelos diversos órgãos estaduais e deverá ser repassada para o acervo do museu”.<sup>491</sup> Essas eram as intenções que o jornal indiciava no momento inaugural. De fato, o acervo recebeu apenas 16 obras provenientes do estado. Diferentemente do que ocorrera com o MAB, o MACPR, o MARCO e o MARP, o museu goiano teve que se apoiar em coleções provenientes de doações particulares, de instituições financeiras públicas e privadas e das próprias bienais, que, nas edições seguintes, em 1990 e em 1993, legaram ao museu apenas 3 e 2 obras respectivamente.

As dificuldades operacionais fizeram com que a segunda bienal de setembro de 1990 fosse mais tímida e premiasse Marcelo Solá, Miguel Simão e Juliano de Moraes com os prêmios aquisitivos.<sup>492</sup> Já naqueles primeiros anos, o museu passava por problemas financeiros e legais, que, entre outras coisas, acabou por

---

<sup>488</sup> Discuto sobre esse tema no IV capítulo.

<sup>489</sup> “Não somos contra a Secretaria de Cultura e muito menos contra os artistas premiados, só entendemos que os nossos trabalhos também devem ser vistos para que o público também possa julgar os critérios do júri *se realmente houve critérios*”; depoimento da artista recusada Márcia Metran; *idem*.

<sup>490</sup> cf. Jornal *O Popular*. “Arte para todos os lados”. Texto de Tacilda Aquino. Goiânia, 10 de dezembro de 1988. Uma curiosidade sintomática estava no fato de que o museu dividia espaço no mezanino do Edifício Parthenon Center com o Restaurante do Centro de Tradições Goianas.

<sup>491</sup> cf. Jornal *O Popular*. “Museu contemporâneo será inaugurado hoje”. Goiânia, 08 de dezembro de 1988.

<sup>492</sup> cf. Relatório de Atividades do Museu realizado pela Funcpel em novembro de 1993.

prejudicar a própria formação e a divulgação de sua coleção. O caso emblemático, naquele ano, foi o planejamento da “1.ª exposição do acervo do MACG”, prevista para outubro e cancelada pela extinção de seu principal patrocinador, a Caixa Econômica Estadual de Goiás (Caixego). Além do patrocínio, havia outra complicação adicional.



Luis Mauro, *Fragmentos do Diário de Viagem 'Parte A'*, 1993, colagem, alumínio e óleo sobre tela, coleção MACG: obra premiada na 3ª Bienal de Artes de Goiás, em 1993.

Em 1989, a Caixego emprestara sua coleção de arte ao museu por meio de um contrato de comodato. Outras duas instituições fizeram o mesmo naquele ano: O Banco do Estado de Goiás (BEG) e o Palácio do Governo do Estado. Além do comodato, o acervo havia se beneficiado com a doação dos acervos integrais da Secretaria da Indústria e Comércio e do Banco do Desenvolvimento do Estado. Todavia, no momento da escolha das obras para a exposição, os organizadores optaram por privilegiar obras oriundas da coleção Caixego, pois o banco seria o responsável pelo primeiro catálogo demonstrativo do acervo.<sup>493</sup>

O catálogo não foi publicado e parte da coleção Caixego foi exposta apenas em outubro de 1992, na que foi a segunda exposição dedicada à coleção permanente, uma vez que, com a extinção da instituição financeira, sua coleção havia sido transferida para o MACG.<sup>494</sup> Naquele mesmo ano, o museu havia desistido de produzir a terceira bienal. O evento ocorreu apenas em maio do ano seguinte. Na terceira e última edição, os prêmios-aquisitivos que chegaram ao acervo do museu foram obras de Luis Mauro e de Dijódio.<sup>495</sup> Como se pode ver, a repercussão dessa edição para a coleção também foi modesta. O caráter de “salão”

<sup>493</sup> cf. Relatório de Atividades do Museu, realizado pela Funcpel em novembro de 1993.

<sup>494</sup> A primeira exposição com o acervo do museu ocorreu em julho de 1990, com o objetivo de ocupar a agenda da instituição mediante o atraso na abertura da II Bienal de Artes de Goiás, que só ocorreu no mês de setembro do mesmo ano; cf. Jornal *O Popular*. “Exposição Permanente no MAC”. Texto de Karla Morais. Goiânia, 22 de julho de 1990.

<sup>495</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE GOIÁS. *3.ª Bienal de Artes de Goiás*. Catálogo de exposição. Goiânia: Governo do Estado de Goiás, 1993.

das duas últimas edições havia suplantado o sentido da grande exposição coletiva da primeira bienal.

Tendo sua origem conceitual marcada pelo “colecionamento”<sup>496</sup> e sua forma registrada em gabinetes de curiosidades, galerias de artes e centros de ciências, alguns museus permaneceram focados na aquisição de bens patrimoniais sem deter-se com afincos na circulação, comunicação e pesquisa de tais bens.<sup>497</sup> Esse modelo de instituição que chegou até nós parece ser o modelo empreendido pelo MACG, para o qual a preocupação em organizar seu acervo a partir do paradigma que privilegia a procedência em detrimento de todos os demais fatores é sintomática<sup>498</sup>, na medida em que o museu produziu raríssimos registros de memória sobre sua coleção, com exceção dos documentos de doação, compra e empréstimo. As mostras de sua coleção, além de raras, não tiveram registros públicos e, em muitos casos, nem mesmo documentação interna. Caso diverso daquele que se pode encontrar, por exemplo, no MACPR.

### 3.3 Outros tantos “mundos”

A elaboração de discursos expositivos para o acervo tem sido uma preocupação do museu sediado em Curitiba desde o início dos anos 80. A profusão de mostras é tamanha que o MACPR não elegeu exposições especiais que lhe dessem lastro e visibilidade institucional. À exceção do SAP, nenhuma outra modalidade expositiva ou evento conseguiu sobressair-se. No entanto, vale a pena

---

<sup>496</sup> Termo que empresto de Gonçalves na intenção de reforçar o processo de formação de coleções como processo patrimonial; “A categoria ‘colecionamento’ traduz, de certo modo, o processo de formação de patrimônios. Sabemos que esses, em seu sentido moderno, podem ser interpretados como coleções de objetos móveis e imóveis, apropriados e expostos por determinados grupos sociais. Todo e qualquer grupo humano exerce algum tipo de atividade de colecionamento de objetos materiais, cujo efeito é demarcar um domínio subjetivo em oposição a um determinado ‘outro’. O resultado dessa atividade é precisamente a constituição de um patrimônio.”; cf. GONÇALVES, José R.S.. “O Patrimônio como categoria de pensamento”. In: ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p.22.

<sup>497</sup> cf. POMIAN, K.. “Coleção”. In: LE GOFF, J. (org.). *Enciclopédia Einaudi*, vol.1. Memória/História. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984.

<sup>498</sup> O museu divide seu acervo em 22 coleções diferentes, utilizando o critério da procedência das obras. Cada Bienal configura-se como uma coleção; juntas representaram 55 obras assimiladas. A coleção da Caixego era composta de 190 obras. Já o Prêmio Flamboyant configura-se em seis coleções, uma para cada edição, totalizando 55 obras. As outras coleções são: BEG/Itaú (224); Frei Nazareno Confaloni (149); Ana Maria Pacheco (61); Banco Central do Brasil (49); Secretária Estadual de Cultura (16); Funcpel (6); Saída Cunha (5); BNDS (3); Alberto Las Casas (1); Galeria Aberta (1); Getúlio (1); e Outras doações (177). Esses números foram levantados nas fichas de tombamento do museu em abril de 2007.

uma aproximação do conjunto de mostras exclusivamente dedicadas à coleção do museu e, nesse bojo, o destaque de algumas delas como exemplos de tipologias específicas.

De 1972 a 2006, o museu registrou 79 exposições com obras exclusivas do acervo. Nos anos 70, a instituição realizou apenas seis delas. A primeira e mais longa de sua história expôs a coleção inaugural do museu em março de 1971, numa mostra que ocupou a sede provisória da Rua 24 de maio e durou quase sete meses.<sup>499</sup> No mesmo endereço, foram realizadas mais três mostras menores, todas sob o mesmo título – “Mostra Permanente do acervo” –, em janeiro 1972, junho de 1973 e janeiro de 1974.

A exposição de “Inauguração da nova sede”, no edifício histórico da Rua Desembargador Westphalen, ocorreu em junho de 1974. A última exposição da década ocorreu em novembro de 1978, com a duração de meros 14 dias. Todas tiveram em comum o fato de serem genéricas em sua abordagem do acervo, cujo enfoque taxonômico enfatizava apenas a contemplação. Assim, apresentaram as obras sem temática ou apelo comemorativo e/ou didático <sup>500</sup>; eram experiências expográficas que tinham consonância com uma jovem instituição e o restrito debate museológico no país naquele período.

A década seguinte foi marcada por 14 exposições. Entre as três primeiras, estão mostras temáticas: “A religiosidade e o processo criativo”, em julho de 1983; “Reflexões sobre a América Latina – o mítico, o místico e o político no acervo do MAC”, em outubro de 1987; e a exposição itinerante “Arte Contemporânea”, em 1988 e 1989. Itinerância valorizada naquela década pelo museu e que produziu três mostras, as quais percorreram nove cidades do interior do estado, bem como outras instituições em Curitiba. O caráter didático dessas mostras que percorreram municípios que não possuíam coleções similares foi o objetivo da circulação do acervo naqueles anos. Um exemplo foi a mostra “Arte Gráfica e Escultura no acervo

---

<sup>499</sup> cf. Jornal *O Estado do Paraná*. “Para você, a arte da agonia e do êxtase”, texto de Aurélio Benitez. Curitiba, 28 de janeiro de 1972.

<sup>500</sup> Mais à frente, no âmbito aqui classificado, as exposições genéricas, didáticas e temáticas não são excludentes entre si. As exposições podem acumular duas ou três dessas dimensões tipológicas. O exercício que realizei procurou acentuar, pelos poucos registros, qual determinação predominara, pois apenas uma pesquisa museológica junto ao público poderia determinar, por exemplo, o alcance didático de uma mostra, tenha ela tido ou não esse objetivo. Sobre o assunto cf. PADRÓ, C. “Repensar los museos, la educación y la historia del arte”. In: NAVARRO, C.B. & TORRES, M.T.M.. *La Museología y la Historia del Arte*. Murcia: Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones, 2006, p.51-74.

do MAC”, que circulou, entre outubro de 1987 e janeiro de 1988, em pequenas cidades do estado, ocupando espaços temporariamente musealizados.<sup>501</sup>

Essa última mostra foi uma das quatro exposições que tiveram o suporte artístico como chave para uma seleção curatorial. Trata-se de um recurso simples: a delimitação – pela técnica, pelo gênero, pelo suporte ou por qualquer combinação entre eles –, sobretudo, quando se tem uma coleção de contornos mais convencionais, em que desenhos, pinturas e gravuras predominam. Além desses formatos, o MACPR mais uma vez apelou para mostras genéricas. Foram seis e, com exceção da última, de junho a outubro de 1990, todas as demais foram breves e não superaram mais que um mês. Geralmente mostras improvisadas para sanar brechas nas agendas.



Fernando Velloso, *Floresta Reconstituída*, 1973, óleo sobre tela, acervo MACPR: obra presente na mostra “Paraná - 150 anos de emancipação política (1853-2003)”.

A novidade naquele período foi a primeira exposição dedicada às obras do acervo que haviam chegado ao museu pelos SAPs. A “Mostra de premiados no salão paranaense”, em junho de 1984, deu-se justamente no momento em que a instituição colocava em xeque a legalidade e a legitimidade das peças encontradas

---

<sup>501</sup> Essa exposição percorreu as cidades de Toledo (20/10 a 10/11 de 1987), Medianeira (10/12/1987 a 10/01/1988) e Apucarana (18/01 a 31/01 de 1988). Agradeço ao SPD/MACPR pelas informações.



em sua reserva técnica. As únicas obras não questionadas foram aquelas premiadas ou doadas a partir do salão.<sup>502</sup> A prática de celebrar as obras dos salões, entretanto, não se tornou uma rotina. Apenas outras quatro exposições foram montadas com esse objetivo.

Em “Artistas premiados em salões paranaenses”, realizada em agosto de 2000, como bem diz o título, não foram escolhidas peças “premiadas”, mas, sim, os autores premiados; no mês seguinte, o museu ampliou a exposição com a mostra “Papéis Premiados”. Todavia, a mais importante exposição a celebrar o SAP foi “Obras Premiadas no Salão Paranaense – 1958 a 2001”, realizada em abril de 2003, com duração de dois meses e exposição de 55 obras de diferentes tipologias, estilos, técnicas, suportes e artistas. Uma atenta leitura dos nomes escolhidos demonstra que o intuito foi a construção de um mostra de obras-primas de artistas renomados nacionalmente: Anna Bella Geiger, Antonio Henrique Amaral, Antonio Lizárraga, Darel Valença, Farnese de Andrade, Fayga Ostrower, Francisco Stockinger, Karin Lambrecht, Marcos Coelho Benjamin, Raquel Gaberlotti, Tomie Ohtake, Yolanda Mohalyi, entre outros. Nota-se a ausência das referências artísticas locais mais recorrentes nos registros de memória sobre o salão, como Guido Viaro, Theodoro De Bona, Fernando Velloso, Poty Lazarotto e Helena Wong<sup>503</sup>, numa provável tentativa de realinhar o SAP às trajetórias artísticas conhecidas nos principais centros culturais.<sup>504</sup>

Ainda nos anos 90, o museu apresentou 32 exposições dedicadas à coleção. Mais uma vez as mostras genéricas de curta duração foram maioria, no total de 13. O sentido didático acentuou-se numa década que impôs a todos os museus periféricos a necessidade da adoção de programas de ação educativa duradouros. O MACPR realizou 09 exposições dedicadas aos suportes e técnicas. Cinco exposições temáticas foram produzidas no período: “Arte abstrata”, em janeiro de 1991; “Acervo - Figura Humana”, em maio do mesmo ano; “Presença de Deus –

---

<sup>502</sup> O processo de inventário das obras arrastou-se para além do museu contaminando todo o governo estadual e durou até 1987 com a re-fundação do MAPr; cf. Jornal *O Estado do Paraná*. “As obras de arte nos porões da burocracia”, texto de Aramis Millarch. Curitiba, 04 de novembro de 1986.

<sup>503</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. “Obras premiadas no Salão Paranaense 1958 a 2001. Folder da Exposição. Curitiba: SEC, 2003.

<sup>504</sup> Na quarta mostra, em setembro de 2006, sob curadoria de Patrícia Camara, o museu realizou a exposição “A fotografia no salão paranaense”; infelizmente o museu não deixou registros das obras expostas.

Acervo”, em fevereiro de 1992; “MAC em vermelho”, em março de 1999; e “Mulheres – Obras do acervo”, em outubro de 1999.

No mesmo período, o museu passou a realizar exposições cujo objetivo principal era dar visibilidade à política aquisitiva da instituição. Foram três mostras montadas com esse intuito. A primeira ocorreu em fevereiro de 1991, burocraticamente denominada de “Exposição de obras que passaram a integrar o acervo do MAC nos últimos 3 anos”.<sup>505</sup> Essa exposição enfatizou uma característica das doações recentes: a predominância da pintura e da gravura abstratas. A segunda mostra dedicada às novas aquisições ocorreu em julho em 1996, com a exposição “Obras Recentes do Acervo”; de fato uma mostra genérica sem maiores registros pelo museu.

A terceira deu-se em abril de 1999 e recebeu uma atenção inédita da instituição, uma vez que o evento marcou a reabertura do museu após uma reforma patrocinada pela Petrobras/Repar. “Obras Recentes do Acervo” marcou o momento em que o MACPR passava a ter mais de mil obras em sua coleção –“(…) mil e setenta e duas obras”<sup>506</sup>. Dessas, 26 peças adquiridas nos 2 anos anteriores, representando 24 artistas<sup>507</sup>, foram escolhidas para a mostra, que primou pela variedade de técnicas-suportes e gêneros. Além dos usuais desenhos, pinturas, fotografias, objetos e gravuras, o evento deu ênfase às instalações<sup>508</sup>, gênero marginal nos registros do museu até então.

Na década seguinte, outras três mostras foram realizadas com o objetivo de apresentar as obras recém-adquiridas: “Obras Recentes”, em agosto de 2001; “Obras do Acervo – Faxinal das Artes”, em maio de 2004<sup>509</sup>; e “Doações Recentes –

---

<sup>505</sup> cf. Jornal *O Estado do Paraná*. “Acervo abstrato do MAC”, texto de Robson Campos. Curitiba, 12 de março de 1991.

<sup>506</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *Obras Recentes do Acervo*. Curitiba: MACC/Fundacen, 1999.

<sup>507</sup> Os artistas representados na mostra foram: Alice Yamamura, Cristina Mendes, Daniel Acosta, Daniel Katz, Denise Bandeira, Denise Roman, Guilmar Silva, Guita Soifer, Heliana Grudzien, Juliane Fudanti, Jussara Age, Laura Miranda, Letícia Faria, Luiz Carlos Brugnera, Marcelo Scalzo, Maria Ivone Bergamini, Marina Félix, Paulo Roberto Puglialli, Raul Cruz, Ricardo Carneiro, Rosa Bruinjé, Vânia Mignone, Wania Tibery e Ana Gonzáles; *idem*.

<sup>508</sup> As instalações foram: *A diferença planejada*, 1998, de Daniel Acosta (fotografia digitalizada, ploter, madeira e fórmica); *Portrais de Dos*, 1998, de Daniel Katz (fotografias e projeção); *Intenção Suspensiva*, 1998, de Marcelo Scalzo (madeira, imã, agulhas e fios), *Medo...*, 1998, de Marina Félix (projeção de vídeos e fotografias); e *Ishfaireeka Tay'ya*, 1998, de Paulo Roberto Puglialli (fio e bolinhas de ping-pong); *idem*.

<sup>509</sup> “Acontecido na segunda metade do último mês de maio, ocupando menos de um terço dos trezentos e cinquenta chalés coloridos, dispostos ao longo de um declive suave cercado de morros e que vez por outra amanhece com seu verde ostensivo submerso na neblina, o *Faxinal das Artes* foi

Oswald Lopes e Guido Viaro”. Elas se juntam a outras 24 exposições realizadas entre 2001 e 2006. Mais uma vez as mostras de cunho genérico predominam (13), seguidas daquelas dedicadas à didática sobre técnicas e suportes (5) e das temáticas (4), além das mencionadas mostras sobre os premiados dos SAPs, em 2003 e 2006.

Em 2003, uma pequena parte da coleção do museu viajou a Brasília para participar da exposição “Paraná - 150 anos de emancipação política (1853-2003)”, na Galeria do 10.º andar da Câmara dos Deputados. Protocolar em sua ambição, a mostra levou à capital federal 21 pinturas.<sup>510</sup> Como é comum a todos os museus públicos, o acervo estava à disposição de uma efeméride oficial, muito embora as obras escolhidas não trouxessem qualquer índice identitário relevante – a não ser a predominância de artistas paranaenses, algo eminentemente esperado.

Nesses últimos anos analisados, as mostras que mereceram minha atenção foram intituladas de “As Caras do MAC”, “O Espaço Inventário” e “Outros 60’s”. A primeira foi realizada em abril de 2006. Com duração de 85 dias, essa exposição foi a maior em quantidade de artistas e obras reunidas sobre o acervo até então: 70 artistas representados.<sup>511</sup> Sob curadoria da equipe da seção de pesquisa e

---

pioneiro não só por ter sido o primeiro grande evento de residência artística do país – cem artistas de todas as regiões –, como também pela estrutura de organização do evento que, mais do que a produção de obras no local com vistas ao incremento do acervo da instituição promotora, a Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, o que por si só seria meritório, privilegiou, graças à sensibilidade da Secretária Monica Rischbieter e da coordenadora do projeto Sandra Fogagnoli a troca de experiências entre artistas num encontro de envergadura nacional”; cf. FARIAS, Agnaldo. “Faxinal das Artes no Faxinal do Céu”. In: FERREIRA, Glória (org). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. O Projeto Faxinal das Artes, que aconteceu em 2002, no município de Pinhão, legou ao museu mais de uma centena de obras. O MACPR não foi protagonista na realização do evento e, por isso, tem encontrado certa dificuldade em “significar” as obras herdadas em 2003.

<sup>510</sup> Os artistas representados foram: Anatol Wlasysslaw, Jefferson Cesar, Mário Rubinski, Iazid Thame, Ida Hennemmn de Campos, Luiz Carlos Andrade e Lima, Fernando Velloso, Rubem Esmanhoto, Gilson Gemnte, Attila Wenserky, Rogério Dias, Raul Cruz, Antônio Maia, Costa Cabral, René Bittencourt, Zimmermann, Dulce Osinski, Elizabeth Cortella, Mazé Mendes, José Antonio de Lima e Julia Ishida; cf. GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ. *Paraná. 150 anos de emancipação política (1853-2003)*. Catálogo de exposição. Brasília: SEC:MACPR, 2003.

<sup>511</sup> Foram eles: Antonio Henrique Amaral, Antonio Maia, Armando Merege, Bernardete Amorim, Brugnera, Roberto Burle Marx, C.L. Salvaro, Carlos Zilio, Célia Cymbalista, Cláudio Alvarez, Claudio Fonseca, Danúbio Gonçalves, Didonet Thomaz, Edilson Viriato, Elio Marchegiani, Elizabeth Titton, Paulo Bruscky, Paolo Ridolfi, Elvo Benito Damo, Estela Sandrini, Poty Lazzarotto, Fabiana Barros, Raquel Garbelotti, Regina Silveira, Farnese de Andrade, Fayga Ostrower, Rodrigo de Haro, Ronald Simon, Fernando Calderari, Fernando Velloso, Samico, Gilda Belczak, Luiz Schwanke, Sebastião Januário, Glauco Menta, Guido Viaro, Sofia Dyminski, Stela Schuchowski, Haroldo Barroso, Helena Wong, Tomie Ohtake, Ubi Bava, Hélio Eudoro, Hélio Leites, Iolanda Gollo Mazzotti, Isabel Bakker, Jeferson Cesar, Carlos Eduardo Zimmermann, Zaco Paraná, Wilson Antônio Alves, Violeta Franco, Osvaldo Marcón, Olney Negrão, Nego Miranda, João Osório Brzezinski, João Urban, Juarez Machado,

documentação e da ação educativa da instituição, a ênfase foi dada aos suportes bidimensionais e a alguns exemplares de esculturas e de objetos. O objetivo era enfocar “a origem e a história do acervo através das décadas que o consolidaram”.<sup>512</sup> O evento foi o primeiro de um projeto de três mostras idealizado pela então diretora Eleonora Gutierrez, que procurou inventariar a história do acervo por meio de seleções localizadas.

A segunda delas, aberta em julho do mesmo ano, foi “O Espaço Inventário”, e veio a substituir “As Caras do MAC”. Sob curadoria de Fabrício Vaz Nunes, a mostra dedicou-se às instalações pertencentes à coleção do museu, com a presença de 20 delas, majoritariamente absorvidas após 1997. Nunes, com intenções didáticas, dividiu a mostra em quatro grupos: “O espaço lúdico e simbólico” (Dulce Osinski, Carla Vendrami, Maria Cheung, Luiz Hermano e Daniel Acosta), “O espaço e a ação” (Marlon Azambuja, Fernando Lindote, Rossana Guimarães, Marga Puntel, Rogério Ghomes e José Bechara), “O espaço e o corpo” (Alice Yamamura, Mainês Olivetti, Eliane Prolik, Marcelo Scalzo e Renata Pedrosa) e “O espaço ativado” (Ione Saldanha, José Antonio, Iolanda Gollo e Daniel Katz).<sup>513</sup>

“Outros 60’s: o acervo do MAC nos anos 60 (e 70)” deu continuidade ao projeto em outubro de 2006, sob a curadoria de Artur Freitas. O recorte temporal ratificou o SAP como elemento primordial na história aquisitiva da instituição: “a formação do acervo do MAC é indissociável da história do Salão”.<sup>514</sup> A exposição apresentou a ambigüidade de um período em que a experimentação era uma necessidade motora da produção artística, ao mesmo tempo em que, no âmbito local, ainda era o salão que movia a cena artística:

A década de sessenta, em sentido amplo, é um marco forte das principais expansões das vanguardas críticas, como por exemplo a fusão entre arte e vida, a participação do espectador, o apagamento do autor e – veja só! – a negação do circuito de arte, aí incluído os museus, o mercado e os salões. Daí que ver esse

---

Karen Aune, Karoly Pichler, Leila Pugnaroni, Mazé Mendes, Marta Penner, Leticia Marquez, Liz Szczepanski, Mário Rubinski, Marcos Coelho Benjamin, Luiz Carlos de Andrade Lima e Lorena Barolo Fernandes; cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *As Caras do MAC*. Catálogo de exposição. Curitiba: SEC, 2006.

<sup>512</sup>cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *O Espaço Inventário – instalações no acervo do MAC*. Folder de exposição. Curitiba: SEC, 2006.

<sup>513</sup> *idem*.

<sup>514</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. “Outros 60’s: o acervo do MAC nos anos 60 (e 70)”. Catálogo de exposição, texto de Artur Freitas. Curitiba: SEC, 2006.

‘mundo’ sob a ótica de um salão de arte (ou de um acervo museológico) talvez soe, e não sem razão, como um movimento contraditório. Mas o que se propõe agora é que se perceba que a historicidade dos salões de arte, afinal de contas, e por mais contraditório que pareça, é também constitutiva das práticas daqueles artistas e críticos naqueles anos – o que nos faz supor enfim a existência de *outros tantos “mundos”*, para dizer de algum modo.<sup>515</sup>

Esses “outros tantos ‘mundos’” contidos na coleção do museu receberam uma atenção inédita da instituição naquele ano. A visibilidade do acervo foi a tática utilizada pela direção do museu para lembrar a comunidade da importância da instituição e de seu comprometimento com a classe artística local, bem como a presença de obras indicadas de artistas renomados nacionalmente. Preocupação não somente com o passado, mas também com as bases mais próximas da arte contemporânea, como demonstrou a exposição “O Espaço Inventário”. A intensificação nas exposições com obras do acervo coincidiu com o fato de o MACPR ter sido afetado pela concorrência institucional, no que tange tanto a memória quanto a circulação da arte contemporânea, desde 2002, com a inauguração do Museu Oscar Niemeyer (Novo Museu).<sup>516</sup>

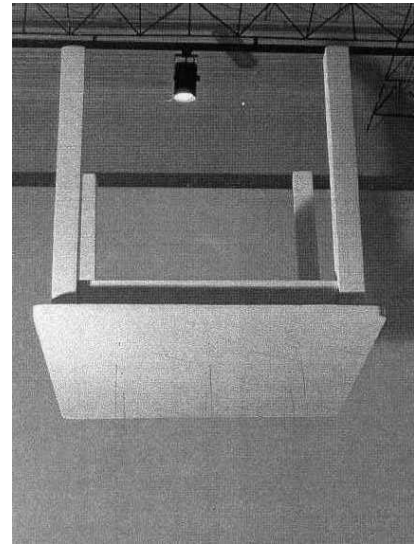
As dezenas de exposições realizadas em todos esses anos pelo MACPR foram alterando-se conforme as necessidades e as discussões técnicas de cada período. Enquanto as primeiras mostras entendiam os bens expostos como “obras de arte” próprias, destinadas à fruição estética isolada, com o avançar dos anos novas formas de exposições foram convivendo com os antigos formatos. Ao sentido de preservação soma-se a necessidade de ensinar e comunicar algo. As peças isoladas ganham novos sentidos quando visualizadas em diferentes recortes expositivos que valorizam o conjunto, associando cada obra a outras também escolhidas.<sup>517</sup>

---

<sup>515</sup> *idem*, grifo nosso.

<sup>516</sup> Depoimento de Ester Troib Knopfholz ao autor em 28 de maio de 2007; cf. FERREIRA, Ennio Marques. “Museu de Arte do Paraná: 2 anos de suave resistência”. In: \_\_\_\_\_. *40 anos de amistoso envolvimento com a arte*. Curitiba: Fundação Cultural, 2006, p.292-295.

<sup>517</sup> Colocar uma obra do lado de outra se configura como uma interferência no ato interpretativo. Ao mesmo tempo, expõe o fato de que a fruição neutra de obras auto-suficientes é improvável: “O artefato neutro, asséptico é ilusão, pelas múltiplas malhas de mediações internas e externas que o envolvem, no museu, desde os processos, sistemas e motivos de seleção (...), passando pelas classificações, arranjos, combinações e disposições que tecem a exposição, até o caldo de cultura, as expectativas e valores dos visitantes e os referenciais dos meios de comunicação de massa, a *doxa* e os critérios epistemológicos na moda, sem esquecer aqueles das instituições que atuam na área, etc.”; cf. MENESES, U. “Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e



Marcelo Scalzo, *Intenção Suspensiva*, 1998, instalação (detalhe), coleção MACPR: obra presente na mostra “O Espaço Inventário” de 2006.

Sobretudo após os anos 90, o ato de expor passa a admitir-se político e seletivo, vinculado a uma intencionalidade representacional que desemboca em atribuições de valores culturais suscitados da e para a coleção.<sup>518</sup> Uma mostra de instalações nos anos 2000 dirigia-se à vontade de contemporaneidade. Ao mesmo tempo em que as 8 mostras didáticas que enfatizam as peças tridimensionais do acervo parecem remeter ao jogo da compensação, na busca da expressão de uma variedade que não está quantitativamente representada no acervo, majoritariamente bidimensional.<sup>519</sup>

A insistência em produzir exposições genéricas autocentradas e passivas – inclinadas na à tarefa do “deixar à mostra” para a contemplação de uma elite cultural preparada para consumi-las – em detrimento das exposições destinadas a enfatizar aspectos localizados, preocupadas com o diálogo – mesmo que precário – entre o que se expõe e os códigos culturais do público (interação e a ampliação de

---

o conhecimento histórico”. In: *Anais do Museu Paulista*. Nova Série, vol. 2, São Paulo, jan/dez de 1994, p.20.

<sup>518</sup> cf. CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005, p.23-25.

<sup>519</sup> Uma ressalva precisa ser feita, tendo em conta a práxis das precárias formas de conservação e de armazenamento das obras em alguns museus pesquisados: reservas técnicas são geralmente hostis a peças tridimensionais; o mobiliário museográfico atende prioritariamente aos suportes bidimensionais, o que faz muitos conservadores optarem por expor, o maior tempo possível, esculturas e objetos, por exemplo. Expô-los nas salas do museu é um procedimento muitas vezes mais perspicaz que deixá-los amontoados nas reservas.

repertório), demonstra, ainda, que o acervo do museu paranaense – e não só ele – carece de uma política museológica de longo prazo.

Outro museu que apelou para os jogos expositivos a fim de conferir visibilidade constante à sua coleção e que também parece padecer da ausência de políticas de longa duração foi o MACRS. Para que possamos compreender as razões de essa instituição primar pela exposição de seu acervo em detrimento de outras formas eventuais de exposição, será preciso retomar as condições de sua fundação e a instabilidade de sua infra-estrutura. É para aquele contexto que vamos recuar, com o intuito de melhor entendê-lo.

Em 1990 foi criado Instituto Estadual de Artes Visuais (IEAV) no Rio Grande do Sul, cuja função principal era a de reunir e coordenar ações relacionadas às artes visuais naquele estado. Como herança, o Instituto passou a administrar o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), criado em 1952, e, como meta, acabou criando o MACRS em 1992. Desde então, o IEAV convive com duas instituições com histórias e especialidades, em tese, diversas: uma agiria como guardiã da memória histórica da arte gaúcha e a outra como fomentadora da arte contemporânea, em toda sua relevância institucional.<sup>520</sup>

O MACRS nasceu, dessa forma, sem heranças para compor sua coleção, o que provocou um processo ativo de realizações expositivas com a intenção de compor um acervo próprio, o qual, mesmo sendo pequeno ainda hoje, esteve desde o começo voltado à arte produzida a partir do final dos anos 80. Ao contrário do MACPR, que não elegeu uma exposição-síntese ou um conjunto representativo, as memórias do MACRS selecionaram o *Ciclo de Arte Contemporânea Brasileira* (CABC).<sup>521</sup> Evento criado pelo IEAV em 1992, acabou por produzir dez exposições individuais que deram alicerce à criação do museu em março do mesmo ano. Sob a gerência do curador Gaudêncio Fidelis, que logo depois se tornaria o primeiro

---

<sup>520</sup> Uma breve checagem na lista de exposições produzidas pelo MARGS desde 1992 revela que a instituição não deixou de investir na arte contemporânea, tanto nas questões de comunicação quanto na política aquisitiva; cf. Museu de Arte do Rio Grande do Sul, *Site Oficial*, disponível em: [http://www.margs.rs.gov.br/ndpa\\_memo\\_lista90.php](http://www.margs.rs.gov.br/ndpa_memo_lista90.php); acesso em janeiro de 2009.

<sup>521</sup> Nos catálogos das mostras há uma discrepância no nome do projeto. Enquanto nas capas dos documentos encontra-se *Ciclo Arte Brasileira Contemporânea*, na contracapa encontraremos sempre o seguinte texto: “O ciclo ‘Arte Contemporânea Brasileira’ consiste em exposições individuais realizadas periodicamente pelo Instituto Estadual de Artes Visuais.”; cf. p.e. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL. Karin Lambrecht. *Ciclo Arte Brasileira Contemporânea*. Catálogo de exposição. Porto Alegre: IEAV, 1994.

diretor do museu, o CABC tomou forma e se desenvolveu para dentro do MACRS, dotando-o de suas primeiras obras.

Inspirado no “Ciclo Perspectivas Recentes da Escultura Contemporânea”, realizado pela Funarte entre 1987 e 1988, o CABC esteve em vigor entre 1992 e 1994 e realizou exposições individuais com: Carlos Fajardo (1992), Nuno Ramos (1992), Ângelo Venosa (1993), Vera Chaves (1993), Dudi Maia Rosa (1993); Carlos Vergara (1993); Jac Leirner (1993), Marco Giannotti (1994), Karin Lambrecht (1994) e Iole de Freitas (1994).<sup>522</sup> O objetivo do projeto era “mostrar, no Rio Grande do Sul, importantes produções da Arte Brasileira Contemporânea, em exposições de alta qualidade técnica sob o ponto de vista da administração pública”.<sup>523</sup>

O projeto era ainda mais ambicioso, pois prometia, ainda, as mostras de Waltécio Caldas, Regina Silveira e José Resende, que não chegaram a se realizar. A escolha de artistas gaúchos de livre trânsito no cenário nacional de artes visuais, como Silveira, Vergara e Chaves, coadunava com artistas bem sucedidos oriundos do eixo Rio–São Paulo–Belo Horizonte, indiciando o desejo do novo museu de pertencer ao circuito de eventos nacionais.

O projeto possibilitou que o MACRS adquirisse, entre suas primeiras obras, um legado de forte expressão e valor. As incorporações foram realizadas pela velha fórmula da permuta, em que o museu custeava toda a estrutura das exposições e recebia em troca uma das peças nelas incluídas. Diferentemente de outros eventos, o CABC estava destinado oficialmente a produzir ecos no acervo, pois a instituição prometia que, logo após a doação das obras pelos artistas:

...tais obras são imediatamente catalogadas e, na medida do possível, trabalha-se com a inclusão da mesma em alguma exposições do acervo do MAC, com a produção de um material gráfico que permita adequada documentação da obra, assim como uma série de informações sobre a mesma e o autor.<sup>524</sup>

---

<sup>522</sup> A maioria dos artistas estava representada no mercado da arte pelo Gabinete de Arte Raquel Arnaud. As exposições que passaram pelo MACRS estavam conectadas a mostras, anteriores ou posteriores, realizadas no Gabinete: Fajardo (“Carlos Fajardo.Esculturas”, 1991); Nuno Ramos (“111”, 1993); Carlos Vergara (“Vergara. Individual”, 1991);

<sup>523</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL. *Catálogo Projeto Ciclo Arte Brasileira Contemporânea*: Dudi Maia Rosa - Pintura. “O CABC e o MAC” texto Gaudêncio Fidelis. Porto Alegre: IEAV: MACRS, 1993.

<sup>524</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL. *Catálogo Projeto Ciclo Arte Brasileira Contemporânea*: Dudi Maia Rosa - Pintura. “O CABC e o MAC” texto Gaudêncio Fidelis. Porto Alegre: IEAV: MACRS, 1993.



O texto esboça, ainda, o valor empregado na seleção dos artistas:

Em se tratando do fato de que os artistas que integram o CABC possuem uma trajetória profissional de amplo reconhecimento público, tais obras já estão previamente avalizadas por possuírem tal condição, somando-se o fato de que as mesmas possuem em sua totalidade, dentro da produção do artista, um lugar de destaque. Elas, de uma maneira ou de outra, estão presentes em importantes momentos da trajetória profissional do autor. Assim, o MAC tem ampliado sistematicamente o seu acervo, permitindo que se forme um patrimônio com grandes nomes da Arte Brasileira da atualidade.<sup>525</sup>

Segue prometendo que as doações serão valoradas com o cuidado técnico adequado a cada obra assimilada. Simultaneamente à realização do CABC, outros artistas passaram a expor e/ou a doar obras ao acervo. Já em março 1993, também sob curadoria de Fidelis, o MACRS promoveu a mostra “O olhar contemporâneo: descentramento e posição”, na qual foram apresentadas obras de 57 artistas, predominantemente jovens talentos dedicados à arte contemporânea.<sup>526</sup>

Todavia, nem o CABC conseguiu executar todas as mostras pretendidas, nem a assistência adequada foi dedicada às obras nos anos posteriores. Apesar de ter pautado sua existência em uma coleção firmemente arraigada à rede nacional da arte contemporânea, o museu não conseguir manter-se atualizado após 1994. Um dos motivos principais – questão clássica entre as novas instituições museais – foi a ausência de sede própria. Apesar das promessas de novas instalações no Armazém A6 do Cais do Porto, o museu permaneceu em parte do 6.º andar da Casa

---

<sup>525</sup> *idem*.

<sup>526</sup> Os artistas que já faziam parte do acervo naquela ocasião eram: Abraham Palatinik, Alexandre Antunes, Alexandre Arioli, Ana Alegria, Ana Cristina da Natividade, Ana Lima, Berenice Unikowsy, Britto Velho, Carlos Fajardo, Daniel Acosta, Edmilson Vasconcelos, Eduardo Vieira da Cunha, Elaine Tedesco, Eleonora Fabre, Elton Manganelli, Esther Bianco, Gelson Radaelli, Geraldo Marques, Gisela Waetge, Heloisa Crocco, Jader Siqueira, Jailton Moreira, José Francisco Alves, Joyce Schleiniger, Klaudiusz Kowoll, Lenir de Miranda, Leopoldo Plentz, Lia Menna Barreto, Liana Timm, Magliani, Maria Lúcia Cattani, Marilice Corona, Mário Röhnelt, Marlies Ritter, Michel Chapman, Milton Kurtz, Patrício Farias, Paula Mastroberti, Pellegrin, Plínio Bernhardt, Renato Coelho, Roberto Schmitt-Prym, Romanita Disconzi, Ronan Wittée, Rosali Plentz, Ruth Schneider, Ruy Varella, Saint-Clair Cemin, Tênuia Resmini, Tatiana Pinto, Udo Kunert, Vera Chaves, Walderes Martins de Aguiar, Werner Berthold; cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL. *O olhar contemporâneo: descentramento e posição*. Acervo. Catálogo de Exposição. Porto Alegre: SEC: MACRS, 1993.

de Cultura Mário Quintana, ao lado de outras instituições agregadas no CCMQ.<sup>527</sup> De fato, seu espaço expositivo estava restrito a três galerias: duas no próprio 6.º andar, denominadas “Xico Stockinger” e “Sotéro Cosme”, e outra no 3.º andar, denominada “Augusto Meyer”.

A precariedade institucional foi lembrada pela diretora do museu, Bianca Knaak, em 1999:

Além da inadequação da sede de exposições do Museu, faltam ainda áreas adequadas para receber o corpo funcional como o Núcleo de Arte Educação, Divisão de Museologia, Núcleo de Documentação, Pesquisa e Projetos. Núcleo de Exposições, Núcleo de Conservação, Divisão Administrativa e uma Reserva Técnica. Estes equipamentos do MAC nunca foram adequadamente supridos de recursos humanos, em parte por falta de vontade política e em parte por não ter condições físicas de acomodar uma equipe deste porte. (...) Estas deficiências só se agravaram ao longo dos anos, com perdas consideráveis para as atividades da instituição e inclusive com perda de parte do seu acervo (por danos e desaparecimento) que trouxe uma visibilidade negativa de grande repercussão junto a comunidade.<sup>528</sup>

Trata-se de um dos raros registros pesquisados aqui que abordou a questão da desaquecimento. Além de expressar seu descontentamento com a infra-estrutura do museu, Knaak adverte para o fato de que a visibilidade da instituição estava comprometida diante dos danos e desaparecimentos de obras do acervo. Tal situação é indiretamente corroborada pela exposição *Dilemas da Matéria*, em 2002, novamente sob a curadoria de Fidelis.

*Dilemas da Matéria* nasceu do convite realizado pelo então diretor do museu, Décio Presser, para que Fidelis realizasse apenas uma simples curadoria com as obras do acervo do museu. “Gaudêncio aceitou, mas solicitou que as obras escolhidas fossem restauradas e sugeriu que a exposição se tornasse um projeto sobre restauro e conservação em arte contemporânea”.<sup>529</sup> Mais que uma mostra, o

---

<sup>527</sup> O CCMQ ocupa um edifício de 1918 que abrigou o hotel de luxo “Majestic” e congrega, além do acervo do poeta homônimo, os acervos de Elis Regina, as Bibliotecas Lucília Minssen e Erico Veríssimo, a Discoteca Pública Natho Henn, a Cinemateca Paulo Amorim, três salas de cinema e dois teatros (Bruno Kiefer e Carlos Carvalho), além de restaurante e livraria; cf. CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA. *Guia do Visitante*. Porto Alegre: SEC, 1995.

<sup>528</sup> cf. INSTITUTO ESTADUAL DE ARTES VISUAIS. *Mostra Itinerante do Acervo do MAC*. Porto Alegre: Governo do Estado do Rio Grande do Sul: SEC: IEAV, 1999, p.8-7.

<sup>529</sup> cf. FIDELIS, Gaudêncio. *Dilemas da matéria*. Procedimento, permanência e conservação em arte contemporânea. Porto Alegre: MACRS, 2002, p.7.

projeto transformou-se num ambicioso e bem sucedido relato sobre algumas das primeiras obras doadas à coleção do MACRS.

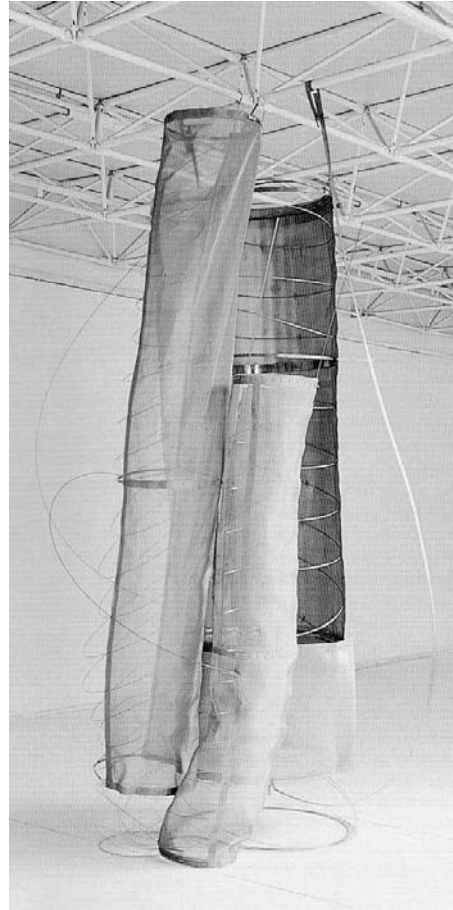
O ex-diretor do museu expôs não apenas as obras em si, mas seu trabalho de restauração e, por conseguinte, as precárias condições do museu, que levou menos de dez anos para fragilizar obras assimiladas, com a promessa de que receberiam o cuidado técnico adequado. Artistas e obras escolhidos coincidem com o CABC: Carlos Fajardo (1992), Iole de Freitas (1994), Karin Lambrecht (1994), Marco Giannotti (1994), Vera Chaves Barcellos (1993) e Nuno Ramos (CABC/ mostra “111”, 1992). E, também, com a mostra de 1993, “O olhar contemporâneo”: Gisela Waetge, José Francisco Alves, José Luiz de Pellegrin, Lia Menna Barreto, Mário Röhnelt e Patrício Farias.

O processo expositivo de *Dilemas* incorporou em sua realização toda a trajetória das obras antes de sua chegada ao acervo, mas também ratificou o projeto inicial atrelado à arte contemporânea admitida nos grandes centros culturais do país. Para além do desejo de inserir-se no circuito expositivo nacional, a exposição reapresentou “novos” modos de (re) conhecer as obras da coleção. Para cada uma delas, em toda a sua pluralidade de sentidos, estava anexada a marca interventora do restauro, que impunha a todas uma nova visibilidade. O processo fica claro, em especial, com a peça de Nuno Ramos, como veremos mais adiante.

Na prática, a curadoria expressava a urgência da profissionalização dos procedimentos de assimilação e conservação das obras do MACRS, sendo “necessária, inicialmente, a localização do trabalho dentro do corpo de sua produção no panorama da história da arte”. Nesse ponto, Fidelis solicitou uma hierarquia valorativa entre as peças do acervo: “É importante vislumbrar a relação da obra dentro do *spéctrum* da coleção, definindo tanto quanto possível o seu grau de relevância em relação a cada um dos aspectos referidos”.<sup>530</sup> A escolha das obras “fundadoras” do museu era um índice preciso do início dessa hierarquização.

---

<sup>530</sup> *idem*, p.30.



Iole de Freitas, *Colunas*, 1994, bronze, aço, inox, cobre e latão, coleção MACRS:obra adquirida após a mostra de Freitas pelo projeto CABR em 1994.

Diante da precariedade das condições de conservação do museu, os gestores do museu, como de hábito, acabaram fazendo da solicitação de Fidelis, um trunfo positivo, que reverberou mais uma vez na qualificação da coleção e num esquecimento das condições que causaram a necessidade dos restauros:

Desde 1992, por meio de uma sistemática de exposições de curadoria, com um grande número de publicações, que hoje servem de referência a pesquisadores e profissionais da área, e do caráter inovador de suas exposições até a detenção de um acervo de alta qualidade e importância, o museu vem se reafirmando como uma instituição organicamente ligada à sua comunidade.<sup>531</sup>

Infelizmente o alerta de Knaak não surtiu efeito, mesmo com *Dilemas*. O museu permaneceu sem sede. As condições da reserva técnica permaneceram

---

<sup>531</sup> cf. "Apresentação", texto assinado por Luiz Marques (SEC) e Décio Presser (diretor do MACRS) *apud* FIDELIS, *op.cit.*, p.7.

como estavam, e o discurso proferido na época ainda eliminou os anos desfavoráveis, entre 1994 e 2002, sob a representação de um acervo precioso, contemporâneo e que “só estaria disponível através de museus presentes nos grandes centros do País”.<sup>532</sup> Representação discursiva que não tem encontrado respaldo nas práticas do MACRS.

### 3.4 “Juntos fizemos o melhor”



Seu Quinca (Joaquim Ferreira Neves), *Casal de pretos*, 1984, escultura em madeira pintada, coleção MAB: obra reproduzida no catálogo inaugural do museu em 1985.

Da mesma forma que uma exposição nomeia o que mostra, definindo o que é e o que não é arte<sup>533</sup>, ela também pode escrever e reescrever a memória histórica do museu. A eficiência dessa meta aumenta quando se trata de mostras “fundadoras”, como já esbocei no caso do MACG, com a *I Bienal de Artes de Goiás*. MAB e MAL também fizeram uso desse expediente ao elegerem mostras fundantes para as narrativas memoriais sobre suas coleções e instituições.

A mostra inaugural do MAB deu-se nas comemorações dos 25 anos de Brasília, em março de 1985. O vínculo com a efeméride fora mais que uma oportunidade de comemorar o aniversário da cidade; tratava-se de incitar uma linha metonímica entre a instituição que acabara de nascer e a *urbe* modernista, e,

---

<sup>532</sup> Texto de Vinício Giacomelli, Coordenador Técnico do MACRS *apud* FIDELIS, *op.cit.*, p.9.

<sup>533</sup> cf. CAUQUELIN, *op.cit.*, p.79.

com ela, todas as qualidades que acompanhavam sua realização: modernidade, arrojo, civilidade, poder, organização, planejamento etc. Essa tática evidencia-se no primeiro parágrafo do catálogo da *Exposição inaugural do Museu de Arte de Brasília*, que trazia a seguinte citação:

‘Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viça e aprazível, própria ao devaneio e a especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administrativo, num foco de cultura das mais lúcidas do país’. Assim, Brasília, na visão do seu urbanista, Mestre Lúcio Costa.<sup>534</sup>

Já insinuei no capítulo anterior como a capital federal demorou a conseguir criar seu próprio museu de arte; tratei do modo como o acervo do museu fora herdado da Fundação Cultural do Distrito Federal. Interessa-me agora compreender o discurso “fundador”, operado em 1985.

Sob o lema “Juntos fizemos o melhor”, a *Exposição inaugural* – organizada por Leda Watson, a primeira a ocupar a direção da instituição, e com a baliza técnica de João Evangelista Andrade Filho e Grace de Freitas – aceitou a tarefa de organizar uma coleção variada, proveniente de diferentes processos aquisitivos (salão, permuta, doação, compra direta, pagamento de dívida etc.), tarefa esta que, até então, estava sob a responsabilidade direta da FCDF.

Coube a Freitas indicar diretamente onde residia a meta e o desconforto. A meta, não tão explícita, era a de constituir um museu apto a pertencer à rede nacional da arte contemporânea – ou ao menos a dialogar com ela. Mas como alcançá-la diante de um acervo/exposição em que “artistas habitualmente separados pelo corte rígido das tendências e dos estilos se encontram reunidos”?<sup>535</sup> A resposta de Freitas mirou na indeterminação da noção de arte contemporânea. Ela admitia que as “opções artísticas, por mais opostas ou mesmo antagônicas que sejam, agrupam visões que ultrapassam as noções da moda e do gosto, remetendo a arte àquilo que ela deve ser: testemunho, passagem de infundáveis revelações.”<sup>536</sup>

---

<sup>534</sup> cf. GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Museu de Arte de Brasília*. Catálogo de acervo e exposição. Texto de Eurides Brito da Silva. Brasília: SECDF, 1985.

<sup>535</sup> cf. FREITAS, Grace. *Artistas de Brasília*. Texto Curatorial anexo ao *folder* da exposição. Brasília: FCDF, 1985.

<sup>536</sup> *idem*.

O apelo memorial parece em seu texto justificar a exposição de “certas presenças impertinentes”<sup>537</sup>, ao mesmo tempo em que a arte, enquanto “testemunho”, sugeria “uma visão da arte contemporânea que retira a energia não só de uma única formulação”,<sup>538</sup> mas, sim, ao que sugere o texto, de uma multiplicidade de fontes que ora unem, ora separam todos os artistas ali apresentados.

Como já havia assinalado no capítulo anterior, o desconforto dava-se diante de peças que pareciam não pertencer aos códigos eruditos da arte, em sua maioria derivadas de doações, permutas, mas, sobretudo, dos salões e eventos produzidos nas Cidades Satélites de Brasília. Andrade Filho, no já citado “MAB e o seu programa”, define, por meio da mostra, as aptidões e metas do museu. Segundo ele, dois sentidos eram necessários para a compreensão das obras que ali estavam sendo mostradas: o da arte enquanto comunicação do sensível e o da arte enquanto matéria da memória, do “bom arquivo”.<sup>539</sup>

Para o museólogo, o “bom arquivo” era condição necessária para a guarda da matéria-prima da comunicação, tarefa essencial do museu. O desenho da exposição, visível no *folder* que a acompanhou, pode oferecer uma idéia de como o museu compreendeu sua tarefa de comunicar e o que ele preferiu instituir apenas como memória arquivística. No edifício da antiga sede do Clube das Forças Armadas, datado de 1960, a mostra foi dividida em três pavimentos: no térreo, obras tridimensionais; no piso superior, uma variedade de obras cujos códigos transitavam entre o modernismo e a arte contemporânea experimental dos anos 70 e 80; e no subsolo, obras de visível linguagem popular.<sup>540</sup>

A separação coadunava com a ambigüidade no texto de Andrade Filho que advertia sobre o caso excepcional de Brasília, quanto à tipologia geográfica das artes:

---

<sup>537</sup> *Idem, ibidem*. Freitas lembra-nos de uma ausência óbvia do acervo/exposição: Athos Bulcão. A memória desse importante artista, radicado em Brasília desde os anos 50, foi sendo constituída à parte, o que acabou por gerar uma representação modesta no acervo do MAB e, em contrapartida, à criação da Fundação Athos Bulcão em 1992.

<sup>538</sup> *idem, ibidem*.

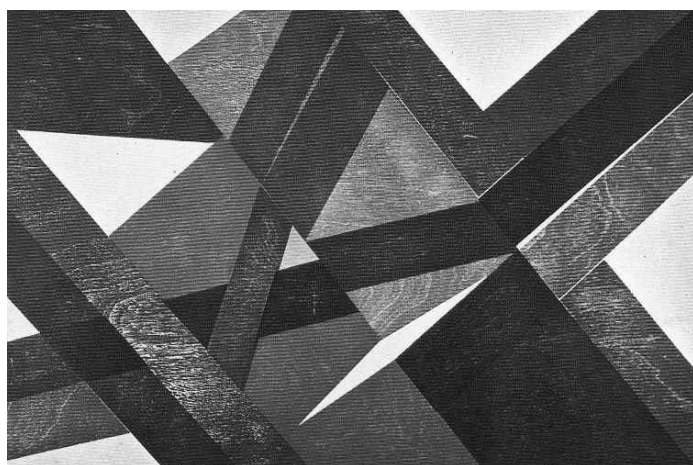
<sup>539</sup> cf. GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Museu de Arte de Brasília*. Catálogo de acervo e exposição. Brasília: FCDF, 1985, p.8.

<sup>540</sup> O subsolo contava com 11 subdivisões: (1) Centro de Documentação; (2) Almoxarifado; (3) Depósito; (4) Sala de Projeções; (5) Auditório; (6) Exposições Documentais; (7) Fotografias; (8) Recepção; (9) Arte Popular; (10) Exposições temporárias; e (11) Galeria; cf. GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Museu de Arte de Brasília*. *Folder-Guia da exposição e do museu*. Brasília: FCDF, 1985.

Por razões apontadas, e que se ligam à formação de Brasília, não convém dissociar o acervo regional do nacional, ainda que por motivos específicos coubesse destacar a produção artística do Centro-Oeste. O destaque, contudo, far-se-á de preferência em departamentos que arrolamos a seguir, notadamente no item referente ao Centro de Documentação e na futura coleção de arte popular.<sup>541</sup>

Ou seja, embora a arte local não merecesse distanciar-se da nacional, no caso, da capital brasileira, naquele momento, parte considerável dela deveria ser apartada sob a nomenclatura de “popular”. O que é sugerido aqui se distancia do protocolo discursivo operado por Freitas, que admitia “contemporaneidades” distintas.

O texto de Andrade Filho é ele mesmo ambíguo, o que está em total consonância com a história da coleção assimilada pelo recém-inaugurado museu. No entanto, não deixa de ser sintomático que, nas duas décadas seguintes, lentamente, o MAB tenha produzido um processo que se distanciou da arte enquanto “memória-arquivo”, identificando-a com a arte regional de acento popular, como bem esboçou a mostra *Obras-primas do MAB - Fragmentos a seu ímã*, em 2003, cuja curadoria eliminou a presença de tal legado das memórias do museu.



Emanoel Araújo, *Sem título*, s.d., xilogravura sobre papel, coleção MAB: obra proveniente da “Sala Brasília”; reproduzida no catálogo inaugural de 1985.

---

<sup>541</sup> *idem*, p.13



Essa discussão em torno da *Exposição inaugural* e de seu acervo é, de toda forma, muito bem-vinda. Ela manifesta um sentido precioso para uma crítica historicamente orientada dos procedimentos museológicos. Indicia que a coleção do MAB não começou apenas por ocasião da fundação do museu. Os interlocutores autorizados pelo museu deixaram explícito o fato de que as obras ali reunidas tinham ligações em outras instituições de outros modelos aquisitivos. E, justamente por essa anterioridade, é que os discursos produzidos para aquela mostra, que fundava o MAB, deixaram visíveis as dificuldades de se construir um sentido unificador para sua coleção, levando – mesmo que indiretamente e a contragosto – à produção de análises negociadoras, que colocaram diferentes culturas museícas umas em frente às outras. Tais análises, naquele momento, tiveram o mérito de não apontar um museu como uma comunidade de prática homogênea e sem fissuras. Nos anos seguintes, o MAB buscou configurar-se de forma mais unitária, ao apelar para a produção nacional da arte contemporânea, opção coroada, em 1990, com a realização do Prêmio Brasília de Artes Plásticas.

De modo diverso, o MAL também optou por um sentido mais abrangente para sua coleção, quando, em 1998, após uma reforma de suas dependências, realizou uma exposição de *Reinauguração*. O sentido de re-fundação foi mais profundo, se levarmos em conta o que o museu escolheu para expor naquela ocasião.

A exposição de *Reinauguração* transformou-se numa atipicidade na coleção do museu londrinense. O museu havia nascido, às pressas, da necessidade política de ocupação da antiga rodoviária, no centro da cidade. Graças ao empenho da Associação dos Funcionários da Viação Garcia (Afuviar), principal empresa de transporte interurbano da cidade, e da classe artística, o MAL foi inaugurado em maio de 1993.<sup>542</sup> As primeiras peças de seu acervo, no entanto, foram sendo adquiridas de modo irregular e eram predominantemente provenientes do poder público local e de doações de artistas locais.

Como naqueles primeiros anos sua sede não estava adequada para acolher as diferentes funções do museu, em 1997, a Sociedade dos Amigos do Museu e a administração local resolveram fechá-lo para uma reforma completa.

---

<sup>542</sup> cf. PREFEITURA MUNICIPAL DE LONDRINA. *Museu de Arte de Londrina: 13 anos. Folder*. Londrina: MAL, 2006.

Paralelamente, surgia a dúvida sobre qual evento seria melhor para promover a reabertura da instituição. A gestora da época, Lourdes Pagano, vira na readequação do espaço uma oportunidade de produzir uma mostra destinada a artistas não locais que doassem suas peças ao acervo. Nascia a idéia de transformar a exposição de *Reinauguração* num procedimento aquisitivo que visava ampliar geograficamente a coleção do MAL.

Todos os quarenta artistas convidados não eram identificados com a produção local.<sup>543</sup> A variedade foi a marca dessa nova etapa da coleção. Jovens e desconhecidos artistas conviveram com nomes nacionalmente reconhecidos, como Aldemir Martins, Caciporé Torres, Carybé, Sérvulo Esmeraldo e Francisco Stockinger; artistas emblemáticos do estado, como Juarez Machado e Poty Lazzarotto; com talentos contemporâneos estabelecidos na rede da arte contemporânea, como Siron Franco, Cláudio Tozzi e Gilberto Salvador. “Os artistas da cidade não gostaram muito”, relembra o conservador do museu, Fernando Martinez.<sup>544</sup>

A ausência de artistas locais minimizou a identificação da exposição com as corriqueiras marcas identitárias. As exceções ficaram por conta de *Nossa Senhora do Paraná*, óleo sobre tela, do carioca José Luiz Carlomagno,<sup>545</sup> e *Paraná*, óleo sobre tela, da gaúcha Carmem Flora de Lima Nogueira, ambos datados de 1997. Num museu conhecido na cidade por fomentar e abrigar a tradicional Festa Nordestina dos Arcos (referência aos arcos das plataformas da antiga rodoviária)<sup>546</sup>, a viabilização de uma importante exposição, preocupada em abrir-se à produção “externa”, parece aderir a uma política de relacionamento mais ampla, se não a uma política aquisitiva menos restritiva.

De certa maneira, com a exposição de *Reinauguração*, Pagano conseguiu imprimir suas intenções nas práticas posteriores. A necessidade de buscar obras

---

<sup>543</sup> São eles: Agostinelli, Aldemir Martins, Amorelli, Enrico Bianco, Caciporé Torres, José Luiz Carlomagno, Carlos Araújo, Carmem Flora de Lima Nogueira, Carybé, Clauber Campos Ceconi, Cláudio Felinto Dantas, Cláudio Tozzi, Cleber Machado, Elón Brasil, Kenji Fukuda, Gilberto Salvador, Ivald Granato, Hidelbrando Lima, José Paulo Moreira da Fonseca, Juarez Machado, Laerte Mota, Manoel Raimondo Pereira da Costa, Mário Campello, Mário Gruber, Marly Faro, Marysia Portinari, Sônia Menna Barreto, Newton Mesquita, Osmundo Oliveira Teixeira Junior, Poty Lazzarotto, Armando Romanelli, Carlos Scliar, Sérgio Ferro, Sérgio Telles, Sérvulo Esmeraldo, Siron Franco, Francisco Stockinger, Raquel Taraborelli, Eduardo Ventura, Yogo Mabe, Zanzal Mattar e Zélio Alves Pinto.

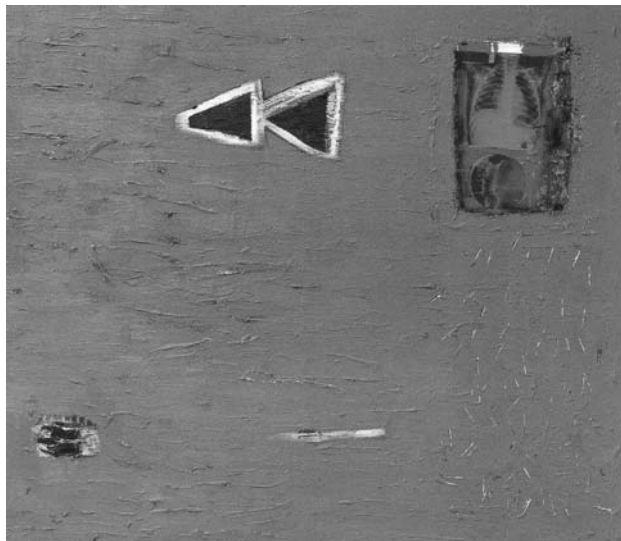
<sup>544</sup> Depoimento de Fernando Martinez ao autor em 8 de maio de 2007.

<sup>545</sup> cf. reprodução na página 30.

<sup>546</sup> A festa encontra-se em sua 13.<sup>a</sup> edição (2008).

para além da região norte do estado tem marcado as assimilações e representações no que se refere ao acervo. Mesmo quando, em 2004, outra grande mostra sobre o acervo toma o sentido oposto, *Obras de Artistas de Londrina e Região do acervo*, a preocupação do MAL de adquirir nomes nacionais continuou premente.<sup>547</sup>

Ainda que classificadas dentro da coleção como “Acervo da Reinauguração”, em contrapartida ao “Acervo Permanente”, as obras assimiladas a partir da exposição de 1998 diferem pouco do conjunto de obras agrupadas pelo museu em sua reserva técnica. Das 45 peças, 32 eram pinturas, 10 esculturas, 2 gravuras e um desenho. No restante da coleção, os suportes e técnicas permanecem os mesmos, apenas com inversão numérica; a maioria das obras é composta por gravuras e desenhos, seguidas de pinturas e poucos objetos tridimensionais – somente em 2005 o museu assimilou sua primeira obra fotográfica.<sup>548</sup> Enfim, tanto a exposição quanto o restante do acervo guardam características “clássicas”, com a ausência de suportes-técnicas mais contemporâneos.



Siron Franco, *Rio*, s.d., óleo sobre tela, coleção do MAL: doada através da mostra “Reinauguração” do museu em 1998.

Os registros que encontrei sobre a mostra de *Reinauguração* do MAL não evidenciam o motivo pelo qual as obras assimiladas a partir dela ganharam uma

---

<sup>547</sup> “O acervo reúne trabalhos de artistas modernos e contemporâneos, da região de Londrina e de outras localidades do país. Entre eles estão Fernando Augusto, Letícia Marques, Cláudio Garcia, Paulo Menten, Ângela Parra, Maria Bonomi, Lothar Charoux, Juarez Machado, Regina Silveira, Kenji Fukuda, Ivald Granato, Aldemir Martins, Pottu Lazzarotto, Carybé, Siron Franco, Sérgio Ferro, Carlos Fajardo, Cláudio Tozzi e Kazuo Wakabayashi”; cf. PREFEITURA MUNICIPAL DE LONDRINA. *Museu de Arte de Londrina: 13 anos. Folder*. Londrina: MAL, 2006.

<sup>548</sup> Lista de obras disponibilizada pelo MAL em 2007.

denominação à parte dentro da coleção. Os depoimentos definem a separação como um procedimento burocrático que reuniu num só processo de aquisição um número inédito de peças para o museu paranaense.<sup>549</sup> De qualquer forma, a exposição de 1998 mostra-se oportuna para indicar que, mesmo diante de registros precários, uma exposição, enquanto produto cultural específico, pode repercutir muito além de seu fim protocolar.

De todos os museus pesquisados, apenas o MACPE não me ofereceu documentação para investigar uma exposição “fundadora” crucial nas narrativas de suas memórias: a mostra de inaugural de 1966, que contava com a coleção de obras doadas pelo empresário Assis Chateaubriand. Todavia, o museu pernambucano foi palco de uma crise institucional que merece menção.

Em 1972, com a morte do artista plástico e colecionador Abelardo Rodrigues, abriu-se uma disputa entre os governos de Pernambuco e da Bahia pela posse de cerca de 400 peças de arte sacra. O litígio, que levou ambos os governos à Justiça em 1973 – uma vez que os baianos compraram da família a coleção, mas foram impedidos de retirá-las de Pernambuco –, só foi resolvido com a decisão do Supremo Tribunal Federal, em agosto de 1975, em favor do governo da Bahia.<sup>550</sup>

Em Salvador, a coleção de Rodrigues permaneceu por seis anos no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, até a inauguração do Museu Abelardo Rodrigues, em novembro de 1981. Como forma de reparar esse dano moral e patrimonial, o Estado de Pernambuco adquiriu o restante da coleção de Rodrigues em 1982 e destinou parte dela ao acervo do MACPE. Para comemorar a negociação foi preparada a *1.ª Exposição da Coleção Abelardo Rodrigues de Artes Plásticas* no museu de Olinda, no mesmo ano. Quatro outras mostras vieram nos anos seguintes (1983 e 1984). A coleção adquirida possuía 923 obras, 109 correspondências, 68 fotografias e 106 impressos.

Com poucas pinturas, a maioria das obras de arte dessa coleção era constituída por desenhos e gravuras. Entre os artistas presentes, havia um elenco renomado: Rubens Gerchman, Samico, Reinaldo Fonseca, Augusto Rodrigues (irmão de Abelardo), Newton Cavalcanti, Djanira, Farnese de Andrade, Mário Gruber, Carybé, Milton da Costa, Athos Bulcão, Carlos Leão, Poty Lazzarotto, Iberê

---

<sup>549</sup> Depoimento de Fernando Martinez e de Sandra Jóia ao autor em 8 de maio de 2007.

<sup>550</sup> cf. Jornal *Diário do Pernambuco*, “Governos da Bahia e Pernambuco lutam pela posse de coleção”. Recife, 24 de outubro de 1973.

Camargo, Lívio Abramo, Darel Valença, José Altino, Mariane Peretti, Marcelo Grasmann, Burle Marx, Ivan Serpa, Lula Ayres e Mirella Andreotti.<sup>551</sup> Além de resultar em cinco mostras de evidente relevância política, a entrada desses artistas na coleção do MACPE fez com que a balança pendesse um pouco mais para a arte moderna que para as experimentações contemporâneas daquela década.

Se a “Semana de Arte Moderna” de 1922, em São Paulo, é um paradigma clássico, com lugar privilegiado na memória social contemporânea e na história da arte brasileira, outras exposições, mais modestas e geograficamente localizadas, seguem pelo mesmo caminho, institucionalizando-se como *sinais indicadores*<sup>552</sup>. Marcam-se não apenas pelas positivities comemoradas, mas também pelas questões que não param de suscitar problemas, como bem vimos nos casos das mostras fundadoras do MAB e do MACG.

Exposições são, em muitos casos, sinalizadoras de seleções que se perpetuam menos pelas obras que mostraram e mais pela eleição dos guardiões narradores de uma memória local, como no caso campineiro e mato-grossense. Nas representações do MACC e do MARCO, os protagonistas são os guardiões que demandam a vigilância sobre as narrativas do passado que os festejem.

De qualquer modo, não há eventos expositivos sem obras de arte e seus autores para afiançá-las. Os museus, por mais plurais que tentem ser, acabam por selecionar artistas para representá-los. As escolhas envolvem questões sócio-históricas particulares, que, muitas vezes, não são evidentes. Da mesma forma que parece arbitrário relacionar José Pancetti a um museu que não detenha sua obra ou memória, não deixa de ser peculiar que artistas emblemáticos para determinadas cidades não tenham sido adotados pelos museus locais, como no caso de Athos Bulcão pelo MAB. São exemplos contrapontísticos que merecem outra pesquisa. Em seu verso, no próximo capítulo, estarei preocupado com os discursos filais operados pelos museus na seleção de seus artistas “modelos”, sempre na tentativa de evidenciá-los por meio do acervo.

---

<sup>551</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUCO. *1.ª Exposição da Coleção Abelardo Rodrigues de Artes Plásticas*. Olinda: FUNDARPE, 1983.

<sup>552</sup> cf. RICOEUR, *op.cit.*, p.55.

## CAPÍTULO IV - ARTISTAS

Uma coleção de arte, sobretudo contemporânea, é produzida na perspectiva de uma negociação, em que algumas idéias, estratégias e sentidos são permitidos, enquanto outros são omitidos, silenciados, ocultos ou manipulados. Neste capítulo, me deterei nas aproximações e nos procedimentos elaborados pelos museus para compor um elenco de artistas que se identifique com suas memórias e políticas gestoras.

Muito se fala do museu como uma zona de contato entre os guardiões e/ou propagandistas de determinadas narrativas sobre o passado, seja pela presença de bens da cultura material, seja pela representação da cultura imaterial e o seu público. Essa relação é, sem dúvida, a mais importante, mas não a única. No caso dos museus aqui estudados, os artistas assumem a forma ambígua de produtores de bens e valores culturais específicos e, ao mesmo tempo, de um público especializado, atento às condutas daqueles que devem zelar por esses mesmos bens e valores. Não se trata de uma relação homogênea; o envolvimento dos museus com os produtores de arte é tão vasto quanto as possibilidades poéticas passíveis de institucionalização.

Em muitos aspectos os museus tomam para si a manutenção de um sentido memorial de um artista. Estamos, nesse caso, dentro dos museus dedicados à celebração de uma carreira específica ou de um grupo localizado. Em outros, no entanto, a variedade de arte, obras e artistas que devem ser assimilados é tamanha que, mesmo sob o escudo da instituição “arte contemporânea”, a tarefa torna-se árdua, exigindo a seleção de certos “personagens” em detrimento de outros. A despeito de toda retórica gasta para apontar a multiplicidade das poéticas atuais, é improvável encontrar um museu de caráter enciclopédico, que dê conta, por exemplo, de toda a diversidade do que chamamos de “contemporâneo”. O que podemos encontrar nas representações que os museus fazem de suas coleções são seleções, precisas ou aparentemente casuísticas, especializadas em poucos artistas.

Tais seleções são analisadas de modo diverso no universo desta pesquisa. Mas a proximidade com as escritas da memória de cada um dos museus demonstra algumas semelhanças no manejo conceitual operado pelas instituições. A mais evidente delas reside no fato de que, ao escolherem determinados artistas, os

museus não os mostram apenas como representações de uma dada cultura artística; mostram-nos também como modelos para a reprodução da sua própria representação.

Outro ponto comum está na distância entre aqueles artistas tomados de empréstimo – como é caso de José Pancetti para o MACC, sublinhado no capítulo anterior – e aqueles indiciados a partir dos acervos. Dos primeiros têm-se apenas os indícios presumidos de uma relação constituída pelo dado negativo (celebrar artistas cujo elo com o museu não encontra amparo material); nos demais, as narrativas se movem a partir daquilo que une museus, público e artistas: as obras de arte.

Investigar o modo como cada museu institui uma escrita de si por meio de artistas representados na coleção é o objeto da análise empreendida nas próximas páginas. São relações indiretas e complexas, é claro, e não enquadramentos esquemáticos. Muitos dos artistas estão sinalizados de modo sutil, mesmo que de maneira recorrente, nos precários meios utilizados pelas instituições; outros estão inscritos como emblemas de eventos-sínteses da visibilidade do museu, como demonstrarei a seguir.

#### 4.1 **Gerações Contemporâneas:** Nuno Ramos, Ana Maria Pacheco e Odilla Mestriner

O trabalho de Nuno Ramos é um bom exemplo para o esclarecimento de algumas questões que, acredito, sejam fundamentais para o entendimento das escolhas do artista em relação aos materiais e à implicação destes nos procedimentos adotados na feitura do trabalho.<sup>553</sup>

O trabalho em questão é uma peça de 240 x 400 cm, *Sem título*, de 1991, na qual Nuno Ramos (São Paulo, 1960) aplicou materiais diversos sobre madeira, como espelhos, tecidos, folhas, plásticos, tinta, metais, resina e tantos outros os

---

<sup>553</sup> cf. FIDELIS, Gaudêncio. *Dilemas da matéria*. Procedimento, permanência e conservação em arte contemporânea. Porto Alegre: MACRS, 2002, p.85.

quais, entre 1989 e 1994, foram fartamente utilizados para produzir espécies de pinturas “baixos relevos”, que inquietam a crítica desde então. A obra, assimilada pelo MACRS em 1993, tornou-se uma marca do trabalho mais veemente que o museu dedicou a seu acervo: a mostra e a publicação *Dilemas da matéria*, em 2002, sob curadoria do ex-diretor da instituição, Gaudêncio Fidelis.

Como protagonista do projeto que previu o restauro de uma pequena parte do acervo do museu, a obra de Ramos era um excelente desafio do ponto de vista da conservação e da restauração. Fidelis não encontrou dificuldades em tipificar a peça como um exemplar precioso na demonstração dos problemas enfrentados pelos conservadores no que tange à arte contemporânea e sua ânsia pela utilização de materiais e processos que não primam pela perenidade. Mas não só, a obra do artista paulista guardava também outros dois elementos simbólicos: o lugar que ocupa na carreira de Ramos e sua presença na seminal exposição “111”.



Nuno Ramos, *Sem título*, 1991, materiais diversos sobre madeira, coleção MACRS: sob a óptica da restauração segundo o projeto “Dilemas da Matéria” de 2002

A obra do MACRS faz parte de um grupo de trabalhos que o artista empenhou-se em desenvolver desde os meados dos anos 80. Sua poética estava marcada naquela década pela exacerbação dos limites pictóricos. As primeiras pinturas dessa poética, como salienta Alberto Tassinari, eram “um lodaçal de cores



e tintas”<sup>554</sup>, em que o caos, a desordem e um certo desequilíbrio parecem colocar o próprio gesto pictórico em crise.<sup>555</sup> Todavia, as obras dos anos 80 – nas quais se empregavam predominantemente tintas – passam a dar lugar a peças que transbordam de materiais coletados e escolhidos para desafiar, mais uma vez, a própria noção de pintura: “O amálgama buscado é agora entre veículos da pintura e pedaços de coisas”.<sup>556</sup>

Esses quadros, que mais parecem colagens – o termo não é totalmente correto para tais obras – das mais variadas coisas “do mundo”, acabam por diferenciar o artista de toda uma geração que fora representada pela renovação da pintura.<sup>557</sup> Para Tassinari, tais pinturas apontam o fim da trajetória de Ramos como pintor.<sup>558</sup> O procedimento e o envolvimento com os materiais converteram obras como o quadro *Sem título* do MACRS em rupturas com a convencional idéia de harmonia e continuidade pictórica. Trata-se de obras em processo de acomodação. “Logo folhas, telas, chapas, tecidos e vidros passam a se acotovelar, já que não encontram passagens que os acomodem entre si”.<sup>559</sup>

Mesmo após o “término da obra”, os materiais continuam a conformar-se com a tinta – penso no caso da peça no museu gaúcho –, naquilo que bem definiu Mammi:

O que vemos é apenas o resultado precário de uma processo, um momento de êxtase que por pouco não se quebra. A superfície úmida dos quadros denuncia que o objeto de arte, a obra como em geral a entendemos, ainda não está pronta, e não o estará nunca.<sup>560</sup>

É sintomático que, no centro do desenvolvimento dessa poética, tenha surgido uma das obras mais apreciadas pela crítica: “111”. Célebre instalação, “111” era composta por 111 paralelepípedos, breu, salmos e notícias em cinzas

---

<sup>554</sup> cf. TASSINARI, A. “Gestar, Justapor, Aludir, Duplicar”. In: \_\_\_\_; MAMMI, L. & NAVES, R. *Nuno Ramos*. São Paulo: Editora Ática, 1997, p.17.

<sup>555</sup> *idem*.

<sup>556</sup> *idem, ibidem*, p.20.

<sup>557</sup> Particularmente, a história do artista está relacionada ao grupo *Casa 7*, que era formado por Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Paulo Monteiro, Rodrigo Andrade e o próprio Ramos. Todos compartilhavam um ateliê no bairro de Pinheiros, em São Paulo, e juntos expuseram na Bienal Internacional de São Paulo de 1985; cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SÃO PAULO. *Casa 7: pintura*. Texto de Aracy Amaral. Catálogo de exposição. São Paulo: MAC-USP, 1985, p.3.

<sup>558</sup> *idem, ibidem*, p.21.

<sup>559</sup> NAVES, R. “Nuno Ramos: uma espécie de origem”. In: \_\_\_\_\_. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.322.

<sup>560</sup> cf. MAMMI, L. “Nuno Ramos”. In: TASSINARI, A.; MAMMI, L. & NAVES, R. *Nuno Ramos*. São Paulo: Editora Ática, 1997, p.188.

que diretamente aludiam aos mortos na invasão da Casa de Detenção de São Paulo pelas forças policiais, ação mais conhecida como o “Massacre do Carandiru”, em outubro de 1992:

Mais do que a própria invasão, no entanto, foram as fotos dos mortos, expostas assim tranquilamente em qualquer banca de jornal, em plena luz do dia, que de fato me impressionaram. Havia uma espécie de naturalidade naquelas imagens, anônimas, algo coletivas, como se pertencessem a uma seqüência, anterior e posterior ao acontecimento. Nada parecia terminar, nem começar, ali.<sup>561</sup>

A instalação foi apresentada pela primeira vez na mostra homônima um mês após o acontecimento. A exposição “111” foi uma das primeiras dentro do projeto *Ciclo de Arte Brasileira Contemporânea* (CABC), marco memorial importante na constituição das narrativas do museu. A princípio, apenas as obras “bidimensionais” seriam apresentadas, mas os fatos daquele outubro fizeram com que o artista reagisse imediatamente com a produção da instalação. Graças a essa espontaneidade, a instalação “111” apresentada no MACRS acabou por diferir das outras três montagens posteriores: no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em junho de 1993, na Bienal Brasil Século XX, em 1994, ambas em São Paulo <sup>562</sup>, e na Bienal de Gravura de Curitiba, em 2000.<sup>563</sup> Sobre a primeira exposição, Fidelis comenta:

Nessa primeira versão, a obra estava instalada em um único ambiente. Se é verdade que essa foi mais básica, ela, contudo, se beneficiou da circunstância inicial do surgimento da obra. Seu potencial estético tinha, portanto, algo de inaugural, de evidência, de apresentação. Acredito que, de certa forma, o trabalho inicial foi beneficiado pelo distanciamento do local da tragédia.<sup>564</sup>

---

<sup>561</sup> Nuno Ramos, originalmente publicado no catálogo da mostra “111” no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em junho de 1993; cf. TASSINARI, A.; MAMMI, L. & NAVES, R. *Nuno Ramos*. São Paulo: Editora Ática, 1997, p.177.

<sup>562</sup> Na primeira montagem, no MACRS, “a obra possuía um único ambiente. Na segunda, [Gabinete de Arte], foi acrescentado um segundo, enquanto no primeiro passou a existir, revestida de ouro, uma peça igual (e então colocada lado a lado) à peça negra coberta de cinzas da primeira montagem. A segunda versão é, assim, um desdobramento da primeira. O artista, digamos, trabalhou em público. A primeira versão, mais básica, foi movida pelo impulso dos acontecimentos. A segunda, esteticamente mais realizada, pôde ter outros seis meses de elaboração. É difícil encontrar, dentro das suas dimensões físicas, obra tão intensa na arte brasileira.”; cf. TASSINARI, A. “111 de Nuno Ramos”. In: \_\_\_\_\_. MAMMI, L. & NAVES, R. *Nuno Ramos*. São Paulo: Editora Ática, 1997, p.192.

<sup>563</sup> cf. FIDELIS, *op.cit.*, p.96.

<sup>564</sup> *idem*, p.97.

A difusão da instalação em outros espaços expositivos relevantes do circuito cultural fez da primazia de expô-la no MACRS uma citação obrigatória na carreira de um importante expoente da arte contemporânea brasileira. Da mesma forma, a assimilação do quadro *Sem título*, de 1991, parecia colocar a coleção da instituição gaúcha, já em seu início, dentro do circuito institucional da arte contemporânea, ao lado de ícones como as coleções de Marcantônio Vilaça, de Raquel Arnaud, de Gilberto Chateaubriand e de João Carlos de Figueiredo Ferraz.<sup>565</sup>

Os dois elos que tornaram Ramos um artista obrigatório nas narrativas do museu são justamente a assimilação de um exemplar importante de sua carreira e a primazia da instalação “111”. Um terceiro ainda se sobrepõe: a importância das mostras produzidas dentro do CABR, onde outros dois artistas também se viram especialmente destacados pela rememoração operada em *Dilemas da Matéria* – Carlos Fajardo e Iole de Freitas. Suas obras são recorrentemente lembradas em comparações diretas ao quadro de Ramos:

A problemática implicada na reinstalação de uma mesma obra é também uma forma de elucidar parte do processo do artista, o que, a meu ver, contribuiria em muito para o entendimento das complexas relações entre determinadas obras e a instância museológica. Tanto Iole, como Nuno e Fajardo, têm trabalhado com a prerrogativa de contabilizar o espaço, ainda que de maneira diferenciada, propiciando à obra modificações substanciais, cada vez que ela é reinstalada.<sup>566</sup>

O curador da mostra de 2002 revelava, pela comparação, o desafio que todos os espaços museais enfrentam diante da remontagem ou recolocação de uma obra, que geralmente transforma o espaço que a cerca e é transformada por ele. A obra de Fajardo que está no cerne dessa questão é uma bola de glicerina moldada, de 0,38cm de diâmetro, *Sem título*, datada de 1987 e assimilada em 1992.<sup>567</sup> Embora tal obra pareça autônoma, “circunscrita dentro da modalidade escultura,

---

<sup>565</sup> O MAB também possui uma obra dessa fase, também *Sem título*, de 1989, com 260 x 340cm, composta por vaselina, parafina, pigmento, tecidos e outros matérias sobre madeira; incorporada em 1990 pelo Prêmio Brasília de Artes Plásticas; cf. SECRETARIA DE CULTURA E ESPORTES DO DISTRITO FEDERAL. *Catálogo do Prêmio Brasília 1990*. SCE : GDF, 1991.

<sup>566</sup> cf. FIDELIS, *op.cit.*, p.95.

<sup>567</sup> cf. reprodução na página 03.

ela requer uma instalação específica dentro do espaço de exposição, que não pode se limitar à simples disposição, como uma obra desvinculada do seu entorno”.<sup>568</sup>

O trabalho *Colunas*, de Iole de Freitas<sup>569</sup>, objeto-escultura de bronze, aço inox, cobre e latão, de 1994, encontra-se em exibição permanente no sexto andar da Casa de Cultura Mario Quintana, exigência feita pela artista no ato de doação ao MACRS.<sup>570</sup> Essa situação faz de *Colunas* uma obra em constante visibilidade, e o nexos com os dois artistas anteriores dá-se de outro modo: “Para o trabalho de Iole, assim como para o de Fajardo, Nuno e outros artistas desta exposição, as escolhas de materiais são fundamentais”.<sup>571</sup> De certa maneira, tendo *Dilemas da Matéria* como centro temporal gestor da visibilidade do museu, os três artistas acabaram por suscitar referências compartilhadas.



Ana Maria Pacheco, *Lux Aeterna*, 1995, ponta-seca, coleção MACG.

A importância dos demais artistas identificados ao CABC pode ser tipificada como secundária, tendo sempre em mente que a base dessa afirmação reside no modo como o projeto de restauro e exposição de 2002 tornou-se central. Isso não significa uma hierarquia estética. Karin Lambrecht, Vera Chaves Barcellos e Lia

---

<sup>568</sup> *idem*, p.38.

<sup>569</sup> cf. reprodução na página 178.

<sup>570</sup> *idem, ibidem*, p.50.

<sup>571</sup> *idem, ibidem*, p.49.

Menna Barreto são nomes igualmente relevantes quando se trata de questões de materiais e ocupação espacial. Contudo, a vinculação da força simbólica das aquisições realizadas a partir do CABG e de sua revisitação em 2002 escolheu Ramos como artista indicial.

Ana Maria Pacheco (Goiânia, 1943) ocupa um espaço similar na identidade institucional do MACG. No entanto, sua presença institucional é mais ampla que aquela atribuída a Ramos. Ela, há tempos, é uma referência da arte contemporânea goiana para diferentes instituições culturais e políticas.<sup>572</sup> Seu vocabulário estilístico está voltado para a criação de personagens que navegam entre o estatuto arquetípico e os clichês mais conhecidos da estética que corteja a mística surrealista, de forte inspiração do medievo. Intuitiva, ela afirma: “não tenho uma idéia, tenho uma visão!”.<sup>573</sup> Ao mesmo tempo, suas obras são marcadas por um conhecimento profundo da história, das artes e da música. Ela “é a própria capacidade de síntese. Ela consegue reunir o velho e o novo, lendas, fábulas, histórias do continente europeu, sul-americano e africano”.<sup>574</sup>

Radicada na Inglaterra desde 1973, a artista possuiu uma carreira marcada pelo trânsito internacional, especialmente após expor na Bienal Internacional de São Paulo em 1971.<sup>575</sup> Nessa transitoriedade entre o centro-oeste brasileiro e a cena londrina da arte contemporânea, Pacheco utilizou, nos últimos quarenta anos, os mais diferentes suportes e técnicas. Pintura, escultura, gravura, desenho, instalação e projetos multimídias foram manipulados para abrigar seu elenco de personagens, que geralmente visaram simbolizar a condição humana (em muitos casos, a feminina) em toda a sua natureza misteriosa, violenta e caótica, através das ordens do poder político e sexual. Ela também abordou questões pontuais da história ocidental, bem como o lugar do homem nessa história, sem retirar-lhe as paixões, as ambições e a magia. Quase tudo colocado em cenários oníricos de um apelo dramático peculiar, devedor da tradição iconográfica ocidental.

---

<sup>572</sup> Com paralelo apenas na carreira de Siron Franco, na atualidade, e com Cleber Gouvêia, no passado; cf. OLIVEIRA, E. D. G. . “Produções de sentido, políticas de visibilidade e o acervo do Museu de Arte de Goiânia”. In: *XVI Encontro Regional de História. Anais Eletrônicos do XVI Encontro Regional de História*. Belo Horizonte : ANPUH-MG, 2008.

<sup>573</sup> cf. SILVA, Jofre (org.). *Ana Maria Pacheco. Memória roubada*. Goiânia: Universidade Estadual de Goiás, 2002, p.6-7.

<sup>574</sup> *idem*, p.11.

<sup>575</sup> cf. SZIRTES, George. *Exercício de poder: a arte de Ana Maria Pacheco*. Tradução Frederico Dentello e Ludimila Hashimoto. Goiânia: Ed. Da UCG; Londres: Pratt Contemporary Art, 2004, p.13.

A apropriação da artista pelas diferentes instituições culturais do Estado é marcada pelo signo identitário e pelo desejo de modernidade. A biografia da artista foi muito útil nessa constituição. Nascida na capital do estado e graduada pela Escola de Belas Artes local, Pacheco tem sua formação artística vinculada aos mestres “modernos” festejados pela história goiana: Luís Curaro, Frei Confaloni, Gustav Ritter e Antonio Peclat e DJ Oliveira.<sup>576</sup> O índice da modernidade está atrelado a seu sucesso no exterior, sobretudo após 1996, quando inesperadamente é convidada a associar-se à National Gallery.<sup>577</sup>

Todavia, mesmo recebendo homenagens oficiais e produzindo pequenas mostras nos 80 e 90, as instituições museais goianas possuíam poucas obras da artista. A ausência de políticas aquisitivas que atuassem junto ao mercado europeu colaborou para isso. O MACG, em especial, possuía apenas duas gravuras em metal para apresentar na exposição “Trajetórias e Perfis: a arte goiana na coleção do MAC”, em julho de 2000.<sup>578</sup>

Na iminência da abertura de uma importante mostra da artista, tal fato acabou por chamar a atenção da mídia, uma vez que o processo de transformação de Pacheco em ícone goiano das artes visuais não se reverteu na manutenção e na assimilação de obras por instituições públicas.<sup>579</sup> A mostra em questão deu-se em outubro de 2000, quando o MACG acolheu uma exposição individual da artista, formada por 74 trabalhos, originalmente produzida para o Museu Nacional de Belas Artes, sob curadoria de Lilian Formozinho de Sá. Eram desenhos, pinturas e

---

<sup>576</sup> cf. cf. SZIRTES, George. *Exercício de poder: a arte de Ana Maria Pacheco*. Tradução Frederico Dentello e Ludimila Hashimoto. Goiânia: Ed. Da UCG; Londres: Pratt Contemporary Art, 2004, p.14.

<sup>577</sup> “A nomeação de Ana Maria Pacheco à posição de artista associada da National Gallery, em Londres, cerca de oito anos depois de Paula Rego e sucedendo Peter Blake, foi admirável e surpreendente. Ana Maria não estava ligada a nenhuma galeria londrina de peso e seus agentes não eram figuras metropolitanas influentes. Sua obra nada tinha a ver com os acontecimentos do panorama artístico britânico, quer dizer, da *Brit Art*. Sem fazer parte do conjunto de idéias que estava na pauta da imprensa, era difícil promovê-la (é interessante notar que o seu sucessor na National Gallery, Ron Mueck, integrou o marco que representou a mostra *Sensation*, na Royal Academy), e não havia quem muito lucrasse com a sua temporada no museu.”; *idem*, p.38.

<sup>578</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE GOIÁS. “Trajetórias e Perfis: a arte goiana na coleção do MAC”. Convite de exposição. Goiânia, 20 de julho de 2000. Além de Pacheco, o convite enuncia os artistas selecionados: Amaury Meneses, Anahy Jorge, Antônio Poteiro, Antnis Arantes, Carlos Sena, Célio Braga, Cleber Gouvêa, Cléa Costa, Da Cruz, Divino Sobral, DJ Oliveira, Edney Antunes, Enauro, Fernando Costa Filho, Nazareno Confaloni, Gomes de Souza, Gustav Ritter, Iza Costa, Juca de Lima, Juliano de Moraes, Leonam Fleury, Luiz Mauro, Marcelo Solá, Marco Rodrigues, Maria Guilhermina, Naura Timm, Octo Marques, Omar Souto, Paulo Fogaça, Paulo Humberto, Paulo Veiga, Pitágoras, Raimundo Nonato, Rodrigo Flávio, Rogério Mesquita, Roos, Selma Parreira, Siron Franco, Telma Alves, Vanda Pinheiro e Washington Honorato Rodrigues.

<sup>579</sup> cf. Jornal *O Popular*. “Poucas obras em espaços públicos e museus de Goiânia”. Goiânia, 23 de setembro de 2000.

gravuras produzidas nos dois anos anteriores e que estavam sendo mostradas nas comemorações do aniversário de Goiânia. A mostra goianiense contava com uma série de gravuras que não havia sido apresentada no MNBA. “Bandidos in cuckoo land” era formada por 24 peças que representavam personagens históricos brasileiros – geralmente polêmicos – como: Tiradentes, Antônio Conselheiro, Lampião, Gangazumba, entre outros.<sup>580</sup>

A mostra, naquela ocasião intitulada “Ana Maria Pacheco. Trabalhos selecionados: gravuras e desenhos”, apresentou trabalhos indicativos do fascínio de Pacheco por personagens místicos, rituais de mistério e representações históricas mitificadas. Sucesso para o museu – em pouco menos de dois meses o evento atraiu cerca de seis mil visitantes<sup>581</sup>–, a mostra resultou na doação de 51 gravuras à instituição, efetivada pela artista, que se juntou às duas obras já existentes no acervo para compor a coleção destacada com o nome de Pacheco.<sup>582</sup> As obras doadas naquela época pertenciam a 11 séries diferentes, dentre as quais se destacavam: *Beasts, Domestic Scenes, Tales of Transformations I – IV, Study for Saint Sebastian I & II, Esfine Flechada, As proezas de Macunaíma, Lux Aeterna I & II, Terra Ignota, Perfil of Faith e Rehearsal*.

Dois anos depois, a artista retornou à cidade na inauguração do Centro de Formação Artística da Universidade Estadual de Goiás, trazendo a mostra “Memória Roubada”, um contundente projeto artístico produzido para as comemorações dos 500 anos da “descoberta” da América, em 1992, que se revelou uma crítica ácida à violência instituída pelo contato entre europeus e nativos americanos.

Em 2003, a Universidade Federal de Goiás recebeu uma mostra documental da série de esculturas “The Land of no Return”, juntamente com uma conferência sobre o processo de produção de seus trabalhos.<sup>583</sup> No ano seguinte, seria a vez da Universidade Católica de Goiás inaugurar o Espaço Cultural da área III com a

---

<sup>580</sup> cf. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Ana Maria Pacheco. Trabalhos selecionados: gravuras e desenhos*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: MNBA; Goiânia: MACG, 2000.

<sup>581</sup> cf. Revista *Economia & Desenvolvimento*. “Museus traduzem a riqueza histórica e cultural de Goiás”, Goiânia, abril/junho de 2004, p.93; cf. Jornal *O Popular*. “Mostra de Ana Maria Pacheco termina amanhã”. Texto de Irene Tourinho. Goiânia, 02 de dezembro de 2000.

<sup>582</sup> Em 2007, a coleção “Ana Maria Pacheco” contava com 61 obras. Pacheco ao lado de Confaloni são os dois artistas destacados do acervo do museu.

<sup>583</sup> cf. Jornal *O Popular*. “Arte Interativa”. Texto de Rute Guedes. Goiânia, 14 de janeiro de 2003. A série era composta por sete esculturas em madeira policromada e ardósia.

mostra de gravuras “Exercício de Poder. A arte de Ana Maria Pacheco”.<sup>584</sup> Todos esses eventos, posteriores à mostra no MACG em 2000, continuaram a fixar a artista como carreira modelo para a memória da comunidade: “Numa troca de mão dupla, ela projetou a cultura de seu Estado no cenário internacional.”<sup>585</sup>



Ana Maria Pacheco, *Study for St. Sebastian II*, 1998, monotypia, coleção MACG.

Uma troca de menor amplitude, dessa vez entre Ribeirão Preto e o circuito artístico nacional, foi o signo identificador da carreira de Odilla Mestriner (Ribeirão Preto, 1928 - 2009). Mestriner pertenceu a uma geração diversa daquela de Ana Maria Pacheco e de Nuno Ramos, entretanto, seu papel assemelha-se ao exercido por eles, quando se trata da relevância de sua obra, identificada como contemporânea, para o MARP. Ela vem sendo representada como testemunha da passagem da arte acadêmica para a moderna, nos anos 50, e uma das responsáveis pela introdução dos códigos da arte contemporânea no cenário ribeirão-pretano,

---

<sup>584</sup> cf. Jornal *O Popular*. “Histórias Visuais”. Texto de Francisca Valbene Bezerra. Goiânia, 14 de dezembro de 2004.

<sup>585</sup> cf. SZIRTES, George. *Exercício de poder: a arte de Ana Maria Pacheco*. Tradução Frederico Dentello e Ludimila Hashimoto. Goiânia: Ed. da UCG; Londres: Pratt Contemporary Art, 2004, p.13.



nos anos 70.<sup>586</sup> O MARP escolheu-a como um dos artistas-emblemas da constituição de suas narrativas, mesmo tendo apenas seis obras dela em sua coleção.<sup>587</sup> O primeiro evento a indicar isso ocorreu em 1994 e consistiu na exposição “Odilla - Retrospectiva”, sob a curadoria de Tadeu Chiarelli, para qual o papel do acervo do museu – muito jovem na época – não foi determinante; as obras eram provenientes de coleções diversas ou especialmente produzidas pela artista para a ocasião.

Até aquela época, segundo Chiarelli, a obra de Mestriner estava galgada na manutenção de certas características que ela cultivava desde os anos 50: o grafismo, o rigor técnico, a seriação (“jogo com imagens/módulos”) e certa obsessão pela simetria.<sup>588</sup> São marcas de um estilo preocupado com a determinação (missão) da linha que sempre se sobressai à cor. “Minha postura no fazer artístico sempre foi metódica e disciplinada – o que resultou no encontro de uma linguagem muito individualizada dentro dos padrões contemporâneos”.<sup>589</sup>

Majoritariamente dedicada ao desenho e à gravura, sua pintura fora contaminada pela linguagem gráfica. Da figuração modular, de onde geralmente surgem personagens distorcidos em favor do ritmo da geometria côncava ou convexa, passando por um lirismo de formas aparentemente orgânicas até a pura abstração geométrica, seu estilo tornou-se reconhecível pela repetição formal e pelas sutis modulações. Nos últimos 20 anos, sua arte tem apresentado um único motivo central: o humano: “O homem, na maior parte das vezes, está reduzido ao olhar e é visto como um ser acumulador de experiência. Ele tem uma forma circular – a do olho – e também a realidade pictórica é circular”.<sup>590</sup>

Em 1999 o museu produziu uma pequena mostra temática da artista, intitulada “Odilla Mestriner – Andantes: últimos passos”. Nela o público pode conhecer a série “Andantes”, desenhos em nanquim e acrílica sobre papel, nos

---

<sup>586</sup> “O movimento, no sentido da arte moderna, se iniciou com a chegada de Lazzarini na década de cinquenta para dar aulas na Escolinha do Bosque. Odilla Mestriner, jovem artista que iniciava sua carreira, encontrou abertura para as idéias novas de Lazzarini”; cf. FREITAS, Daici C.A. “História do Salão de Arte de Ribeirão Preto”. In: MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *SARP 25 Anos*. Ribeirão Preto: SMC: MARP, 2000, p.13.

<sup>587</sup> Dado fornecido pelo MARP em 2009.

<sup>588</sup> cf. MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *Odilla. Restrospectiva*. Catálogo de exposição. Texto de Tadeu Chiarelli. Ribeirão Preto: SMC, 1994, p.4.

<sup>589</sup> cf. MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *Odilla Mestriner. Andantes: últimos passos*. Catálogo de exposição. Ribeirão Preto, 1999, p.3.

<sup>590</sup> cf. KLINYOWITZ, Jacob. *Odilla Mestriner*. São Paulo: Raíces, 1987, p.19.

quais pequenos “sujeitos em caminhada”, delimitados sinteticamente, aparecem multiplicados em espaços abstratos. No catálogo, Jacob Klintowitz tece comentários elucidativos para a compreensão da constância estilística da artista e sua paradoxal capacidade de mudar dentro de seu próprio vocabulário:

A primeira característica impressionante na personalidade de Odilla Mestriner é sua concentração. Ela é inteiramente dedicada a um só tema e assunto por vez. E, nela, ela é capaz de permanecer por um tempo subjetivamente único, global, inteiro. Nem um único elemento exterior a faz desviar-se (...) A segunda característica impressionante é a lógica interna que serve de elo entre as suas várias fases e se constituem no conjunto de seu trabalho. Há uma condução serena e determinada, um percurso de conhecimento, o que leva a seu trabalho a ser um todo continuado e persistente de sua pesquisa interna (...) A terceira característica impressionante é a permanência de um foco de interesses, a fidelidade absoluta a uma só questão. Felizmente, no seu caso, este interesse fixa-se na questão fundamental do ser humano e de sua aventura no planeta Terra: o próprio ser humano.<sup>591</sup>

No mesmo catálogo da mostra, a artista define sua relação de distância e proximidade com a arte local: “Toda a minha formação e trabalho são realizados aqui, onde nasci e resido. Apesar disso, minha obra não tem características regionais”.<sup>592</sup> Essa capacidade de ser reconhecida como uma artista fruto do meio local <sup>593</sup> e ao mesmo tempo com uma arte que facilmente transitou além das fronteiras regionais tem sido útil na manutenção de sua memória pelo MARP. Museu igualmente preocupado em flertar com o circuito nacional da arte contemporânea, sem abrir mão de ser o guardião da memória das artes visuais da cidade.<sup>594</sup>

---

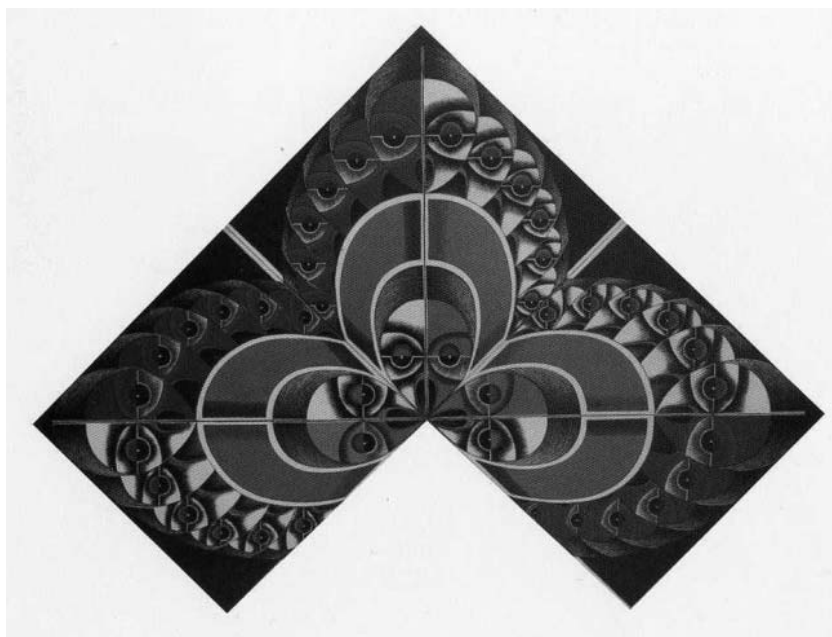
<sup>591</sup> *idem*, p.4.

<sup>592</sup> cf. MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *Odilla Mestriner. Andantes: últimos passos*. Catálogo de exposição. Ribeirão Preto, 1999, p.3.

<sup>593</sup> “Seus laços muito estreitos com sua família poderiam explicar também o porquê de a artista nunca ter tentado sair de Ribeirão Preto à procura de centros culturais mais arejados, apesar dos incentivos de certos grupos ligados à arte contemporânea. Porém, como é sabido, essa situação não obstruiu a riqueza de seu trabalho. Seu isolamento em Ribeirão Preto proporcionou a preservação da qualidade original de sua obra e não impediu que, na sua calma oficina lá na sua cidade, toda a sua produção durante os anos 60 e 70 possuisse alguns pontos de contato com as grandes correntes artísticas da época e/ou com os grandes questionamentos ocorridos nessas duas décadas”; cf. *Jornal O Diário*. “Temporalidade na obra de Odilla Mestriner”. Texto de Tadeu Chiarelli. Ribeirão Preto, 16 de maio de 1981; agradeço à Biblioteca Leopoldo Lima pela cessão da fotocópia do referido jornal.

<sup>594</sup> Em depoimento ao autor, em 30 de agosto de 2007, Nilton Campos salienta a necessidade do MARP em salvaguardar e comunicar os artistas pioneiros da cidade, independentemente de sua filiação estética.

Sua trajetória artística foi lembrada em 2002 pela mostra paralela ao 27.º SARP, intitulada *Dois momentos/Um espaço*. Sob curadoria de Ricardo Resende, a exposição foi dividida em dois núcleos: histórico e produção atual. Nesse último, além das obras de forte tendência construtiva, atenuada pela subjetividade temática, Mestriner realiza “leituras” ao gosto da *pop art*, como se via na série de pinturas intitulada *Bananal*, obras resultantes de uma homenagem ao “Bananal” de Lasar Segall, pintura-ícone do modernismo de 1927.<sup>595</sup> Já no primeiro núcleo, foram expostas as obras que integraram a XII Bienal de São Paulo, em 1973, e as obras apresentadas no Panorama de Arte Atual do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1974. Nesse primeiro núcleo, afirma-se a importância da carreira da artista fora da esfera regional, por meio dos dois eventos mais importantes da cena artística brasileira naqueles anos. O texto do catálogo ressaltava o fato de a artista ter participado de todas as bienais entre 1959 e 1969, e também rememorava que ela havia sido a primeira na categoria pintura a ser premiada no 1.º SARP, em 1975.<sup>596</sup>



Odilla Mestriner, *Figuras – Composição Mutável I*, 1974, acrílica sobre tela colada, coleção do MARP.

---

<sup>595</sup> cf. MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *Odilla Mestriner*. Catálogo de exposição. Texto de Ricardo Resende. Ribeirão Preto: SMC, 2002, p.5.

<sup>596</sup> cf. reprodução na página 122. Ainda, antes da criação do MARP, em 1992, Mestriner já havia recebido uma homenagem dos organizadores do XI SARP, em 1986, ao lado de Alfredo Volpi; cf. MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *SARP 25 Anos*. Ribeirão Preto: SMC:MARP, 2000, p.65.

Quatro anos depois, movido pelas comemorações de 150 anos da cidade, o museu realizou a exposição “Odilla Mestriner. 50 anos de produção”, com curadoria compartilhada entre o diretor do museu, Nilton Campos, e Mestriner. Segundo Campos, foram expostas 50 obras entre desenhos, gravuras e pinturas do acervo particular da artista numa intenção retrospectiva. Nas obras mais recentes, Mestriner retoma os elementos gráficos dos anos 50, mas desta vez, em lugar de paisagens e casarios, viam-se móveis e ambientes domésticos internos.<sup>597</sup>

A trajetória artística de Mestriner abrange o início da predominância da linguagem do modernismo, no final dos anos 50, com a criação da Escola de Artes Plásticas (EAP), em 1957, e os primeiros debates sobre a arte contemporânea no final dos anos 70, já dentro dos salões. Desde sua participação nas Bienais de São Paulo, passando pelo engajamento dentro do Grupo Ribeirão, em 1965<sup>598</sup>, até a criação do SARP e do MARP, respectivamente em 1975 e 1992, sua carreira tornou-se indissociável das narrativas dos principais marcos da memória institucional ribeirão-pretana das artes visuais.

#### 4.2 A tradição do moderno: Manuel-Gismondi, Paulo Menten, Darel Valença e o legado de Chateaubriand

Odilla Mestriner pode ter sido, até então, a artista mais festejada pelo poder público em Ribeirão Preto, em especial pelo MARP, mas não a única. No catálogo da exposição “Doações Recentes – Obras Restauradas do Acervo”, uma das iniciativas que comemoravam os dez anos do museu em 2002, o MARP indica sua preferência por obras de artistas inscritos na história da arte local:

Neste conjunto de obras doadas recentemente em função dos 10 anos do MARP, destacamos Bassano Vaccarini, Francisco Amêndola, Fúlvia Gonçalves, Odilla Mestriner e Pedro Manuel-Gismondi, como aquisições que começam a suprir as lacunas do

---

<sup>597</sup> Depoimento de Nilton Campos ao autor, em 26 de fevereiro de 2009.

<sup>598</sup> Formado inicialmente por Mestriner, Adelaide Sampaio, Francisco Amêndola, Bassano Vaccarini e Pléticos, em 1965 o grupo buscava compartilhar espaços comuns para exposições tanto na cidade quanto em São Paulo. O fruto imediato do grupo foi a criação do Ateliê 11-04, de caráter coletivo, em 1967, em Ribeirão Preto; cf. SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. *Artistas de Ribeirão no acervo do Sesc*. Texto de Pedro Manuel-Gismondi e Waldemar Roberto. Ribeirão Preto: Centro Cultural e Desportivo Antonio Carlos de Assumpção, 1985, p.7.

acervo com relação aos artistas que tiveram uma importante participação no início da concretização de um movimento artístico na cidade de Ribeirão Preto, principalmente nos anos cinquenta e sessenta.<sup>599</sup>

A intenção do museu desde então tem sido clara quanto à passagem dos anos 50 para os 60. Além de dedicada preocupação em manter-se próximo ao circuito da arte contemporânea, via os SARPs, o museu, nos últimos anos, vem buscando doações de obras específicas por fazerem “parte da iconografia produzida em Ribeirão Preto num período de mudanças na arte da cidade e região: a paisagem da arte tradicional e acadêmica para a arte moderna”, comenta Daici Freitas na mesma ocasião.<sup>600</sup>

Embora poucas, as referências do museu reforçaram o elo entre os artistas citados acima, por meio de um desdobramento linear de eventos: o artista italiano Bassano Vaccarini chega à cidade em 1956 e, junto com Domenico Lazzarini, cria a Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto no ano seguinte. “A Escola de Artes Plásticas, atraiu para a cidade muitos artistas de ideologia moderna. O primeiro foi Francisco Amêndola, no final da década de cinquenta.”<sup>601</sup> Depois dele, vieram o iugoslavo Silvio Pléticos, em 1961<sup>602</sup>, Pedro Manuel-Gismondi em 1965, Luis Paulo Baravelli e Leonello Berti, ambos em 1966.<sup>603</sup>

De todos eles, destaco Pedro Manuel-Gismondi (São José do Barreiro-SP, 1925 – São Paulo, 1999), pelo simples fato de ter sido escolhido, em 2000, para subnomear o MARP. A história do artista e crítico de arte em Ribeirão Preto começou quando, em 1963, a convite de Ivo Zanini, então diretor do MAC-USP, ele foi chamado a proferir palestras sobre arte moderna na cidade.<sup>604</sup> Sua relação com a comunidade artística de Ribeirão Preto se estreitou de tal maneira que dois anos

---

<sup>599</sup> cf. MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *Doações Recentes. Obras Restauradas*. Texto de apresentação de Nilton Campos. Catálogo de exposição. Ribeirão Preto: SMC: MARP, 2002, p.3.

<sup>600</sup> cf. FREITAS, Daici C.A. “Construindo o acervo”. In: MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *Doações Recentes. Obras Restauradas*. Catálogo de exposição. Ribeirão Preto: SMC: MARP, 2002, p.14.

<sup>601</sup> *idem*, p.13.

<sup>602</sup> Pléticos chega à cidade como convidado a cátedra em desenho e pintura na Faculdade de Artes Plásticas de Ribeirão Preto, onde residiu até 1966; cf. MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. *Indicador Catarinense das Artes Plásticas*. Florianópolis: MASC: FCC Edições, 1988, p.135.

<sup>603</sup> Alguns deles tiveram uma passagem rápida pela cidade, por exemplo, Wesley Duke Lee, como professor da Escola Superior de Desenho Industrial, em 1965, e Carlos Fajardo, que lecionou na mesma escola entre 1965 e 1967; informação disponível na Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm).

<sup>604</sup> “Campinas”, texto de 1994, de Pedro Manuel-Gismondi. In: MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *Vagalumes*: Pedro Caminada Manuel-Gismondi no MARP. Ribeirão Preto, 1998, p.70-71.

depois ele foi convidado a assumir a direção da Escola de Artes Plásticas (EAP). Desde então, Manuel-Gismondi, tanto como artista, quanto como crítico e gestor, esteve engajado na construção de uma cena artística mais profissional e madura na cidade.

Suas relações institucionais nem sempre foram pacíficas, como ele mesmo adverte em texto de 1994.<sup>605</sup> Todavia, além dos primeiros anos na EAP, ele também esteve ligado à história do SARP – sendo premiado em 1981 –, quando se envolveu em polêmicas acirradas no final dos anos 80.<sup>606</sup> Do mesmo modo, foi o primeiro artista a expor na Itaugaleria, em 1980, espaço privado, que teve importante impacto na constituição de um mercado de arte na cidade.

O MARP realizou algumas mostras para celebrar sua carreira. Em 1996, produziu uma exposição individual, com acentuada inclinação didática, que abriu caminho para reunião de farta documentação sobre Manuel-Gismondi e culminaria em outra mostra “Pedro Caminada Manuel-Gismondi no MARP”, em 1998, pouco antes de sua morte no ano seguinte.<sup>607</sup> Tamanha aproximação do museu com a memória do artista terminou por construir um ambiente político que levou o MARP a adotá-lo como nome oficial.



Pedro Manuel-Gismondi, *Luz na mata*, 1981, óleo sobre eucatex, coleção do MARP: obra premiada no VI SARP de 1981.

---

<sup>605</sup> cf. “Os descaminhos da crítica nas artes visuais”. In: MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *Vagalumes: Pedro Caminada Manuel-Gismondi no MARP*. Ribeirão Preto, 1998, p.72-73.

<sup>606</sup> cf. *Idem*, Capítulo II.

<sup>607</sup> cf. *Site Oficial do MARP*, acesso em outubro de 2007; disponível em: <http://www.ribeiraopreto.sp.gov.br/scultura/marp/I14historico.htm>.

O Museu de Arte de Ribeirão Preto “Pedro Manuel-Gismondi” expôs 252 gravuras do artista em suas comemorações de dez anos, em 2002. A mostra reuniu tiragens “que servirão como um importante material didático para o Museu” <sup>608</sup> e pretendia possibilitar à pesquisa sistemática do processo de trabalho do artista. Tal material acompanhou a doação de mais documentos pela família sobre o artista que acabaram legando ao MARP a responsabilidade de garantir a preservação de sua memória pública.

Crítico erudito, com uma sólida formação em história e filosofia, o papel de Manuel-Gismondi enquanto artista não pode ser comparado a outros expoentes da arte local como Mestriner, Amêndola ou Vaccarini. Sua arte é evidentemente mais frágil e convencional e estava inscrita numa ordem figurativa cujo matiz principal era o domínio técnico, sem grandes preocupações com as tendências formais ou estilísticas da arte contemporânea. Manuel-Gismondi, paradoxalmente, pode ser visto como um conservador preocupado com a garantia de independência artística:

O pintor pinta como pintava há quarenta mil anos atrás. (...) Não há decreto que possa abolir a pintura ou declarar que não se trata mais de arte. Não tem o menor sentido discriminar a natureza morta ou a paisagem, privilegiando as instalações de cacarecos, pedras e paus etc. (...) A arte não é feita por categorias, classificação que nada garante e mostra apenas um hábito de importância reduzida e enfoque sociológico. A capacidade de contradição destes fabricados críticos da contemporaneidade é, aliás, um exemplo da confusão e do desencontro do falatório da mídia de nossa época que, a um tempo, condena como antiguidade um quadro da natureza morta e elogia como modernidade a pirâmide enfiada no meio do pátio do Louvre.<sup>609</sup>

Como se pode ler, o artista, por suas idéias, acabou por representar nos anos 90 uma postura crítica em relação à linguagem e às estratégias mais “contemporâneas” a partir de um apego às dualidades formativas: para exaltar a pintura necessita desprestigiar novos formatos, como as instalações. Ao mesmo tempo, como tantos outros artistas que se consideram “contemporâneos”, ele esboça um desconforto revelador diante das instituições da arte. <sup>610</sup> Essa

---

<sup>608</sup> *idem*.

<sup>609</sup> cf. “Os descaminhos da crítica nas artes visuais”, texto de 1994, de Pedro Manuel-Gismondi. In: MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *Vagalumes: Pedro Caminada Manuel-Gismondi no MARP*. Ribeirão Preto, 1998, p.72.

<sup>610</sup> cf. *Idem* nota 14 do I Capítulo.

ambivalência, com todas as suas contradições, estava em consonância com o papel que o MARP tem procurado representar em sua comunidade. Uma instituição dedicada tanto à arte contemporânea, em todos os seus reflexos mais polêmicos, quanto a organizar e zelar pela memória do Salão Brasileiro de Belas Artes, por exemplo.

O MAL possuía ambições semelhantes às de seu congênere paulista, no entanto seu comprometimento com os códigos da arte contemporânea, inserida nas redes de circulação internacionais, ainda é modesto, e sua capacidade de organizar e coordenar a escrita das memórias das artes visuais em Londrina não alcançou os mesmos êxitos que em Ribeirão Preto. Diante da documentação do museu paranaense, apenas um artista parece ter garantido seu lugar de visibilidade na instituição: o poeta, pintor e gravurista Paulo Menten (São Paulo, 1927).



Paulo Menten, *Sem título*, xilogravura, 1968; acervo do MAL.

“O maior artista de Londrina”<sup>611</sup> é um paulistano que freqüentou o curso livre de desenho do MASP e o curso de xilogravura, ministrado por Lívio Abramo, no MAM-SP, nos anos 50, e que chegou à cidade em 1979 a convite da Universidade Estadual de Londrina: “poderia viver em qualquer cidade, se quisesse. Por várias vezes foi convidado a morar em outros lugares, até no exterior, mas preferiu ficar em Londrina, reafirmando um vínculo afetivo e espiritual com a Terra Vermelha”.<sup>612</sup>

---

<sup>611</sup> cf. *Jornal de Londrina*. “Cidadão Paulo Menten”. Texto de Paulo Briguet. Londrina, 04 de abril de 2008.

<sup>612</sup> *idem*.



Em Londrina Menten transformou-se em sinônimo de gravura. Optou pela técnica em toda a sua versatilidade, trabalhando nas mais diferentes técnicas de gravação e utilizando materiais exóticos, como bacias, panelas, espelhos e canecas como matrizes. Da mesma forma que Mestriner, Menten tende a ser valorizado pela sua regularidade formal: “sua persistência numa direção, seu afã de chegar a todas as possibilidades de uma temática e de um estilo que melhor lhe falam ao temperamento”.<sup>613</sup>

Uma de suas fontes é a literatura de cordel de onde retirara seu preciso senso narrativo. Para Izar do Amaral Berlinck, Menten conseguiu dar contemporaneidade a temas próprios de certo clichê sobre a “brasilidade”, encontrada em vários temas: “estórias de casarios com mulheres damas, cangaço, fachadas, colônias etc.” <sup>614</sup> Essa capacidade de recriar imagens é fruto de sua inventividade, que, para José Roberto Teixeira Leite, é resultado de seus “inusuais recursos de desenhista e colorista”.<sup>615</sup>

Recursos estes que puderam ser conferidos em 2002, quando o MAL organizou a maior mostra individual do artista na cidade. “Paulo Menten. Gravuras – 75 anos” mostrou cerca de 62 obras de diferentes séries. Nessa mostra, três temáticas acabaram por sobressair e mostravam uma síntese das preocupações do artista:

Eu desenho mulheres em minhas gravuras, para serem lidas como poemas. Procurei nesta série de gravuras fugir do malabarismo técnico, das facilidades pirotécnicas aos quais o virtuosismo pode levar. Escolhi trabalhar com material recolhido do lixo, corroído durante anos, para tirar dele a linguagem de texturas inusitadas casadas com minha sensibilidade e, também, com a textura social, como nos casos das séries da ‘Serra Pelada’ e do ‘Noturno da Candelária’ e transformar o material reciclado em matrizes para a gravura em metal; embora sua aparente rusticidade na imagem impressa requeira muito maiores cuidados do que uma figura em suportes novos.<sup>616</sup>

Além das séries com temas sociais e dos nus femininos destacados por ele, a mostra também apresentou a importante série *Fragmentos arqueológicos urbanos*,

---

<sup>613</sup> cf. CAVALCANTI, Carlos & AYALA, Walmir (org). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília: MEC/INL, 1977, p.372.

<sup>614</sup> cf. MUSEU DE ARTE DE LONDRINA. “Paulo Menten. Gravuras – 75 anos”. Catálogo bilíngüe de exposição. Londrina: SMC, 2002.

<sup>615</sup> *idem*.

<sup>616</sup> cf. MUSEU DE ARTE DE LONDRINA. “Paulo Menten. Gravuras – 75 anos”. Texto do próprio artista. Catálogo bilíngüe de exposição. Londrina: SMC, 2002, p.1.

de onde vinham as peças mais antigas no evento (1995), cujo sentido do “misterioso” evidencia-se pelo uso de elementos tradicionais da iconografia mística, por vezes clichês. Elas eram provenientes da fusão entre materiais inusitados e as tradicionais técnicas de água-forte e água-tinta. Suas imagens não parecem achatadas ou caricaturais, como nas gravuras dos anos 60 e 70 <sup>617</sup>, tendo mais volume e clareza. Ao mesmo tempo, elas trazem a densidade, a expressividade imediata associada à gravura. Nessa mostra, ele apresentava peças distintas daqueles nove exemplares que podemos encontrar no acervo do museu.

618



Paulo Menten, da série *Fragmentos Arqueológicos urbanos*, 2001, água forte, coleção do artista.

A mostra também evidenciou a relação entre a instituição e o artista, como esclareceu a diretora do MAL na época, Sandra Jóia: “Essa exposição, além de ser uma homenagem ao extensivo trabalho realizado pelo artista há anos na cidade de Londrina e no universo da arte, é uma forma de expressar todo o nosso carinho e gratidão”.<sup>619</sup> Essa relação deu-se nos anos de constituição do museu com a atuação do artista como curador e arte-educador em diferentes projetos da instituição.

---

<sup>617</sup> Como se pode ver na xilogravura pertencente ao acervo do MAL, *Sem título*, de 1968; cf. reprodução na página 207.

<sup>618</sup> Três xilogravuras, de 1968 (a mais antiga), de 1990 e de 1995; quatro litografias produzidas entre 1978 e 1980, e duas águas-fortes dos anos 90; todas dentro do acervo “permanente”; cf. Listagem de obras do acervo “permanente”; cf. *Site Oficial do MAL*, acesso em maio de 2007, disponível em <http://www.londrina.pr.gov.br/museudearte/>.

<sup>619</sup> cf. MUSEU DE ARTE DE LONDRINA, *op.cit.*

“Sua presença, em muitos momentos, deu legitimidade ao museu”, confessou Fernando Martinez.<sup>620</sup>

A timidez com que o MAL registra a importância de Menten para sua consolidação institucional é apenas mais um exemplo da dificuldade de museus regionais em produzir registros memoriais mais precisos sobre obras e artistas representados em seus acervos. Por outro lado, há registros “tímidos” de eventos pontuais que, de tanto serem repetidos, acabam por transformar um determinado artista em referência obrigatória da memória histórica de um museu. Esse é o caso de Darel Valença (Palmares-PE, 1924) e do MACPE.

O fato pontual citado pela instituição refere-se à primeira exposição individual realizada no museu pernambucano: “Darel: pinturas”, em 1966.<sup>621</sup> Desenhista, gravador e pintor, formado pela Escola de Belas Artes do Recife e pelo Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro nos anos 40; sua relação com a MACPE era resultado da proximidade com o empresário Assis Chateaubriand nos anos 50, quando passou a ilustrar jornais do grupo Diários Associados e a dar aulas de gravura em metal no MASP.

Em 1957, Darel viaja à Itália e à Espanha, graças ao prêmio de desenho recebido no 6.º Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foram três anos, sobretudo na Itália, que o transformaram: “Quando voltou, em 1960, o que olhos haviam absorvido de panoramas e cidades começou a sair no seu desenho; só que as estranhas topografias que criava eram habitadas por grandes anjos zonzos e sexuais, como a antagonizar o artista e o homem”, comentava Vinicius de Moraes, em 1967.<sup>622</sup> É desse mesmo período que Darel adquire sua pincelada proveniente do “grafismo nervoso e intricado (...), habitualmente revelado em seus desenhos e gravuras”<sup>623</sup>, sua marca até os anos 2000.

De volta, permanece como ilustrador e desenhista em diferentes periódicos e passa a ilustrar obras clássicas da literatura brasileira para a editora Cem

---

<sup>620</sup> Depoimento ao autor, do conservador do Museu de Arte de Londrina, em 8 de maio de 2007.

<sup>621</sup> cf. BOTTO, Márcia & TÁVORA, Sylvia. Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco. Recife: Sistema de Incentivo À Cultura do Governo do Estado de Pernambuco, 1999, p.27. Outros museus também rememoram e destacam a primeira exposição individual de suas histórias: Meyer Filho no MASC em 1953; Érico da Silva no MACPR em 1970; Paulo Humberto no MACG em 1990 e; Carlos Fajardo no MACRS em 1992.

<sup>622</sup> cf. ESPAÇO CULTURA BM&F. “Darel na BM&F: uma arte fora de série”. Catálogo de Exposição. São Paulo: BM&F, 2008, p.10.

<sup>623</sup> cf. LEIRNER, Shiela. “Darel Valença Lins”. In: \_\_\_\_\_. *Arte e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva: SECSP, 1991, p.308.

Bibliófilos. Ainda na primeira metade da década de 60, expõe no Rio Janeiro, em São Paulo, Roma e Buenos Aires. Em 1966, recebe o convite de Chateaubriand para expor após a mostra de abertura que contava com o acervo doado pelo empresário.<sup>624</sup> Aqui é preciso tecer algumas observações sobre o papel que Chateaubriand possui para o museu.

Em 1982, sob direção de Mary Gondim, O MACPE, em seu primeiro catálogo, optou por narrar a história do conjunto arquitetônico que servira de sede ao museu desde sua fundação em 1966 (texto de Ulisses de Mello) e indicar as principais características do acervo (texto de José Cláudio), além de mostrar reproduções de algumas obras e a listagem das peças sob sua guarda. Nenhuma menção nos textos a Chateaubriand, fundador do museu. O motivo desse “esquecimento” ainda não está claro, visto que, em muitos outros momentos, o MACPE celebrou-se por meio da memória desse polêmico personagem.<sup>625</sup>

A criação do museu foi patrocinada pela Campanha Nacional de Museus Regionais (CNMR)<sup>626</sup>, criada por Chateaubriand e Yolanda Penteado, que, ao lado do Governo do Estado, viabilizou, em 1965, a reforma nos prédios que receberiam o MACPE no ano seguinte. Lourenço esclarece que as metas da CNMR quanto aos acervos seguiam duas diretrizes básicas:

---

<sup>624</sup> A exposição de inauguração do museu fora patrocinada pela Varig; cf. LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999, p.244.

<sup>625</sup> Uma hipótese possível advém da leitura de que tanto Chateaubriand quando a CNMR estavam empenhados em perpetuar ideologias nacionalistas, pela difusão de valores e instituições artísticas ligados ao golpe militar de 1964.

<sup>626</sup> Nos anos 60, Chateaubriand e Penteado, pensando nas regiões menos favorecidas, lançaram a Campanha Nacional dos Museus Regionais, extrapolando o eixo Rio – São Paulo, responsável pela fundação de três museus de arte no Nordeste brasileiro: o MAAC – Museu de Arte Assis Chateaubriand de Campina Grande, na Paraíba (1967), e o Museu Regional de Arte de Feira de Santana, na Bahia (1967). Também enviou uma coleção para a cidade de São Luis, que está localizada no acervo de artes visuais do Museu Histórico e Artístico do Maranhão (1966). São frutos ainda dessa campanha, no estado de Minas Gerais, na cidade de Araxá, o Museu Dona Beja (1965) e a Galeria Brasileira, na cidade de Belo Horizonte (1966). No sul, em Porto Alegre, criou a Pinacoteca Rubem Berta (1966). Também entram na contabilidade da Campanha o MAPR, criado em 1960 em Curitiba. O acervo museológico dos museus regionais foi conquistado mediante contribuições públicas. Por exemplo, na cidade de Campina Grande, os preparativos para a inauguração do MAAC, tiveram à frente o Presidente da FURNE – Fundação Universidade Regional do Nordeste, professor Edvaldo de Souza do Ó, que com outras pessoas não poupou esforços para essa empreitada cultural. O MAAC foi inaugurado em 20 de outubro de 1967 e está sob a administração da FURNE – Fundação Universitária de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão, a mesma instituição que o criou, adotando agora outro nome. Inicialmente, o MAAC foi chamado de Museu de Arte de Campina Grande, no documento que entregou o acervo inicial, e de Museu Regional de Arte Pedro Américo, em sua abertura; recebendo o nome de “Assis Chateaubriand” a partir do ano de 1980; cf. BARATA, Mario. *Presença de Assis Chateaubriand na vida brasileira*. São Paulo: Martins Editora, 1970, p.105-106; cf. LOURENÇO, *op.cit.*, p.239-256.

Em primeiro lugar ratificam a cada reportagem a necessidade de se estender a todas as regiões brasileiras a formação de coleções, levando-lhes a arte de outras regiões, daí o nome (regional), e, também, de aglutinar os valores locais, circulando-os pelo território nacional, discurso consoante com a ideologia política em que se apregoa proteger, como eufemismo de controlar e submeter. Declaram, já em fevereiro de 1966, o período a ser selecionado para reunir as peças, fixando-o a partir da Semana de 22, ou seja, se prevê um acento no moderno – o que de fato ocorre, porém apenas nas aquisições, ao contrário das doações, gerando desvios. Igualmente acenam com o sempre desejado extravasar de fronteiras, projetando-as no exterior e trazendo inovação.<sup>627</sup>

No caso do MACPE, o acervo surgiu da doação de 203 peças da coleção Assis Chateaubriand e foi sendo ampliando até contar com peças tombadas dos mais ilustres nomes da arte brasileira e estrangeira.<sup>628</sup>

Em 1992, após o restauro das obras da coleção inicial<sup>629</sup>, o museu produziu a “Exposição comemorativa do centenário de nascimento de Assis Chateaubriand”, apresentando as obras doadas ao MACPE pelo “menino de Umbuzeiro”.<sup>630</sup> A apreciação midiática correspondia às memórias que o museu cultivava com a exposição:

Conhecemos também o Velho Capitão, com seus paradoxos e suas muitas faces, desde a do frio empresário no seu império jornalístico, até a do “o anjo de punhos de renda”, quando andava por Olinda adquirindo telas de jovens artistas, na década de sessenta. Reunia peças de arte em trânsito, vivas, produzidas aos bobotões em Olinda, numa das fases mais intensas e produtivas das artes no Brasil. Telas de Adão Pinheiro, Alves Dias, Ladjane, Wellington Virgolino, Achises, Montez Magnos, Tiago e Guita Charifker – quase todos os artistas ‘malditos’, cadastrados no DOPS e considerados subversivos pela ditadura militar.<sup>631</sup>

Tanto o museu, enquanto instituição de memória, quanto seu acervo, enquanto instrumento, estavam vinculados às narrativas sobre Chateaubriand ao menos desde o final dos anos 80. Entre as obras reunidas pelo “empenho pessoal

---

<sup>627</sup> cf. LOURENÇO, *op.cit.*, p.239.

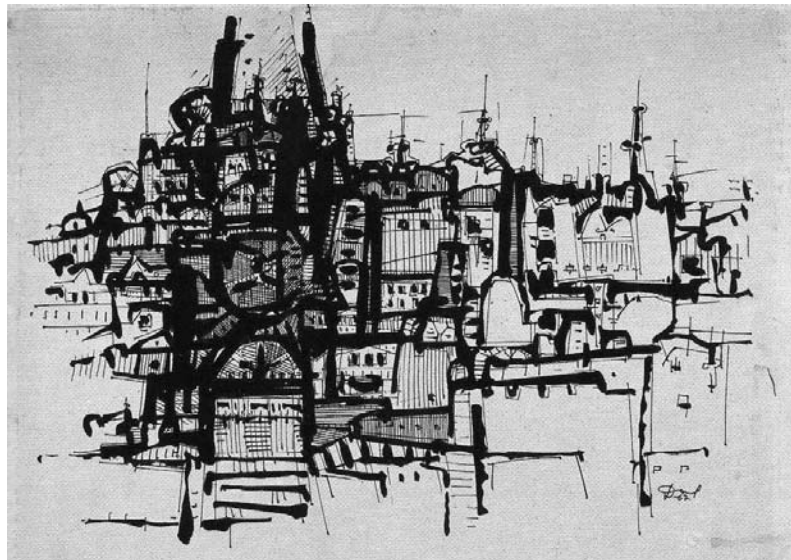
<sup>628</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUCO. *Folder* de apresentação da Sociedade dos Amigos do Museu. Recife, 1992.

<sup>629</sup> cf. BOTTO & TÁVORA, *op.cit.*, p.36.

<sup>630</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUCO. *Centenário Assis Chateaubriand: o colecionador*. Texto “203 quadros doados na pia batismal” de Potiguar Matos. Catálogo de exposição. Olinda, outubro de 1992.

<sup>631</sup> cf. *Jornal Diário de Pernambuco*. “Três leituras de Chateaubriand no MAC”. Texto de Olímpio Bonald Neto. Recife, 30 de outubro de 1992.

de nosso maior colecionador”<sup>632</sup>, estava um desenho em nanquim sobre papel, de Darel, intitulado *Paisagem*, de 1962. Uma visão compacta de uma arquitetura urbana ao gosto de Paul Klee<sup>633</sup>, esquadrinhada por uma mistura de traços calculados com linhas que aparentam um automatismo apressado.



Darel Valença, *Paisagem*, 1962, nanquim sobre papel, acervo do MACPE; doação de Assis Chateaubriand na inauguração do museu.

Infelizmente a primeira mostra individual no novo museu não deixou registros escritos instituídos ou guardados pelo MACPE. Todavia, tanto a presença de uma obra de Darel quanto o convite para a primeira mostra servem como índices para a compreensão de um grupo mais amplo de artistas “adotados” pelo museu. O MACPE, nesse aspecto, estava em consonância com as diretrizes elencadas pela CNMR citadas acima, pois o grupo selecionado, que originalmente estava vinculado à primeira doação de Chateaubriand, espelhava uma eclética

---

<sup>632</sup> cf. CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco. Coleções do Brasil. Catálogo de exposição*. Brasília: CCB, 2001, p.5.

<sup>633</sup> Faço referência aos desenhos do artista suíço produzidos nos anos 20, quando lecionava na Bauhaus. Faço uma demorada análise das arquiteturas compactas e “instáveis” em minha dissertação de mestrado; cf. OLIVEIRA, E.D.G. *Análise Histórica, Crítica e Simbólica de duas obras de Victor Brauner: “Arquitetura Pentacular” e “Taça da Dúvida”*. Dissertação de Mestrado em História da Arte e da Cultura (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas) Universidade Estadual de Campinas, 1998.

seleção de modernistas, alinhavada dentro de uma representação mais ampla do modernismo regional:

Seu acervo reúne importantes obras de artistas modernistas, tanto nacionais quanto internacionais. Vale registrar que Pernambuco sempre participou das conquistas modernistas desde os seus primórdios. Já nas décadas iniciais do século XX nomes como Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias, Manuel Bandeira, Gilberto Freyre e outros destacam-se na produção e na reflexão modernistas no Brasil. O ideário modernistas pernambucano, ainda pouco conhecido e, por isso, mesmo injustamente rejeitado, deve ser lido e compreendido como resultado de um processo civilizatório nacional fundado em terras nordestinas e forjado por séculos de lutas gloriosas que justificam o título de Leão do Norte conferido a Pernambuco. Evidentemente que num estado de tradições libertárias e intensa atividade cultural, a 'revolução' modernista não pode ser entendida como uma ruptura, como um construir uma nova realidade a partir do nada.<sup>634</sup>

O ideário modernista transformou-se no ponto comum entre diferentes gerações de artistas que poderiam direta ou indiretamente estar vinculados ao acervo do museu. Além de Darel, na intersecção entre esse ideário e a doação de Chateaubriand, os artistas escolhidos para compor as listas que identificam o legado da coleção permanente foram: Anchises Azevedo, Antônio Bandeira, Bonadei, Djanira, Antonio Gomide, Clóvis Graciano, Marcelo Grassmann, Alberto Guignard, Guita Charifker, Ismael Nery, Ladjane Bandeira, Maria Leontina, Lula Ayres, Manabu Mabe, Motez Magno, Maria Bonomi, D.J. Oliveira, Arthur Luiz Piza, Cândido Portinari, Lasar Segall, Sérgio Milliet, Tarsila do Amaral, Tomie Ohtake e Wellington Virgolino.

Dessa lista, os artistas locais são quase todos provenientes do Ateliê Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife, fundado em 1952, sob o comando de Abelardo Hora.<sup>635</sup> Azevedo, Charifker, Ladjane, Magno e Virgolino pertenceram a uma geração de artistas locais com forte influência sobre a cena cultural pernambucana e que receberam atenção do MACPE por meio de

---

<sup>634</sup> cf. CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. "Apresentação", texto de Marcus de Lontra Costa. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Coleções do Brasil. Catálogo de exposição. Brasília: CCBB, 2001, p.7

<sup>635</sup> Além deles, passaram pelo Atelier Coletivo: Gilvan Samico, Wilton de Souza, Maria de Jesus Costa, Ivan Carneiro, Tilde Canti, Marius Bern, Ionaldo e José Cláudio; cf. CLÁUDIO, J. *Memória do Atelier Coletivo*. Recife: Artespaço, 1978.

assimilações e exposições posteriores.<sup>636</sup> Muito embora a coleção tenha mais artistas locais com propostas experimentais próximas da arte contemporânea, geralmente assimiladas nos anos 70 e 80 pelo Salão dos Novos, esse conjunto acabou por dominar as representações sobre o acervo, ancorando-o à memória dos escolhidos de Chateaubriand.

Embora doadas pelo empresário, há exceções quanto ao legado modernista. O museu também não se cansa de prestigiar a coleção de artistas estrangeiros – outra demanda da CNMR –, freqüentemente rememorados através do artista signo dessa parcela da coleção: David Hockney e suas oito litografias da série *A Hollywood Collection*.<sup>637</sup> E, ainda, a existência de três artistas recorrentemente citados nas três primeiras décadas de existência do museu: Telles Júnior, Pedro Américo e Eliseu Visconti. O primeiro rememorado como signo do passado local<sup>638</sup>, e os demais lembrados pela importância que adquiriram nas narrativas da história da arte brasileira.

A presença dos estrangeiros e de obras de fora do eixo modernista retomava, para Lourenço, o projeto do MASP.<sup>639</sup> As obras do acervo inicial do MACPE, escolhidas pelo crítico Pietro Maria Bardi, mostram a tentativa de constituir-se um “museu de arte em geral”, consagrado a todas as modalidades da “boa e consagrada arte”. Como se pode ver pela lista, contudo, o museu nomeadamente contemporâneo preferiu atender aos valores vigentes de sua época e institui-se pela manutenção da arte moderna.

---

<sup>636</sup> cf. CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. “Marco Zero do Modernismo”, texto de Marcos Cordeiro. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Coleções do Brasil. Catálogo de exposição. Brasília: CCBB, 2001, p.49-50.

<sup>637</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUNCO, *op.cit.*, p.20; cf. BOTTO & TÁVORA, *op.cit.*, p.36; CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, *op.cit.*, p.53.

<sup>638</sup> “Importantíssima coleção neste acervo do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco é do pernambucano Jerônimo José Telles Júnior. Telles Júnior é bem um exemplo de pintor autóctone. Nos limites da relatividade do termo, ninguém poderia ter sido mais independente e fiel no retratar a sua terra, dele podendo-se dizer – embora no seu diário ele faça questão de agradecer aos seus mestres esporádicos, um deles Aurélio Figueiredo – que se teve algum mestre foi a Natureza, a natureza daqui da zona da Mata de Pernambuco, seja nos seus grandes planos como nos detalhes, do chão, do barro, da moita e até bichos – para o que aconselharia o visitante a uma complementação com os quadros do Museu do Estado. Desde Frans Post e Eckhout até a sua época na segunda metade do Século XIX ninguém como ele entregou-se a sorver paisagem da mata pernambucana, incluindo a praia.”; cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUNCO. Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Texto de José Cláudio. Recife: INAP/FUNARTE/SEC/MEC, 1982, p.16.

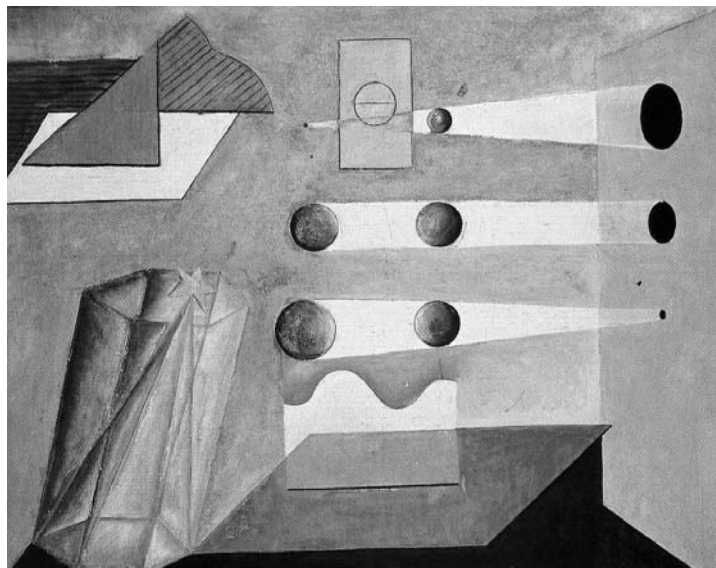
<sup>639</sup> cf. LOURENÇO, *op.cit.*, p.244.



#### 4.3. Os artistas fundadores: Rego Monteiro, Frei Confaloni e Lúcia Baís.

Há uma ausência facilmente notada na lista de artistas escolhidos para compor o conjunto recorrentemente lembrado pelo MACPE, justamente o artista mais cotado pelos registros do museu: Vicente do Rego Monteiro (Recife, 1899 - 1970). Apenas em 1982 o museu acabou por reparar a ausência do artista em seu acervo com a aquisição do quadro *Paisagem Zero*.<sup>640</sup> Exatamente a obra que serviu como capa para o primeiro catálogo da instituição, publicado no final daquele mesmo ano.

*Paisagem Zero* é uma pintura a óleo e guache sobre papel, de 36,5 x 45 cm. Nela encontramos um jogo de formas enquadradas em diferentes planos justapostos. O uso dos elementos geométricos contrasta com um fundo de azul, quase neutro, mas que consegue denotar lirismo suficiente para que não possamos vê-la como uma obra de eminente inspiração metafísica.



Vicente do Rego Monteiro, *Paisagem Zero*, s.d., óleo e guache sobre papel, coleção MACPE

A importância de Rego Monteiro, todavia, está além do quadro tardiamente adquirido. Os registros do museu, independentemente da política aquisitiva adotada, têm reverberado a narrativa que o institui como fundador do modernismo local:

<sup>640</sup> cf. Jornal *Diário de Pernambuco*. “Paisagem Zero”. Recife, 11 de agosto de 1982.

Deve-se a Vicente do Rego Monteiro a implantação do modernismo em Pernambuco. Nas suas idades e vindas entre Recife e Paris, traz, em 1930, para o Recife, Rio e São Paulo a exposição “A Escola de Paris” na qual tomavam parte, entre outros, Picasso, Léger, Braque, Gris, Severine, Sourvag, Foujita, Joaquim do Rego Monteiro e o próprio Vicente. Essas exposições deixaram marcas profundas no ambiente artístico do Recife. Principalmente a saída do marasmo acadêmico, de então e para sempre, das artes plásticas pernambucanas e o início de uma série de movimentos, grupos, ateliês, oficinas e sociedades que revitalizaram e promoveram um autêntico ‘renascimento’ artístico no próprio Pernambuco e no Nordeste. Entre as mudanças verificadas no Recife, a mais importante foi a criação da Escola de Belas Artes, em 1932.<sup>641</sup>

Da fundação da EBA, passando pela criação do Salão Anual de Pintura, em 1942, até a Sociedade de Arte Moderna do Recife, em 1950, tais instituições tornaram-se parte do legado de Rego Monteiro, atribuído mesmo que indiretamente.

O fascínio que Monteiro suscita na ordenação linear do desenvolvimento da arte moderna no estado<sup>642</sup> ancora-se em sua carreira artística e em sua militância, ambas marcadas pelo trânsito entre a Escola de Paris e a elite do movimento modernista brasileiro.<sup>643</sup> Sua pintura, de um estilo próprio, era para Walter Zanini:

(...) uma assimiladora de diversificadas fontes culturais, essa pintura demonstrou-se capaz de aprofundar um próprio e inconfundível ideário plástico, determinado por formas planas e circunscritas no espaço, pelo desenho tátil e rigoroso, de elegantes ritmos compassados, coadjuvado pela coloração

---

<sup>641</sup> cf. CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. “Marco Zero do Modernismo”, texto de Marcos Cordeiro. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Coleções do Brasil. Catálogo de exposição. Brasília: CCBB, 2001, p.47; sobre a exposição de 1930 e o papel de Rego Monteiro cf. ANJOS, M. dos & MORAIS, J.V. “Picasso ‘visita’ o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930”. In: Revista *Estudos Avançados*, vol.12, n.º 34. São Paulo, set./dez 1998, acesso em fevereiro de 2009; disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-4014199800030027&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-4014199800030027&lng=en&nrm=iso&tlng=pt).

<sup>642</sup> cf. FUNDAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE PERNAMBUCO. *45ª e 46ª Salões de Artes Plásticas de Pernambuco*. Catálogo de Exposição. Recife: MEP; Olinda: MACPE, 2005, p.150-172.

<sup>643</sup> Participou da Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo. Artistas pernambucanos como Cícero Dias, Lula Ayres, Aloísio Magalhães, Francisco Brennand, Samico e Paulo Bruscky também ganharam relevo nessas narrativas, embora não superiores ao do fundador modernista.

moderada, luminosa, de poucas e menores variantes de meios-tons.<sup>644</sup>

Sua arte, entretanto, não foi o elemento destacado para o elo criado entre ele e o museu de Olinda. O que mais fascinara os narradores do MACPE era o envolvimento do artista modernista com as jovens gerações de artistas nos anos 60. Sua atuação política e sua participação no “Movimento da Ribeira”, em 1964 <sup>645</sup> e depois na abertura e manutenção do “Ateliê+10”, em 1965, ambos em Olinda, inscreveram o “fundador” na ativa cena cultural da cidade da qual o MACPE se considerava parte resultante e integrada:

Nas décadas de 50/60, Olinda passou por uma verdadeira revolução cultural que teve como atores o Prefeito Eufásio Barbosa, e seus dois secretários de turismo, Vicente do Rego Monteiro e, depois, Adão Pinheiro, responsáveis pela implantação do ‘clima’ propício às artes plásticas que temos até hoje.<sup>646</sup>

O processo narrativo que liga a década de 20 ao museu tem em Monteiro um elemento favorável, haja vista a sua participação na efervescente Olinda dos anos 60. Ele acabou sendo incluído no discurso do museu à revelia da coleção fundadora da instituição. Outros museus não tiveram a mesma perspicácia quanto às possibilidades de narrar seu passado.

Ao contrário do MACPE, que passou a celebrar Rego Monteiro, especialmente depois que adquiriu *Paisagem Zero*, em 1982 <sup>647</sup>, o MACG tem encontrado dificuldades para instituir uma narrativa coerente que ligue a carreira artística de Frei Nazareno Confaloni (Viterbo - Itália, 1917 – Goiânia, 1977), e suas 149 obras presentes no acervo, às ambições da instituição goiana.

Confaloni chegou ao estado em 1950, depois de freqüentar, nos anos 40, a Academia de Belas Artes de Florença. “O bandeirante da arte moderna” <sup>648</sup> foi enviado à cidade de Goiás Velho para pintar os afrescos decorativos da Igreja

---

<sup>644</sup> cf. ZANINI, W. *Vicente do Rego Monteiro*. Introdução ao artista. São Paulo: Marigo Editora, 1997, p.38.

<sup>645</sup> A Cooperativa Artes e Ofícios da Ribeira Ltda. foi criada por um grupo de artistas liderados por Adão Pinheiro, Ypiranga Filho, José Barbosa, José Tavares, João Câmara, Guita Charifker, Roberto Amorim e Monteiro; cf. FUNDAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE PERNAMBUCO, *op.cit.*, p.154.

<sup>646</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUCO. *Prêmio Pernambuco de Artes Plásticas*. Novos Talentos Catálogo de exposição. Recife: FUNDARPE, 1999, p.5.

<sup>647</sup> A única obra do artista na coleção do museu até 2007.

<sup>648</sup> cf. SILVEIRA, PX. *Frei Nazareno Confaloni*. Goiânia: Editora UCG, 1987, p.6.

Nossa Senhora do Rosário. Três anos depois, ele passou a residir e a trabalhar na nova capital goiana.<sup>649</sup> A arte que o religioso trouxera para o estado estava marcada pela disseminação de um estilo expressionista mais discreto, pautado por um gosto pelo “realismo social”.<sup>650</sup>

Ele tinha predileção pelo uso das cores puras e compactas, em cenários e paisagens diluídas com subjetivas leituras da figura humana: feições dramáticas – às vezes grotescas – com o uso do imediatismo da expressão. Na caracterização de figuras bíblicas usualmente utilizava elementos da iconografia popular, como esclarece o crítico Miguel Jorge:

Seus quadros refletem homens, mulheres e crianças do cotidiano. Não são figuras, são personagens do drama do dia-a-dia, apresentando uma boa dosagem de resignação santificada. Às vezes são madonas e santos, caracterizados com o vigor dos homens e das mulheres comuns, por isso mesmo vigorosos em personalidade, integrados nos limites da purificação. Entretanto, quem vê o trabalho acabado, livre de modelos, vivo de criatividade talvez não perceba o desafio da técnica, o cuidado com a composição da forma e dos espaços, iniciados em estudo à parte, em pequenos desenhos. Não há primeiros ou segundos planos na pintura de Confaloni. Há, isto sim, uma integração da temática com a técnica, uma limpeza de cores e um comprometimento consciente. Também não há altos e baixos nas obras apresentadas: há um mesmo nível, com um requinte intencional, que nos conduz a uma realidade (íntima, refletida). Somam-se a tudo isso os tons regionais e a grande experiência de vida deste mestre, que é brasileiro-italiano, comprometido nas raízes com o processamento histórico-cultural de Goiás.<sup>651</sup>

Considerado como o “mestre de todos”<sup>652</sup>, para Aline Figueiredo a chegada de Confaloni numa cidade recém-criada e sem tradição artística provocou um

---

<sup>649</sup> O artista italiano causara certa polêmica na confecção dos afrescos em Goiás Velho: “Confaloni escolhera para decorar a igreja a realização dos quinze afrescos que retratam ‘Os Mistérios do Rosário’. Os cinco primeiros destes mistérios são os ‘Gozosos’, que vão da Anunciação até o Encontro do Templo. Os cinco seguintes são os mistérios ‘Dolosos’, da Agonia no Horto até a Morte na Cruz. E os cinco últimos mistérios são os ‘Gloriosos’, que vão desde a Ressurreição até a Coroação de Nossa Senhora, sendo que os três últimos são passagens que não constam no Evangelho”; cf. SILVEIRA, PX. *Conhecer Confaloni*. Goiânia: Editora UCG, 1991, p.29; agradeço a Adriane Camillo Costa, por ter me apresentado esse estudo sobre o artista.

<sup>650</sup> cf. FIGUEIREDO, A. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT, Museu de Arte e de Cultura Popular, 1979, p.97.

<sup>651</sup> *apud* FIGUEIREDO, *op.cit.*, p.262.

<sup>652</sup> *idem*, p.260.

grande impacto, rememorado pelos artistas locais mesmo após a sua morte.<sup>653</sup> Confaloni, segundo a autora, dizia que a sua missão era “lançar a semente que fertilizou a arte em Goiás, e orgulhava-se de ter vencido os ‘tempos bárbaros’, como ele definia a situação artística de Goiânia nos distantes anos da década de 1950”.<sup>654</sup>

Sua presença na memória das artes visuais fora estimulada em 1991, com a criação, pelo estado, do Museu de Artes Frei Confaloni.<sup>655</sup> Museu que até 2008 não havia ganhado corpo.<sup>656</sup> Em sua ausência, a memória do artista italiano vem sendo representada e associada ao Museu de Arte de Goiânia<sup>657</sup> e ao ensino da arte na cidade, por meio da Universidade Católica de Goiás, dona do maior acervo do artista.<sup>658</sup> O papel do MACG podia ser considerado secundário na manutenção da memória artística do religioso italiano até 2003, quando o museu assimilou uma parcela considerável de obras do artista. Provenientes do acervo da Galeria de Arte Frei Nazareno Confaloni, os quadros e desenhos – na sua maioria de pequeno formato – ganharam destaque num acervo que tem se esforçado para manter-se próximo da estética da arte contemporânea.

Confaloni e Ana Maria Pacheco são os únicos artistas a merecerem uma nomeação à parte dentro do acervo do MACG. No entanto, ao contrário do vem

---

<sup>653</sup> Importante momento dessa manutenção memorial foram as comemorações dos 10 anos da morte do artista em junho de 1987, realizadas pela Universidade Católica de Goiás. No evento, que durou uma semana, estava programada uma exposição retrospectiva e documental sobre Confaloni, uma apresentação de um vídeo documentário, duas mesas-redondas sobre o artista, além de uma mostra paralela com os contemporâneos e os “herdeiros” do frei: Siron Franco, Cleber Gouvêa, Roos, Vanda Pinheiro, Iza Costa, Sáida Cunha, Amaury Menezes, DJ Oliveira, Washington Rodrigues, Ana Maria Pacheco, Cirineu de Almeida, Elder Rocha Lima, Laerte Araújo Pereira, Neusa Moraes, Maria Guilhermina, Leonan Fleury, Reinaldo Barbalho, Antônio Poteiro, Narcisa, Dina Cogoli, Gomes de Souza, Carlos da Cruz e Alcione Guimarães; cf. *Jornal O Popular*. “Frei Confaloni, o retrato de uma obra”. Texto de Felício Brasigóis, Goiânia, 04 de junho de 1987.

<sup>654</sup> cf. FIGUEIREDO, *op.cit.*, p. 260.

<sup>655</sup> Lei n.º 11.494 de 18 de julho de 1991.

<sup>656</sup> Existe uma promessa da Prefeitura de Goiânia para a construção do Museu de Artes Frei Confaloni que integraria, ao lado do Museu Antônio Poteiro, o “Complexo Cultural Porto das Artes”; cf. Informe da Secretária de Comunicação da PMG; acesso em fevereiro de 2009, disponível em: [http://www.goiania.go.gov.br/sistemas/snger/asp/snger01010r1.asp?varDt\\_Noticia=19/02/2008&varHr\\_Noticia=11:19](http://www.goiania.go.gov.br/sistemas/snger/asp/snger01010r1.asp?varDt_Noticia=19/02/2008&varHr_Noticia=11:19)

<sup>657</sup> “O acervo inicial do MAG foi composto por 48 obras doadas por grandes artistas brasileiros que vieram ao Congresso dos Intelectuais, evento realizado em fevereiro de 1954 na cidade de Goiânia. A mostra foi idealizada e organizada pelos professores e artistas plásticos Nazareno Confaloni, Gustav Ritter e pelo Diretor da Escola Goiana de Belas Artes, Luiz Carmo Curaro”; cf. *Site Oficial do Museu de Arte de Goiânia*, acesso em janeiro de 2009; disponível em: [www.goiania.go.gov.br/sistemas/scmag/dados/apresentacao2.htm](http://www.goiania.go.gov.br/sistemas/scmag/dados/apresentacao2.htm).

<sup>658</sup> Depoimento de João Rosa Santos, conservador do Museu de Arte Contemporânea de Goiás ao autor, em 18 de abril de 2007.

acontecendo com as obras da artista brasileira, o museu não conseguiu dar visibilidade institucional a coleção do italiano, mesmo que por meio de pequenas mostras didáticas. Muitos exemplos de esquecimento, em forma de silêncio, podem ser encontrados em outros artistas representativos nas coleções dos museus pesquisados. No entanto, o que torna o caso de Confaloni especial é justamente sua posição na memória das artes visuais da cidade e do estado. Sua “invisibilidade” no MACG parece-me mais um indício de que a instituição tem ambicionado distanciar-se dos artistas fundadores da modernidade goiana, na tentativa de construir uma filiação com a arte contemporânea de contornos mais internacionais, como revelou sua parceria com o Shopping Flamboyant, algo que as obras de Pacheco proporcionam sem grandes dificuldades.

Longe de ser uma hipótese vaga ou uma especulação audaciosa, o lugar que Confaloni ocupa nas memórias do museu goiano está subdimensionado frente a outras instituições locais. O MARCO seguiu um caminho diverso dos congêneres pernambucano e goiano quanto ao reconhecimento e à adoção de um artista que simbolizasse a “fundação” da arte moderna local. Do primeiro diferencia-se pela quantidade de obras em seu acervo e, do segundo, pela opção de conferir ao acervo visibilidade privilegiada. Nesse caso, visibilidade a Lídia Baís (Campo Grande, 1900-1985).



Lídia Baís, *Auto-retrato*, s.d., óleo sobre tela, acervo do MARCO (detalhe).

Baís é, atualmente, considerada pelas instituições de arte e cultura de Mato Grosso do Sul a pioneira das artes plásticas na região. “A primeira grande personalidade artística de nossa história cultural”, como salienta Humberto Espíndola.<sup>659</sup> Nascida em 22 de abril de 1900, em Campo Grande, a artista, desde sua morte, em 1985, foi eleita como referência no estado. Parte considerável dessa escolha tem sido ancorada no fato de a artista ter produzido uma obra intimamente relacionada com um segmento do modernismo revelado e exaltado no eixo Rio–São Paulo, além de sua biografia expressar não apenas essa intimidade, mas também as qualidades de uma pintura que demonstrou a contento um mundo onírico de especial valor estético.

É difícil compreender quando a carreira artística de Baís passou a ser considerada pauta das agendas patrimoniais do estado, contudo podemos nos arriscar a apontar a importância do papel do artista plástico Humberto Espíndola na visibilidade da artista. Sua participação foi crucial na representação de Baís como referência na história cultural da região, ao publicar o texto “Introdução à Lídia Baís”, já em 1975 – antes mesmo da criação da divisão do antigo estado do Mato Grosso, em 1977 –, quando da organização da mostra *Panorama das Artes Plásticas em Mato Grosso*, na Universidade Federal de Mato Grosso, em Cuiabá.<sup>660</sup> Todavia, a trajetória de Baís já se configurava na cena artística regional graças a um grande esforço da própria artista.

A pintora dedicou muitos anos de sua vida – sobretudo nos anos 50 e 60 – à tentativa de oficializar o que chamou de “Museu Baís”. A preocupação com a manutenção e a preservação de sua própria trajetória artística, além dos demais componentes biográficos, já antecipava um movimento de ansiedade pelo cultivo e

---

<sup>659</sup> cf. ESPINDOLA, H. *Lídia Baís. Folder de exposição*. Campo Grande: Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul, 2005.

<sup>660</sup> “O movimento de artes plásticas em Mato Grosso iniciou em moldes contemporâneos, nos fins da década de 60. Entretanto, uma reunião de dados que pretende introduzir o leitor ao conhecimento do que aqui se fez ou se faz nas artes plásticas, estaria incompleto se não o puséssemos a par da existência de Lídia Baís. (...) Lídia Baís se nos afigura como o próprio passado artístico de Mato Grosso neste século. (...) Provavelmente, foi a primeira mulher que a sociedade mato-grossense conheceu com o temperamento que tradicionalmente se julga peculiar ao artista. Por isso, sua importância oscila entre sua pintura e o conjunto de sua vida/obra”; cf. ESPÍNDOLA, H. “Introdução à Lídia Baís”. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO. *Panorama das artes plásticas em Mato Grosso*. Cuiabá: SEC, 1975, p 5.

controle da memória de si, naquilo que Joël Candau denominou de ato compulsivo de auto-representação.<sup>661</sup>

Nessa busca pela auto-preservação memorial, Baís produziu três catálogos, sob o título de *Lembranças do Museu Baís*, além de amplo material de divulgação autobiográfico (o mais importante: um livro de sua autoria sob o pseudônimo de Maria Trindade), na expectativa de angariar adeptos para a causa do museu e, concomitantemente, marcar-se como elemento essencial na constituição narrativa de sua própria trajetória. Sob a assinatura de Maria Trindade, ela demonstrava-se preocupada em constituir um museu no intuito de “(...) deixar uma obra que servirá de exemplo ao público que erroneamente a interpretou no seu claustro de recolhimento feito por ela mesma”.<sup>662</sup>

Mesmo não tendo criado seu museu, a artista conseguiu, com sucesso, perpetuar boa parte de sua história, deixando uma quantidade considerável de material documental, que possibilitou, nos últimos trinta anos, que alguns estudiosos, interessados em sua carreira, pudessem abrir diferentes frentes de pesquisa sobre ela. Pesa a favor, nesse sentido, o fato de que Baís representou parte da história da elite da região, o que certamente tem facilitado seu ingresso no imaginário oficial da cidade e do estado natal.

Filha de uma tradicional família de negociantes italianos, Lídia era representante da primeira geração de brasileiros que pôde desfrutar de uma educação típica das famílias abastadas da Velha República; estudou em colégios internos na capital do país, em São Paulo, no Rio Grande do Sul e, com apenas quatro anos, em Assunção, no Paraguai.<sup>663</sup> Em 1925, estudou línguas em Berlim, onde conheceu Ademar de Barros, contato importante no decorrer das tentativas de concretizar seu museu. Após um período na capital alemã, a artista partiu para Paris, onde permaneceu por quatro meses e teve a oportunidade de assistir a aulas de pintura<sup>664</sup> – ao que parece, de modo breve e incipiente. Foi nessa oportunidade rápida na capital francesa que Baís entrou em contato com a efervescente cena vanguardista européia do entre-guerras. Também nessa ocasião conheceu o pintor

---

<sup>661</sup> cf. CANDAU, J. *Anthropologie de la mémoire*. Paris: PUF, 1996, p.5-6.

<sup>662</sup> *apud* RIGOTTI, Paulo Roberto. *Intertextualidade e o imaginário pictórico no processo criativo de Lídia Baís*. Dissertação de Mestrado. Dourados, MS: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2003, p.21.

<sup>663</sup> cf. MARTINS, Nelly. *Dois vidas*. Brasília: Senado Federal, 1990, p.70.

<sup>664</sup> *idem*, p.37.



Ismael Nery, provável responsável pela sua relação de amizade com o poeta Murilo Mendes, estabelecida naquele mesmo ano, logo após o retorno ao Brasil.

No final dos anos 20, Baís intensificou sua formação artística no Rio de Janeiro, onde estudou no ateliê dos irmãos Rodolfo e Henrique Bernardelli. Essa oportunidade de aprender pintura com dois ícones da arte brasileira abriu as portas da seleta Escola Nacional de Belas Artes, na mesma época. Essa iniciação conferiu à sua formação um forte acento acadêmico, salientado pelas aulas com Osvaldo Teixeira na ENBA, entre 1928 e 1929. Os Bernardelli também foram responsáveis pela única exposição individual da artista no Rio de Janeiro, em dezembro de 1929, na Policlínica Geral do Rio de Janeiro. Com apenas dez dias e muitos problemas financeiros, a exposição conseguiu atrair a atenção da imprensa carioca, que protocolarmente indicou a “aptidão artística” de Baís.<sup>665</sup> Após o término da exposição, a artista retornou para Campo Grande, onde passaria a viver até sua morte.

Esses intensos anos 20 foram o ponto alto da biografia da artista e podem nos remeter a pelo menos duas leituras antagônicas. Uma como típica “filha” de uma classe mais abastada, preocupada em dar boa educação aos filhos – mesmo para as meninas – e com trânsito junto à elite brasileira. A outra consiste em uma visão histórica, que pode ser compreendida como atípica para a cena provinciana de Campo Grande, tendo suscitado, anos mais tarde, um processo de admiração pública. Ao mesmo tempo em que a louvam como “pioneira” da terra, seus biógrafos<sup>666</sup> salientam que, desde que retornou à cidade natal, a artista via-se numa espécie de exílio, numa “clausura” lamentada, uma vez que não se adaptara à cena cultural precária de Campo Grande. Algo que alterou sua arte:

Sentindo-se enclausurada deu início a pintura de alegorias no sobrado de sua família. Com a morte trágica do pai e um ambiente cultural hostil, Lídia se enfraquecia dia após dia. Buscava em Deus, no mistério dos astros e em questões existenciais o impulso para suas telas.<sup>667</sup>

---

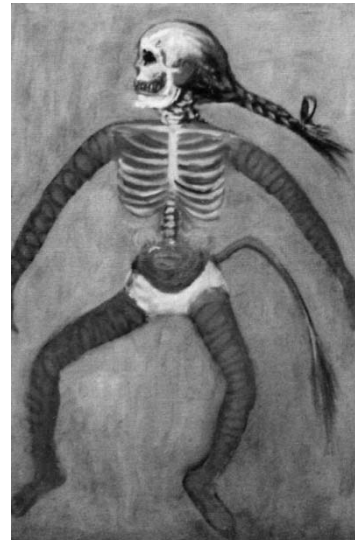
<sup>665</sup> O jornal *O Globo* publicou uma nota, em 12 de dezembro de 1929, intitulada “Uma Jovem pintora patrícia: encerramento de sua exposição de arte”, *idem*, p.42.

<sup>666</sup> cf. MARTINS, *op.cit.*; RIGOTTI, *op.cit.*

<sup>667</sup> cf. ARAÚJO, Carolina & AGUENA, Patrícia. *A artista visionária de uma aldeia sem luz*. Campo Grande: MARCO: MinC/IPHAN, 2008.

Em meados dos anos 50, Baís começou a formular o que seria sua mais ousada tentativa de perpetuar a própria história: o Museu Baís. Para tanto, além de realizar uma reforma em sua casa, no intuito de transformá-la em sede de seu museu, ela também passou a contatar amigos, autoridades e artistas, como o então prefeito de São Paulo, Ademar de Barros (1958), e o curador do Museu de Arte de São Paulo, Pietro Maria Bardi. Embora seu empenho não tenha sido pequeno, chegando à obsessão, o museu, nos moldes planejados por ela, nunca deixou de ser apenas um sonho.

Outro museu, anos após sua morte, passou a guardar o que deveria abrigar o sonhado Museu Baís. Em 1986, a Pinacoteca Estadual acolheu em seu acervo cerca de 110 obras de Baís, doadas pela família, por intermédio da artista plástica, e sua sobrinha, Nelly Martins. Coleção que migrou para o acervo do MARCO quando de sua criação, em 1991.<sup>668</sup>



Lídia Baís, *Micróbio da Fuzarca*, s.d., óleo sobre tela, coleção do MARCO

---

<sup>668</sup> Embora o MARCO venha a ser hoje a arena onde toda uma tradição está sendo criada e recriada para representar a trajetória de Baís, há, ainda, documentos e obras dela sob a guarda do Centro de Informações Turísticas e Culturais “Morada dos Baís” (CITC), que ocupa outro marco da engenharia de construção da memória da artista. O edifício, construído entre 1913 e 1918 pelo pai da artista, o comerciante italiano Bernardo Franco Baís, serviu de morada para a família até 1938, quando passou a abrigar a Pensão Pimentel, até 1979. Em 1993, o poder público municipal, junto com outros parceiros, negociou a transformação do espaço no CITC. Aberto dois anos depois, o lugar guarda uma peculiaridade para a biografia da artista: foi ali que, em 1937, a artista pintou os painéis nas paredes do sobrado, em particular nas de seu quarto, denominado hoje sala azul ou sala mística. Essas informações foram colhidas do *site* oficial da Prefeitura Municipal de Campo Grande, no espaço da Fundação Municipal de Cultura, numa página dedicada à “Morada dos Baís”; acesso em 13 de julho de 2008, disponível em: <http://www.pmcg.ms.gov.br/?s=47&location=24&idCon=898&idPai=898>.

Já nos anos 2000, graças a Espíndola, diretor do MARCO entre 2003 e 2005, 25 obras da artista foram restauradas, o que permitiu, em 2008, ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), com o apoio da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS) e da Fundação Municipal de Cultura (Fundac), transformar obras de Lídia Baís em temas de cartões postais a serem distribuídos para fundações de cultura, bibliotecas e museus, em mais uma ação no sentido de garantir a perpetuação de sua memória como elemento fundante da cultura visual do estado.

#### 4.4 Os artistas gestores: Humberto Espíndola, Mary Gondim e Fernando Velloso

Embora importante, Baís não foi a única personagem celebrada pelo MARCO nos últimos anos. No elenco de artistas que marcaram a constituição de uma cena profissional das artes visuais no Mato Grosso do Sul estão diferentes gerações, como Miguel Perez, Jorapimo, Conceição dos Bugres e Vania Pereira.

Miguel Perez<sup>669</sup> é um dos nomes importantes na construção da memória das artes visuais do Estado; espanhol, chegou ao Brasil em 1895 e passa a residir em Cuiabá, e atuou como fotógrafo até 1918, quando se muda para Corumbá (atual MS), onde também trabalhou com a fotografia e, mais tarde, pôs em funcionamento um cinema itinerante, que percorreu o estado e o interior da Bolívia. Autodidata, foi também em Corumbá que ele passou a pintar e a dedicar-se ao comércio de molduras e tintas. Por essa época, participou do Salão de 1935, a primeira exposição de pinturas em Cuiabá, promovida por Jorge Bodstein.

Em 1954, Perez mudou-se para Campo Grande, onde abriu sua loja “Fábrica de Quadros” e passou a lecionar pintura. Em 1966, participou da 1.<sup>a</sup> Expo de Pinturas dos Artistas Mato-grossenses, organizada por Aline Figueiredo e Humberto Espíndola. Foi professor, entre outros, de Nelly Martins, artista que

---

<sup>669</sup> Miguel Perez Lopes (Espanha, 1881 – Campo Grande, 1976); cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. “Miguel Perez, projeto resgate”. *Folder* da exposição. Campo Grande: FCMS, 2004. O MARCO possui duas obras do artista em sua coleção.

empresta o nome ao MARCO.<sup>670</sup> “Deixou história por seu espírito, sua improvisação e sua arte, sobretudo porque sem dúvida alguma, foi um perfeito pioneiro em seu mister”.<sup>671</sup>

Outro pioneiro no estado celebrado pelo MARCO é Jorapimo.<sup>672</sup> É dele, segundo o museu, o primeiro ateliê do estado, aberto em 1964 em Campo Grande. Foi premiado na 1.<sup>a</sup> Expo de Pinturas dos Artistas Mato-grossenses, em 1966, e participou da criação da AMA, em 1967.<sup>673</sup> No I Salão de Pintura, em 1979, ganhou o Prêmio pelo Conjunto da Obra. Sua arte possui afinidade com o projeto identitário do Estado:

Divulgador da própria obra, costumava percorrer as dependências de órgãos públicos com miniaturas, cartões de sua autoria, cujo tema era sempre a natureza de Mato Grosso do Sul. Tendo como eixo o Pantanal, preencheu seus quadros da luminosidade do Rio Paraguai, rodeado pela arquitetura do Casario do Porto, recriado em diversos tons, para lembrar o passado de glórias de Corumbá, quando o comércio florescente permitia a vinda de peças teatrais do exterior e a exibição de filmes do Cine Bijou (...). Os personagens de Jorapimo pertencem a um mundo virtual de luta pela sobrevivência. São lavadeiras, pescadores, gente humilde que desconhece a importância do próprio viver na paisagem de Mato Grosso do Sul.<sup>674</sup>

Assim como Jorapimo, Conceição Freitas<sup>675</sup>, mais conhecida como Conceição dos Bugres, transformou-se numa peça importante da visibilidade das artes visuais

---

<sup>670</sup> Sobrinha de Baís e ex-primeira-dama do Estado, ela foi casada com Wilson Barbosa Martins; Nelly Martins escreveu sete livros e integrava a Academia Sul-Mato-Grossense de Letras. Como artista plástica, era adepta da arte acadêmica e sua importância estava associada à esfera política da região; cf. Site oficial da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras; acesso em fevereiro de 2009. Disponível em: <http://www.acletrasms.com.br/lersuplem.asp?IDSupl=234>.

<sup>671</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. “Miguel Perez, projeto resgate”. Texto de Lygia Lima. Folder da exposição. Campo Grande: FCMS, 2004.

<sup>672</sup> José Ramão Pinto de Moraes, dito Jorapimo (Corumbá-MS, 1937); cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. “Jorapimo: autêntico pioneiro de nossas artes”. Folder de exposição. Campo Grande: FCMS, 2004. O MARCO possui 5 obras do artista em sua coleção; cf. reprodução na página 151.

<sup>673</sup> “Fui para Campo Grande onde convivi com Humberto Espíndola e Aline Figueiredo. Havia também, no grupo da Adelaide Vieira, o Reginaldo Araújo, o Ilton Silva, que conheci nessa época. Esses eram os artistas de Campo Grande nos anos 60. (...) Nós costumávamos caminhar juntos e quando chegava ali na Cológeras, parávamos para ver a fachada da casa do Miguelito Peres, onde estava escrito: FÁBRICA DE QUADROS.”; relato de Jorapimo, cf. ROSA, M.G.S.; MENEGAZZO, M.A. & DUNCAN, I.N. *Memória da Arte em Mato Grosso do Sul. Histórias de vida*. Campo Grande: Editora UFMS, 1992, p.269.

<sup>674</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. “Jorapimo: autêntico pioneiro de nossas artes”. Texto de Maria da Glória Sá Rosa, originalmente publicado no livro “Artes Plásticas em Mato Grosso do Sul”. Folder de exposição. Campo Grande: FCMS, 2004.

<sup>675</sup> Conceição Freitas da Silva (Povinho de Santiago-RS,1914? – Campo Grande, 1984). O MARCO possui 8 obras da artista em seu acervo.

no estado por meio do MARCO. “Ela é o mais forte signo da “identidade do patrimônio cultural do Mato Grosso do Sul”.<sup>676</sup> Dona de uma arte com um único tema, conseguiu, pela repetição e tradição, instituir-se como artista símbolo da intersecção entre arte popular e a arte indígena:

De uma brincadeira com uma raiz de mandioca nasceu o primeiro bugre, ‘a raiz parecia gente e ficava me olhando’ dizia Conceição. Primeiro lhe deu forma, depois ‘era preciso ficar mais bonito, vesti-lo’, e assim cobriu-o com cera de abelha. Os outros nasceram do entalhe da madeira. Olhos e cabelos pretos. Pronto, do acaso nasceu um dos maiores símbolos culturais do Mato Grosso do Sul que o olhar sensível de Humberto Espíndola e Aline Figueiredo colocaram em cena: artista e obra, hoje presente em diversas partes do mundo.<sup>677</sup>

As pequenas esculturas, de uma simplicidade calculada, são hoje copiadas e vendidas como embaixadores da cultura local, graças à Oficina de Artesanato “Conceição dos Bugres”, patrocinada pelo governo do estado e sob o comando do neto da artista, Mariano Neto. Hoje há um “verdadeiro exército de Bugres, mostrando toda a beleza e a resistência da cultura popular.”<sup>678</sup>



Vania Pereira, *Sem título*, 1967, técnica mista, coleção MARCO.

<sup>676</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. “Bugres: Conceição e sua gente”. Texto de Ângelo Arruda. *Folder* da exposição. Campo Grande: FCMS, 2004.

<sup>677</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. “Bugres: Conceição e sua gente”. Texto de Soraia Salle. *Folder* da exposição. Campo Grande: FCMS, 2004.

<sup>678</sup> *Idem*; cf. reprodução na página 112.

A obra de Conceição acabou por se transformar também num ponto de acomodação entre as artes “eruditas” e o artesanato de linguagem marcadamente popular. Enaltecida como poucos, sua arte funciona como uma síntese de binômios raramente conciliados no mesmo projeto estético e identitário: popular/“erudito”; “ocidental”/indígena; rural/citadino; unicidade/reprodução; nativo/migrante. “A obra de Conceição recomeça a cada instante, pois a linguagem de seus bragues é o signo de um Estado que se aventura no âmago das coisas, na preparação de um tempo: tempo de igualdade entre homens.”<sup>679</sup>

Vania Pereira<sup>680</sup>, por sua vez, representa um outro tipo de pioneirismo para a produção artística local. Graças à doação de 138 obras da artista, em 2002, Pereira é lembrada por sua farta produção gráfica. “Entre as linguagens que têm o papel como suporte, foi na gravura que a artista Vania Pereira encontrou sua grande expressão”<sup>681</sup>, segundo Rafael Maldonado. “Vania, além de uma apaixonada por essa linguagem artística – fato que podemos notar pela quantidade de obras de grandes gravadores brasileiros em seu acervo pessoal, também foi pioneira dessa arte em nosso Estado.”<sup>682</sup>

---

<sup>679</sup> cf. Revista *Mato Grosso do Sul Cultura*, n.º 1, texto de Maria da Glória Sá Rosa. Campo Grande, 1985, p.14.

<sup>680</sup> Vania Pereira (Aquidauana-MS, 1940 – Campo Grande, 2002). cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE MATO GROSSO. “Vania Pereira. Panorama Retrospectivo”. *Folder* da exposição. Campo Grande: FCMS, 2003. Pereira nasceu em Aquidauana, estudou em Campo Grande e formou-se em artes pela Fundação Armando Álvares Penteado (Faap) em São Paulo, onde morou 30 anos. Sua formação é ressaltada pelo MARCO, sobretudo quanto a seus mestres: Renina Katz, Darel Valença, Mário Gruber, Marcelo Grassmann e Sérgio Ferro. Além de ter se tornado a coordenadora de Artes Visuais da Faap entre 1972/80, foi uma das premiadas no V SAPMS em 1986; cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. *Um panorama da história das artes plásticas em Mato Grosso do Sul através do Acervo do MARCO*. Campo Grande: FCMS: SEC, 2004.

<sup>681</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE MATO GROSSO. “Vania Pereira. Panorama Retrospectivo”. Texto de Rafael Maldonado. *Folder* da exposição. Campo Grande: FCMS, 2003.

<sup>682</sup> *idem*. O relato da artista, reproduzido no *folder*, é sintomático na medida em que se pode estabelecer uma relação entre sua biografia e a de Baís: “Em 1983, depois de 30 anos em São Paulo, onde estudei, iniciei carreira, fiz relacionamentos, tornei-me professora, volto a Mato Grosso do Sul por razões pessoais, não aceitando a princípio, tornando-me bastante rebelde, arredia mesmo. Escrevo, faço poesias, desenhos, pinturas, gravuras, colagens, recortes. Muita leitura. Retorno às aulas: cursos de gravura no Centro Cultural e de desenho na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Descoberta da luz: sua intensidade, seus valores. Início de obras muito coloridas, alegres, muita claridade. Preocupações com o homem e o meio-ambiente. Participo de exposições, faço novos contatos, novos relacionamentos. Vim da sociedade industrial para a sociedade agrícola e tudo se modifica: reavaliação de valores.”; cf. “Anotação sobre meu currículo”, texto de Vania Pereira de 1995, *idem, ibidem*.

A incorporação de parte importante de sua produção foi pretexto para transformá-la na “artista mais significativa no patrimônio público da arte sul-mato-grossense”, segundo o então diretor do MARCO, Humberto Espíndola <sup>683</sup>, que, rememorando todas as doações que marcaram o acervo do museu, lembra: “Nada mais importante para o sonho de um artista do que ter parte significativa de sua obra em um museu onde sua criação possa ser reconhecida com amplitude”.<sup>684</sup>



Humberto Espíndola, *Boi-brasão*, 1968, óleo sobre tela, coleção particular.

Um ponto comum nas narrativas sobre Baís e os demais artistas é a presença de Humberto Espíndola (Campo Grande, 1943) em suas biografias. Seja como motivador ou como articulador da memória, o artista transformou-se num fator precioso das narrativas do museu. Agitador cultural, artista nacionalmente conhecido e ex-diretor do MARCO, Espíndola é um exemplo de artista gestor que

---

<sup>683</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE MATO GROSSO. “Vania Pereira. Panorama Retrospectivo”. Texto de Humberto Espíndola. *Folder* da exposição. Campo Grande: FCMS, 2003.

<sup>684</sup> *idem*. “Em um museu como o nosso, doações de colecionadores ou de famílias de artistas têm sido de fundamental importância na constituição patrimonial de um acervo significativo para a história da visualidade sul-mato-grossense. O MARCO tem em sua biografia gestos dessa natureza, que vêm modelando a estrutura de seu acervo. Assim, foram registradas doações de obras de artistas brasileiros por Pietro Maria Bardi, em 1984 (14 obras) e Renato Magalhães Gouvêa, em 1993 (8 obras); Lélia Rita Euterpe de Figueiredo Ribeiro, em 1983 (8 obras) e Terezinha Neder, em 2001 (17 obras), todas de artistas mato-grossenses e, finalizando este conceito, ressaltamos a primeira grande doação de obras de Lídia Baís, feita pela família, na pessoa da artista Nelly Martins, sua sobrinha, em 1986 (98 obras)...”, *idem, ibidem*.

definiu muitos dos valores memoriais utilizados pelo museu e por outras instituições culturais da região.

Ele “tem sido o carro-chefe das artes plásticas mato-grossenses”<sup>685</sup>, não apenas por sua produção artística individual, mas por seu envolvimento com políticas culturais, sobretudo na garantia da visibilidade da arte local. Como agitador cultural, ele esteve empenhado diretamente na organização da *Primeira Exposição de Artistas Mato-Grossenses*, em 1966. Também foi responsável pela criação da AMA, em 1967, e pela mostra “Panorama de Artes Plásticas”, em 1970. Em sua atuação como “artista-ação”, nas palavras de Aline Figueiredo – sua parceira na divulgação da arte local<sup>686</sup> –, Espíndola tornou-se um defensor da arte de sotaque local, crente de que, se havia uma forma de quebrar o isolamento cultural do estado, seria contribuindo para a fixação dos artistas locais: “se seus artistas aqui permanecessem e aqui produzissem uma arte que reflexionasse a nossa realidade. Daí sua insistência em aqui permanecer, fazendo de sua presença um marco a preencher uma lacuna do vazio cultural”.<sup>687</sup>

Em 1967, com 24 anos de idade, o artista introduz aquela que fora a marca mais recorrente de toda a sua carreira: a cultura do boi. O culto, a crítica e a citação ao arquétipo do boi ganharam diferentes abordagens na obra do artista. De uma estilização icônica nos primeiros anos até um figurativismo lírico no final dos 80, a cultura do boi, na forma de dezenas de séries agrupadas sob a nomenclatura *bovinocultura*, rapidamente fascinou a crítica das artes visuais do país. “A pintura de Humberto Espíndola é uma reflexão em torno de uma realidade concreta: o boi. (...) sua pintura alcançou nova dimensão, com a fragmentação do suporte em relevo e a decomposição no espaço e no tempo da figura do boi”.<sup>688</sup>

A consagração da *bovinocultura* de Espíndola veio com a premiação da instalação “Bovinocultura: sociedade do boi”, em 1971, na 11.ª Bienal de São Paulo,

---

<sup>685</sup> cf. FIGUEIREDO, A. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT, Museu de Arte e de Cultura Popular, 1979, p.191.

<sup>686</sup> “A presença em Cuiabá de Humberto Espíndola e Aline Figueiredo foi o elemento catalisador nesse processo. Foram eles os responsáveis pela implantação de uma verdadeira mentalidade regional, pronta a defender, documentar e promover seus valores, preservando-os de influências e de vinculações gratuitas, porém sem xenofobia nem isolacionismo”; cf. FERREIRA, Ennio Marques. “Humberto Espíndola”. In: \_\_\_\_\_. *40 anos de amistoso envolvimento com a arte*. Curitiba: Fundação Cultural, 2006, p.66.

<sup>687</sup> *idem*, p.191.

<sup>688</sup> “Bovinocultura, a sociedade do boi”, de Frederico Moraes, publicado em 13 de janeiro de 1969 no Jornal Diário de Notícias do Rio de Janeiro, *apud* FIGUEIREDO, *op.cit.*, p.192.



e com sua participação na 36.<sup>a</sup> edição da Bienal de Veneza, no ano seguinte, com outra instalação, chamada de “O culto diário do boi”. Em ambas as obras, o artista adere ao formato do momento, optando por contextos simbólicos e sarcásticos sobre o valor econômico do boi:

Mais recentemente Espíndola assumiu a solução de uma arte ambiental, mas não pelo partido do mínimo, e sim pelo máximo, saturando o espaço de suas salas com inumeráveis *crachats* de variadas dimensões e cores, pendurados, com os chifres em pedestais numa perspectiva quase *sottu in su* (*from Bellow upward*) e grandes áreas ou volumes ocupados pelo couro do boi, de variada policromia. Numa de suas mais recentes demonstrações, aquela da XI Bienal de São Paulo, Espíndola recobriu o chão com uma camada de um palmo de casca de arroz. O caminhar sobre a matéria inusitada, o ver por todos os lados as cores marcadas pelos *crachats*, a luz monumentalizando as figuras bicórneas e o efeito muralesco do couro, traziam ao visitante, sem a menor dúvida, uma das experiências estéticas de nossos dias mais significativas e marcantes.<sup>689</sup>

Embora estejamos dentro do discurso identitário promovido pelo artista, assimilado pela crítica e rememorado pelo museu, a arte de Espíndola seria uma estéril manifestação local se também não fosse um modo sagaz de crítica ao sistema econômico (especialmente nas séries de gravuras sobre couro) e político (facilmente observados nos bois-generais) da época. Ao mesmo tempo, o elemento estético não ocupou um segundo plano, como comenta o artista: “Eu busquei a nossa identidade e achei a bovinocultura, mas achei de forma política. Eu tenho toda uma argumentação para continuar pintando boi porque, numa sociedade que era sustentada por ele, eu o encontrei como um ícone desprezado esteticamente.”<sup>690</sup>

---

<sup>689</sup> cf. FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Humberto Espíndola: 20 anos de Bovinocultura*. Texto de Clarival do Prado Valladares (1972). Campo Grande: FCMS: MEC, 1987, p.24. “Na Bienal de Veneza, a idéia do trabalho foi a mesma, porém o formato e a iluminação lembravam mais um túmulo egípcio violado. Os chifres enfileirados, como uma grande assembléia protegiam o altar, onde estavam penduradas paramentas de couro.”; cf. ROSA, M.G.S.; MENEGAZZO, M.A. & DUNCAN, I.N. *Memória da Arte em Mato Grosso do Sul. Histórias de vida*. Campo Grande: Editora UFMS, 1992, p.253. Nesse mesmo período, Espíndola organizou a Exposição “Referências Pantaneiras na Pintura de Mato Grosso e de Mato Grosso do Sul”, no Paço das Artes, em São Paulo, em 1988. A exposição também foi apresentada em Cuiabá (Museu de Arte e Cultura Popular da FMT), Campo Grande (Centro Cultural) e no Rio de Janeiro (Solar Grandjean de Montigny); *idem*.

<sup>690</sup> cf. FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. *Com Cultura. Revista do Conselho Municipal de Cultura de Campo Grande*, ano II, n.º 2, 2006, p.41.

Com o mito do boi, Espíndola estabelece um elo importante entre a atividade predominante na região e a natureza “ocupada” por essa atividade. São relações simbólicas que ele vem habilmente manipulando desde os anos 60. Como metáfora da sociedade, o boi se fragmenta, recebe máscaras, é humanizado, divinizado e ironizado.

Em 1978, ano da implantação do novo estado, Espíndola, que já se firmara nacionalmente, traduziu e sintetizou plasticamente a história da divisão de Mato Grosso em uma série de pinturas, das quais o MARCO possui um exemplar denominado “O sopro”, um óleo sobre tela datado de 1978.<sup>691</sup> Uma obra exemplar da série, pois nela podemos ver o recorrente chifre do boi e uma linguagem cromática que não dissimula sua tarefa oficiosa de enaltecer o momento histórico por que passava a região.<sup>692</sup> Nas comemorações dos trinta anos da divisão, essa série ganha para o MARCO importância memorial ímpar:

Enquanto narrador privilegiado, um campo-grandense que se encontrava em Cuiabá quando da divisão, Humberto Espíndola oferece um verdadeiro roteiro estético-histórico do fato, através da pintura, desafiando seus limites, reforçando a autonomia da linguagem artística e humanizando o sentimento popular. A importância dessas obras não pode ser desprezada, uma vez que os quadros da série Divisão de Mato Grosso são parte fundamental da história e da cultura sul-mato-grossenses e que, pensamos, deveriam ser de domínio público.<sup>693</sup>

Para completar seu lugar junto aos manejos e procedimentos de valorização da arte local, Espíndola torna-se diretor do MARCO entre 2002 e 2005. Sua atuação foi voltada para a salvaguarda e comunicação do acervo da instituição. Ele também se empenhou em produzir mostras com os artistas supramencionados, todos ligados à história regional e à sua própria história.

Como vimos anteriormente, Espíndola foi o primeiro a atrair a atenção do Estado para as obras de Lídia Baís: “Ela foi a pioneira no tempo da minha infância. Seus quadros me impressionavam muito pelo fato de ela se colocar nas pinturas”.

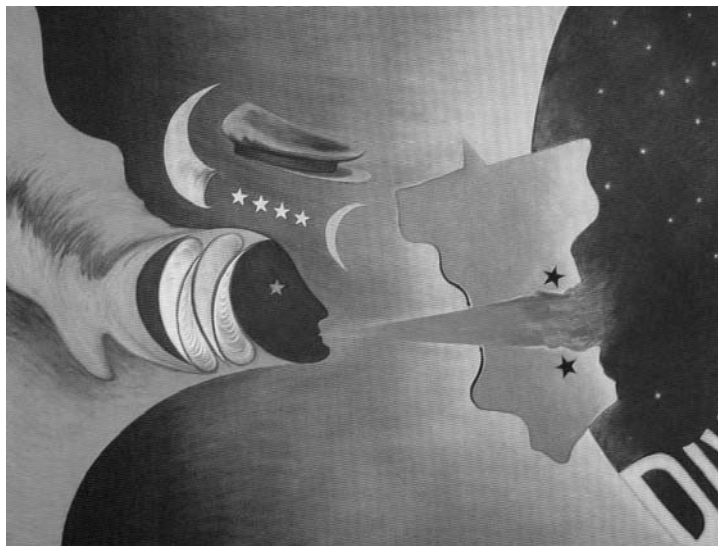
---

<sup>691</sup> O MARCO possui outras 9 obras do artista em seu acervo.

<sup>692</sup> A primeira exposição organizada pela Fundação Cultural do Mato Grosso do Sul foi de Humberto Espíndola, cujo tema era a divisão do estado; *idem* p.24.

<sup>693</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE MATO GROSSO DO SUL. *Panorama da Divisão do Estado*. Texto de Maria Adélia Manegazzo. Folder de exposição. Campo Grande: FCMS, 2007.

<sup>694</sup> Conceição dos Bugres foi outra cuja obra ele auxiliou na visibilidade: “Ela ria da gente achar bonito aqueles bugrinhos e ela falava ‘mas isso não vende’ e nós dizíamos: ‘vamos vender para a senhora’(...)”. <sup>695</sup> Também se empenhou na assimilação de obras de Pereira, após a morte da artista. Esforços sintetizados na abertura da *Sala da Exposição Permanente do Acervo do MARCO*, em 2004, momento em que Espíndola reafirma sua crença na arte local, que, para ele, deve ser a prioridade do acervo do museu: “estimular doações de valor histórico, produção de textos críticos e popularização de nossos ícones são essenciais para a consolidação da identidade e formação da tradição cultural”. <sup>696</sup>



Humberto Espíndola, *O Sopro*, série divisão de Mato Grosso, 1978, óleo sobre tela, coleção do MARCO.

Tanto sua arte quanto sua militância cultural – dentro e fora do museu – instituíram para as narrativas sobre a arte sul-mato-grossense a obrigatoriedade em ao menos citá-lo. Espíndola tornou-se um narrador-narrado onipresente nas escritas da memória artística do MARCO. Dezenas de outros artistas ocuparam a direção dos museus pesquisados nos últimos 40 anos, mas poucos garantiram um lugar de tamanha evidência nas memórias dos museus quanto ele. <sup>697</sup> Se

---

<sup>694</sup> *apud* ROSA, M.G.S.; MENEGAZZO, M.A. & DUNCAN, I.N. *op. cit.*, p.250.

<sup>695</sup> cf. FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. *Com Cultura. Revista do Conselho Municipal de Cultura de Campo Grande*, ano II, n.º 2, 2006, p.38.

<sup>696</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. *Um panorama da história das artes plásticas em Mato Grosso do Sul através do Acervo do MARCO*. Campo Grande: FCMS: SEC, 2004, p.2.

<sup>697</sup> Lourdes Cendran e Clodomiro Lucas no MACC; Elizabeth Titton, Eleonora Gutierrez e Vicente Jair Mendes no MACPR; Margot Monteiro, José Carlos Vianna e Alexandre Nóbrega no MACPE;

buscarmos traçar paralelos da relação entre o artista do Mato Grosso do Sul e o museu local, os encontraremos nas memórias do MACPE e do MACPR.

Helena Lundgren foi oficialmente a primeira diretora do MACPE. Indicada pelo idealizador do museu, Assis Chateaubriand, Lundgren, contudo, ocupou esse cargo apenas de modo protocolar. Quem realmente comandou o museu durante 19 anos, 14 dos quais no cargo de direção, foi a artista plástica Mary Gondim (Olinda, 1946).<sup>698</sup>

O início da carreira artística de Gondim é quase concomitante ao princípio de sua relação com o MACPE. Ela começou a pintar sob a orientação de Adão Pinheiro, de José Tavares e de Guita Charifker, em 1965. A arte de Gondim esteve voltada desde os anos 60 para a tradição popular e religiosa pernambucana; uma pintura de pequenos formatos, cores puras e com motivos retirados do cotidiano urbano de Olinda.

Sua presença no “Movimento da Ribeira” e no ateliê coletivo “Oficina 154” chamou a atenção de Barreto Guimarães, então Secretário da Educação e Cultura do estado, responsável por montar a primeira equipe administrativa do MACPE, em 1966, que a convidou para assumir a direção do museu.<sup>699</sup> Contribuíram para o convite também o trânsito de Gondim junto aos artistas jovens e célebres da cidade e sua experiência como bibliotecária na rede oficial de ensino. Aceito o convite, o primeiro contato da artista com o museu não foi feliz:

Todos os quadros estavam no chão, muitos molhados pelas goteiras. Havia um grande volume de papéis rasgados nas gavetas dos poucos móveis existentes. Ninguém sabia o que existia no acervo. Os documentos que deram origem ao MAC desapareceram, bem como o catálogo de tombamento das obras.<sup>700</sup>

Arrumada a casa, Gondim passou a imprimir lentamente seu ritmo de trabalho. Nos primeiros anos de sua gestão “informal” (1966-1973), ela deu ênfase

---

Marcelo Guarnieri e Regina Rennó no MARP; Gaudêncio Fidelis e Bianca Knaak no MACRS; Fernando Costa Filho no MACG, Raul Córdoba Filho no MAAC(Campina Grande); João Evangelista de Andrade, Leda Watson e Bené Fonteles no MAB; João Evangelista de Andrade, Martinho Haro, José Silveira d'Ávila no MASC etc.

<sup>698</sup> cf. BOTTO, Márcia & TÁVORA, Sylvia. Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco. Recife: Sistema de Incentivo À Cultura do Governo do Estado de Pernambuco, 1999, p.27.

<sup>699</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUCO. *Prêmio Pernambuco de Artes Plásticas*. Novos Talentos Catálogo de exposição. Recife: FUNDARPE, 1999, p.5.

<sup>700</sup> *idem*.

às ações educativas e à ocupação do museu com eventos esparsos. Cursos de arte, palestras, apresentações musicais partilharam espaço com mostras itinerantes vindas de outros estados.<sup>701</sup> Assim que tomou posse efetiva do museu, ela intensificou as atividades do MACPE. Introduziu o conceito de exposições simultâneas na instituição, utilizou salas para as apresentações de teatro, em especial para os espetáculos do Teatro Ambiente <sup>702</sup>, trupe que ela ajudou a criar. Também acolheu aulas e ensaios abertos de música, com destaque para os concursos de pastoril, uma tradição que poucos veriam aliada à arte contemporânea. Gondim, no entanto, ganhou a simpatia da comunidade ao permitir e fomentar os “desfiles de pré-lançamento das fantasias do carnaval, com a participação de grandes agremiações, como Pitombeiras dos Quatro Cantos, Elefantes e Vassorinhas”.

Intuitivamente ela foi uma das primeiras gestoras de museus de arte do país a colocar em prática uma série de medidas discutidas por museólogos em debates internacionais.<sup>703</sup> A mudança museológica passava a defender que os museus de arte eram não apenas espaços de conservação memorial e histórica, mas lugares interdisciplinares, que deveriam fomentar o encontro entre diferentes formas de cultura e abrir-se a experimentações estéticas.

Para as memórias da instituição, ela soube equilibrar as ambições artísticas locais com as demandas exteriores, optando em posicionar-se, prioritariamente, a favor da comunidade que se avizinhava ao museu: “Administrava o Museu, primeiramente, para as pessoas da Rua 13 de Maio, onde ele se localiza, depois para o resto da cidade, por fim para os de longe, que o procuravam com sede de saber”.<sup>704</sup>

Muitas das iniciativas que ela promoveu no MACPE foram fruto de parcerias com a iniciativa privada. O mais conhecido foi o “Salão dos Novos”, que deu ao

---

<sup>701</sup> A mais importante do período foi a exposição coletiva *27 artistas do acervo do MAC-USP*, organizada por Walter Zanini, em 1970.

<sup>702</sup> “Os imponentes e graves salões da antiga Cadeia Pública de Olinda foram transformados em espaços cênicos para crianças e adultos, com a montagem de espetáculos que revolucionaram a linguagem dramática, assim como *A Sopa de Flores*, de Fred Francisci, *Os Mistérios do Sexo*, de Coelho Neto, *As Preciosas Ridículas* de Molière, *Pic Nic no Front*, de Arrabal, *O homem da vaca e o poder da fortuna*, de Ariano Suassuna, *Chico Rei*, de Walmir Ayala, entre outros”; cf. BOTTO, Márcia & TÁVORA; *op.cit.*, texto de Valdi Coutinho, p.42.

<sup>703</sup>cf. UNESCO. “Recommandations présentées à l’UNESCO par la Table ronde de Santiago du Chili”. In: *Museum*, vol. XXV (3), 1973.

<sup>704</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUCO. *Prêmio Pernambuco de Artes Plásticas*. Novos Talentos Catálogo de exposição. Recife: FUNDARPE, 1999, p.7.

estado um evento alternativo para as artes visuais e legou para o acervo do museu obras de artistas locais em início de carreira.<sup>705</sup> Também em meados dos anos 70, ela inova com o “Salão das Madonas”, os “Salões Natalinos” e o polêmico “Salão dos Nus”, cujo objetivo era simultaneamente contemporâneo (no contexto da época, uma provocação) e tradicional (valorização de um método de ensino tradicional de artes): “Era uma loucura. As famílias tradicionais rejeitavam este salão. Mas eles tinham a aprovação da população e dos artistas”.<sup>706</sup>

A gestão do MACPE no período militar foi marcada por uma habilidade ímpar de Gondim para superar as desconfianças e as interdições do Estado. A diretora tinha predileção por ações midiáticas e interativas, tais como, a edição das músicas do Beatles, em 1974, na qual os artistas cênicos e plásticos eram convidados a interpretá-las; *Fiesta, Oh! Linda*, do multiartista estadunidense Paul Klein, um *happening* em forma de festa, com efeitos de som e luz que tomou as ruas nas vizinhanças do museu no mesmo ano; e a instalação *Esculturas de Gelo*, de Paulo Bruscky, “esculturas em blocos de gelo, em plena rua”<sup>707</sup>, em 1975. Eventos que atraíram um grande público e os olhares atentos do sistema policial: “muitas vezes chamada aos gabinetes oficiais para levar reprimendas e tantas vezes resistindo para cumprir a vocação de contemporaneidade do seu tempo e da instituição, que dirigiu com acerto, sabedoria e premonição dos tempos.”<sup>708</sup>

Pode haver certo exagero nas palavras de Coutinho, mas essa é a ênfase dada pelo MACPE na rememoração dos anos em que Gondim esteve à frente da instituição. Tipificada como filha da terra, parte integrante de sua cultura e das narrativas do museu e da comunidade local, pois “ainda mora em Olinda no mesmo casarão da rua Bonfim, onde aceitou o convite do professor Barreto Guimarães”.<sup>709</sup>

---

<sup>705</sup> O Salão dos Novos foi patrocinado pela Sul América Seguros. A relação entre o museu e a seguradora foi marcada pelo vínculo pessoal entre Gondim e o empresário José Maurício. Após a saída da artista do museu, em 1985, a empresa deixou de apoiar o evento. “Fica claro, portanto, que a relação que o MAC mantinha com a empresa de seguros era completamente embasada na figura de sua diretora (ainda que Mary afirme nunca ter visto o responsável pelo patrocínio). (...) Essa demasiada ‘personalização’ das relações profissionais que, ao que me parece, é também uma conduta profundamente arraigada na cultura brasileira como um todo, esteve (e está ainda) amplamente presente no sistema de arte pernambucano.”; cf. DINIZ, Clarissa. *Crachá: aspectos da legitimação artística (Recife-Olinda, 1970 a 2000)*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 2008, p.68.

<sup>706</sup> cf. BOTTO & TÁVORA, *op.cit.*, p.29.

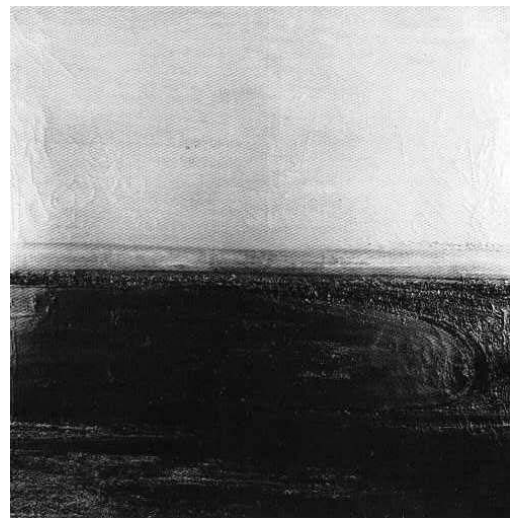
<sup>707</sup> *idem*, texto de Valdi Coutinho, p.43.

<sup>708</sup> *idem*, *ibidem*, p.41.

<sup>709</sup> *idem*, p.29.

Em 1999, na ocasião da exposição “Prêmio Pernambucano de Artes Plásticas – Novos Talentos”, uma tentativa de reedição do “Salão dos Novos”, Gondim foi homenageada como aquela que instituiu para Olinda um museu em harmoniosa relação com a cidade. O evento procurava naquele momento “reviver o MAC de Mary Gondim”, instituição que ela “ajudou a tornar real e definitiva”.<sup>710</sup>

Ao lado de Mary Gondim, numa presumível comparação com Espíndola, está Fernando Velloso (Curitiba, 1930), o primeiro diretor do MACPR e um dos principais articuladores de sua criação em 1970. Velloso é dono de uma biografia ligada às principais instituições de artes plásticas do estado. O artista paranaense formou-se em artes na primeira turma da Escola de Artes do Paraná, em 1952, onde teve como principal mentor o pintor Guido Viaro, ícone da arte local. Participou pela primeira vez do SPBA em 1949, evento em que fora premiado cinco vezes (1958, 1961, 1962, 1963 e 1964).



Fernando Velloso, *Composição em verde nº1*, 1963, óleo sobre tela, coleção MACPR: obra premiada no XIX SPBA em 1962.

Velloso foi um ativo participante do “Movimento de Renovação das Artes Paranaenses”, movimento que surgiu contra o SPBA de 1957, pois o evento havia excluído artistas jovens voltados para a arte moderna. Nesse período, sua obra estava marcada pelas “naturezas mortas construídas na tentativa de simplificar os objetos, dando uma sensação de presença física, de tatilidade; nas quais o volume e

---

<sup>710</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUCO. *Prêmio Pernambuco de Artes Plásticas*. Novos Talentos Catálogo de exposição. Recife: FUNDARPE, 1999, p.7.

a perspectiva são apresentados mais pelos cortes dos planos que se interceptam e acentuam”.<sup>711</sup>

Entre 1959 e 1961, ele frequentou o ateliê de André Lhote, em Paris, onde entrou em contato com o “cubismo acadêmico” do mestre francês. A passagem pela França é narrada como crucial. Ao retornar a Curitiba, engajou-se no movimento de defesa do abstracionismo. Toda uma geração que lentamente tomaria conta das instituições artísticas do estado:

O que se convencionou chamar de *movimento abstracionista* no Paraná, ou mais precisamente em Curitiba, não era nada mais, nada menos, que a culminância de um movimento que se iniciara com o objetivo de impedir o domínio que a pintura acadêmica tinha sobre todas as fontes de informações, as poucas galerias e principalmente o Departamento de Cultura, que organizava o Salão Paranaense.<sup>712</sup>

Dentro do movimento, o artista passou a desenvolver um estilo que foi sua marca desde então: uma pintura abstrata com elementos pós-cubistas, tipificada pela mistura entre o expressionismo lírico e versões mais construtivas nos anos 80. As telas do início dos anos 60 guardam nomes alusivos a paisagens, mas foram realizadas dentro da perspectiva abstrata, sem conter um tema figurativo explícito. “Seu abstracionismo não é nem um pouco ‘hermético’”.<sup>713</sup> É dessa época *Composição em Verde n.º 1*, óleo sobre tela, datado de 1962, premiada pelo 19.º Salão Paranaense e pertencente ao acervo do MACPR, após doação do Banco de Desenvolvimento do Paraná, em 2002. Essa proximidade com a natureza - por meio das cores e das formas que nos fazem lembrar troncos de árvores, texturas que se assemelham a folhas - acentua-se nos anos 70 e 80, embora os títulos passem a funcionar como índices poéticos mais vagos: “Totem em preto” (1972), “A descoberta do interior mágico” (1985); “Encontro de formas ancestrais” (1989), entre outros.<sup>714</sup>

---

<sup>711</sup> cf. BINI, Fernando. *Fernando Velloso: o seguro exercício da forma e da cor*. Curitiba: F. Bini, 2003, p.10.

<sup>712</sup> cf. VIRMOND, E.R. “O movimento abstrato”. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *Tradição/Contradição*. Catálogo de exposição. Curitiba: SECP, 1986, p.116.

<sup>713</sup> Texto de apresentação da mostra “Obras Recentes” no Hotel Nacional, em Brasília, de Eduardo Rocha Virmond. In: BINI, Fernando. *Fernando Velloso: o seguro exercício da forma e da cor*. Curitiba: F.Bini, 2003, p.16; cf. reprodução na página 64.

<sup>714</sup> cf. BENITEZ, Aurélio. “Fernando Velloso”. In: JUSTINO, M.J. (org). *Passeio pela pintura paranaense*. Curitiba: Ed. UFPR, 2002, p.47; cf. reprodução na página 166.



Já no final da década de 80, Velloso muda sua poética e retoma uma abstração mais lírica, sem abrir mão das formas geométricas. A amplitude da paleta de cores aumenta, os contrastes cromáticos acentuam-se e as formas predominantemente verticais lentamente passam a dar lugar à horizontalidade, num diálogo que parece não privilegiar nem uma nem outra. Essa fase pode ser observada em *Estruturas colhidas na memória*, de 1994, obra divulgada pelo MACPR <sup>715</sup>, na qual, de qualquer forma, ainda é “flagrante a origem vegetal” <sup>716</sup> da maior parte dos elementos utilizados.

Nessa ocasião, o museu já operava os discursos memoriais que homenageavam o artista como elemento fundante para sua criação e consolidação. Em setembro de 1990, o MACPR promoveu uma pequena mostra, intitulada “Fernando Velloso: idealizador e primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea do Paraná”, acentuando o foco que promoveria seu nome nos anos seguintes.



Fernando Velloso, *Estruturas colhidas na memória*, 1994, óleo sobre tela, coleção do MACPR.

Ao ser homenageado no 55.º SAP, em 1998, a crítica ressalta o apego de Velloso à cultura local: “O que antes de mais nada causa admiração, na personalidade de Fernando Velloso, é sua dupla fidelidade – primeiro à terra natal, da qual apenas se ausentou nos dois anos que passou em Paris (...) Na verdade, fácil teria sido a seus trabalhos obterem muito maior repercussão, caso tivesse

---

<sup>715</sup> Obra divulgada pelo MACPR como pertencente ao acervo nos anos 90, *Estruturas colhidas na memória*, segundo SPD/MACPR, não aparece na listagem atual da coleção permanente.

<sup>716</sup> Texto de apresentação da sala especial em homenagem a Velloso no 55.º SAP, de José Roberto Teixeira Leite. In: BINI, Fernando. *Fernando Velloso: o seguro exercício da forma e da cor*. Curitiba: F.Bini, 2003, p.31.

optado por viver por exemplo em São Paulo ou no Rio.”<sup>717</sup>. Novamente o discurso mira numa compensação e no sacrifício do artista, assim como ratifica o peso dos centros culturais hegemônicos.<sup>718</sup> Todavia, sua arte toma uma dimensão secundária diante de sua militância política na área da cultura, em especial na museologia.<sup>719</sup>

Em 1970, Velloso propõe a criação e a regulamentação do MACPR, tornando-se seu primeiro diretor e exercendo o cargo até 1983. A gestão de Velloso foi marcada pela consolidação do museu como a mais importante instituição das artes visuais do estado até os anos 90.<sup>720</sup> Ele empenhou-se em construir um museu galgado no tripé museológico “conservação, pesquisa e comunicação”.<sup>721</sup> O texto oficial do museu sobre sua história indica a filiação de tal empenho:

Em seu período inicial o MAC/PR recebeu grande influência da atuação de Walter Zanini, diretor do MAC/USP, que apresentava uma proposta de museu como espaço de discussão de tendências e de apoio às manifestações de artistas jovens. Velloso imprimiu um estilo de atuação em concordância com as tendências museológicas mais atualizadas.<sup>722</sup>

---

<sup>717</sup> *idem*.

<sup>718</sup> Estranhamente, embora tenha dirigido o museu por 13 anos, apenas duas obras de Velloso podem ser encontradas no acervo da instituição: *Floresta Reconstituída Mostarda*, óleo sobre tela, de 1973, 120 x 59 cm, e *Composição em Verde n.º 1*, óleo sobre tela, de 1962, 120 x 120 cm.

<sup>719</sup> cf. FERREIRA, Ennio Marques. “Fernando Velloso”. In: \_\_\_\_\_. *40 anos de amigoso envolvimento com a arte*. Curitiba: Fundação Cultural, 2006, p.112-113.

<sup>720</sup> “Fernando Velloso, 44 anos, provou que o bom gosto, a dedicação e o entusiasmo podem provocar milagres: acompanhando hora a hora o trabalho de restauração do antigo prédio da Secretaria do Trabalho e Assistência Social, na Praça Zacarias, num feliz projeto do arquiteto Sérgio Todeschini Alves, 31 anos, conseguiu ver instalado o Museu de Arte Contemporânea, que idealizou e dirige desde sua criação, há 5 anos, em uma sede condigna com o valioso acervo que já possui. Restaurado com inteligência e simplicidade, o antigo prédio – inaugurado em 1922, pelo governador Caetano Munhoz da Rocha (1879-1944) – ajustou-se perfeitamente às finalidades didático-culturais do MEC, num custo total que ficou em apenas Cr\$ 150 mil.”; cf. *Jornal Estado do Paraná*. “Uma data”, texto de Aramis Millarch, Curitiba, 29 de julho de 1974.

<sup>721</sup> Já na criação do MACPR, Velloso absorveu para o museu o acervo documental do Departamento de Cultura do Estado – que já vinha sendo organizado desde 1956. Com isso, ele criou o Setor de Pesquisa e Documentação do museu, onde, desde o final dos anos 70, pode-se encontrar um banco de dados sobre obras e artistas locais, nacionais e estrangeiros, para servir como fonte de consulta ao público interessado no assunto; depoimento de Vera Regina Vianna Baptista ao autor, em 29 de maio de 2007.

<sup>722</sup> cf. *Site Oficial* do MACPR; acesso em janeiro de 2009; disponível em: <http://www.mac.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=18>. “A análise das circunstâncias em que ocorreu a criação do MAC esclarece alguns aspectos da questão. Em primeiro lugar, o termo Arte Contemporânea foi adotado no momento final da oficialização do museu. Em todo o período de gestação da idéia, o nome escolhido era Museu de Arte do Estado do Paraná, ressaltando a condição de entidade governamental. (...). Havia, porém, o problema de uso de um nome genérico como o de Museu de Arte do Paraná, por causa da existência do museu anteriormente fundado, uma sociedade civil assim registrada que, apesar de inativa, não estava extinta. Como o Museu de Arte do Paraná, criado em 1960, ainda existia juridicamente, era necessária uma diferenciação. Teria sido de Walter

Para tanto, ele trabalhou junto às instituições que debatiam a profissionalização dos museus brasileiros desde o final dos anos 60, participando ativamente da incipiente Associação dos Museus de Arte do Brasil (AMAB).<sup>723</sup> Sem exageros, pode-se dizer que o MACPR é fruto da AMAB, em seu período de maior visibilidade, que se deu na segunda metade dos anos 60 até meados da década seguinte. Justamente a época em que Zanini, Mário Barata e Velloso atuaram na presidência da Associação, onde lutaram tanto pela criação de museus de arte no país quanto pela divulgação dos princípios museológicos mais contemporâneos.

Além de criar o MACPR, o artista também procurou transformar a instituição num trampolim para novas gerações de artistas locais: “ele quis sempre colocar os artistas paranaenses na direção das vanguardas brasileiras abrigando assim, os importantes Encontros de Arte Moderna (1969-1976), que possibilitaram o encontro dos jovens artistas com as vanguardas brasileira e internacional”.<sup>724</sup>

Não só como articulador da criação do museu, mas, sobretudo, como atuante em sua consolidação, Velloso é destacado nas memórias da instituição. Nesse sentido, tanto o MACPR quanto o MACPE projetam narrativas que sobrepõem o papel de gestão ao caráter artístico dos artistas-gestores que comandaram as instituições em seus primeiros anos. Algo que os diferencia do MARCO, que passou a ser gerido por Espíndola apenas dez anos após sua criação, embora este tenha sido atuante na cena regional nos anos de formação e consolidação do museu. Além disso, o lugar da produção artística de Espíndola

---

Zanini, conforme depoimento de Velloso, a sugestão de incluir o termo ‘Arte Contemporânea’. (...). A direção de Zanini no MAC/USP, entre 1963 e 1978, foi marcada pelo intenso intercâmbio com instituições e artistas estrangeiros e por uma política de exposições que privilegiava os artistas jovens. O MAC estruturou-se a partir dessas diretrizes. Fernando Velloso reconhece que havia uma afinidade relacionada ao modelo de museu que se queria implantar: ‘À época, o Walter Zanini tinha viajado por toda Europa e Estados Unidos e trazia uma intenção de museu absolutamente moderna e adequada ao que nós pretendíamos. Então eu não tive a menor dúvida em usar este material para montar o regulamento e montar toda a intenção do MAC para o qual passei a dedicar toda a minha atenção, nessa época, procurando os caminhos para chegar à realização desta idéia’; cf. BAPTISTA, Vera Regina B. V. *A formação do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná*. 2006. Monografia. (Especialização em Museologia) – Escola de Música e Belas Artes do Paraná, p.14-15.

<sup>723</sup> Entre 1969-1971, Velloso integrou a primeira diretoria como 2.º Secretário, na gestão de Zanini; em 1972, tornou-se vice-diretor da entidade, na gestão de Mário Barata e em 1974 foi eleito diretor, por ocasião do VIII Colóquio da AMAB, realizado na Bahia; *idem*.

<sup>724</sup> cf. BINI, Fernando. *Fernando Velloso: o seguro exercício da forma e da cor*. Curitiba: F.Bini, 2003, p.16.

junto a crítica profissional, nos anos 70 e 60, conferiu a sua arte um valor central nas narrativas memoriais da instituição museal.

#### 4.5. **Persistentes e inevitáveis:** Theodoro de Bona, Egas Francisco e o *Vanguarda*

Velloso tornou-se um personagem crucial para as narrativas do museu, muito embora, como vimos, sua importância não esteja numericamente representada na coleção do acervo. O mesmo ocorre com Theodoro de Bona (Morretes-PR, 1904 – Curitiba, 1990), outro pintor destacado pelo MACPR para compor um seleto elenco de artistas locais recorrentemente listados em suas memórias.<sup>725</sup> De Bona está representado no acervo do museu por apenas três pinturas.<sup>726</sup> No entanto, o MACPR resolveu homenageá-lo em 1989, dando seu nome ao novo espaço aberto para a arte contemporânea: “em homenagem ao importante pintor paranaense, a sala de 155 metros quadrados foi reformada dez anos depois com patrocínio da Petrobras. (...) A sala abriga preferencialmente mostras temporárias de artistas contemporâneos”.<sup>727</sup>

A homenagem a De Bona acabou por perpetuar, dentro das narrativas do museu, um artista ligado à passagem da arte acadêmica para a linguagem modernista. Sua biografia destoa dos projetos narrativos do museu, que sempre perseguiu uma linguagem mais contemporânea, desde os anos 70 sob comando de Velloso. Ao contrário do museu, De Bona teve sua formação galgada na disciplina artística das academias – enquanto sistemas fechados e seletos. Foi discípulo de Alfred Andersen, que o incentivou a partir para Europa em 1927, ajudando-o a obter uma bolsa de estudos do governo do estado.<sup>728</sup>

---

<sup>725</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *As Caras do MAC*. Catálogo de exposição. Curitiba: SEC, 2006.

<sup>726</sup> “Retrato de Enza”, de 1935, óleo sobre tela, 89,4 x 70,8 cm (transferência do Dep. de Cultura/SEC); “Menina de Chapéu”s/d, óleo sobre tela, 73 x 59,9 cm (procedência ignorada); e um “Auto-retrato”, de 1970, óleo sobre madeira, 45,8 x 34 cm (doação da família do artista); informações fornecidas pelo SPD/MACPR em março de 2009.

<sup>727</sup> cf. *Folder* de apresentação do museu. Curitiba: MACPR, sd.; o mesmo texto encontra-se no *Site Oficial* do museu.

<sup>728</sup> cf. FERREIRA, Ennio Marques. “Theodoro De Bona”. In: \_\_\_\_\_. *40 anos de amigoso envolvimento com a arte*. Curitiba: Fundação Cultural, 2006, p.145-151.

Em consonância com seu mentor e com o círculo que o cercava <sup>729</sup>, sua escolha não recaiu sobre as cidades-ícones do modernismo internacional (Paris, Berlim, Munique, Viena, Moscou ou Milão), mas, sim, sobre a bucólica Veneza. Lá, ele freqüentou as aulas na Real Academia de Belas Artes durante dois anos. Ainda permaneceu na Itália até 1936, trabalhando em encomendas esparsas e irregulares.



Theodoro De Bona, *Menina de chapéu*, s.d., óleo sobre tela, coleção do MACPR

No retorno ao país, ele passou do impressionismo, herdado da convivência com Andersen, para uma pintura ao gosto expressionista, que inspirou outros artistas a adotar o mesmo rumo estético. “Críticos locais, entretanto, lamentavam na época (1937) a perda das características paranistas na obra de De Bona, em favor de uma expressividade alienígena carregada de ‘modismos passageiros da chamada arte moderna tão em voga nos países onde esteve’”.<sup>730</sup> Desde então, sua

---

<sup>729</sup> Um pequeno grupo: Waldermar Freyesleben, Estanislau Traple, Talorda Júnior, Lange de Morretes e Augusto Pernetá; cf. JUSTINO, M.J. “Modernidade no Paraná: do Andersen impressionista aos anos 60” In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *Tradição/Contradição*. Catálogo de exposição. Curitiba: SECP, 1986, p.69-70. O museu, na gestão de Adalice Araujo (1987-1988), implantou o Projeto “Obra do Mês”, no qual uma obra era escolhida para ser exposta com destaque na Sala de Abertura do museu. Além da visibilidade, cada obra ganhou uma crítica, que era distribuída ao público. Esse projeto, de fato, homenageou a geração de Bona e seus seguidores. Os artistas escolhidos foram Miguel Bakun (*Retrato de Romanowski*), Franco Giglio (*Verão I*), Gilda Belczak (*Figuras Recostadas*), João Turin (*Auto-Retrato*), Guido Viaro (*Composição*), Bem Ami (*Hoy aqui*), Estanislau Traple (*Paisagem com árvore azul*), Uíara Bartira (*Apelo de Fêmea*), Waldermar Curt Freyesleben (*O Sósia*), Renato Good Camargo (*Metamorfose*), Nilo Previdi (*Deposição*) e o próprio De Bona (*Retrato de Enza*); cf. documentação avulsa e inédita sobre as obras nos arquivos do MACPR.

<sup>730</sup> cf. FERREIRA, *op.cit.*, p.147.

arte passou por pequenas variações. Tinha predileção pelos gêneros mais tradicionais da pintura – paisagens e retratos, a maioria; mas arriscou-se também na pintura histórica e na representação dos costumes urbanos. Pouco preocupado com os rumos da arte a partir dos anos 70, sua obra permaneceu fiel ao rigor técnico. “Nunca fiz pintura para agradar aos leigos”, disse De Bona”.<sup>731</sup>

Ele possuía uma pintura com forte inspiração cezariana: “De Bona nunca se permitiu a diluição da forma; a destruição é inusitada sem contudo romper a estrutura”.<sup>732</sup> Toda essa disciplina e visão do que vinha a ser a pintura acabou por transportá-lo para o nicho dos “clássicos” locais. Como expressa Justino, “De Bona já faz parte da nossa memória, pertence à história, é um construtor da arte paranaense, um clássico”.<sup>733</sup>

Além de nomear a sala mais “contemporânea” do museu, De Bona foi lembrado com duas mostras distintas. Uma delas não deixou registros: “Retratos”, em fevereiro de 1991. Já “De Bona visto pela crítica”, em dezembro de 2004, ofereceu-nos um apanhado da importância do artista para cena local. Nenhuma delas, todavia, resultou ao acervo do museu qualquer assimilação. De qualquer forma, a persistência do artista nas memórias e efemérides do museu parece ser resultado da inscrição de sua trajetória num projeto mais amplo da história das artes visuais do Paraná, em especial, das artes visuais de Curitiba.

Outro artista que se mantém inscrito nas memórias do museu local graças a sua empatia com a cidade é Egas Francisco (São Paulo, 1939). Ele é um dos personagens prediletos das narrativas memoriais das artes visuais de Campinas. Ele sempre possuiu uma relação ambígua com a cidade e, por conseguinte, com o MACC. “Segundo Egas Francisco, ele não é um artista campineiro; para ele o artista é de lugar nenhum. ‘Não sou artista de Campinas, eu apenas moro em Campinas’”.<sup>734</sup> Tanto se empenhou em projetar-se nacional e internacionalmente, de modo a não ser tipificado como um artista meramente local, quanto fez dos cenários mais tradicionais da cidade paulista o mote para suas pinturas.

---

<sup>731</sup> cf. JUSTINO, M.J. “De Bona”. In: \_\_\_\_\_. (org). *Passeio pela pintura paranaense*. Curitiba: Ed. UFPR, p.23.

<sup>732</sup> *idem*; cf. reprodução na página 50.

<sup>733</sup> *idem, ibidem*.

<sup>734</sup> cf. *Site Oficial* do Museu de Arte Moderna de Campinas; acesso em janeiro de 2009; disponível em: [http://www.mamcampinas.com.br/mamcps\\_1950-59\\_ficha.asp?opcao=29](http://www.mamcampinas.com.br/mamcps_1950-59_ficha.asp?opcao=29). O artista passou a morar na cidade aos 8 anos de idade.

Sua biografia vincula-o ao CCLA, instituição responsável pelos primeiros contatos com as artes plásticas e, também, pela primeira mostra individual do artista em Campinas, em 1961.<sup>735</sup> “Eu praticamente fui educado no CCLA”, conta o artista. Nos anos 70, ministrou cursos livres de pintura para crianças na centenária instituição e engajou-se em programas sociais destinados à inclusão social pela arte.<sup>736</sup>

Egas foi herdeiro de uma pintura visceral e onírica, de fortes apelos cromáticos e pincelas aparentes. Artista figurativo de inclinações expressionistas, ele tem se dedicado a pintar cenas de costumes, retratos e auto-retratos com nuances dramáticas, por vezes trágicas, elevadas ao íntimo do impudor. O artista é um apaixonado pelo palco que encontrou cotidianamente pela vida, visível em obras como a “Pietà da 13 de maio”.<sup>737</sup> Mas não só o cotidiano tem alimentado sua arte. Nos últimos 40 anos, sua pintura tem sido inspirada pelo cinema, a música e a literatura, assim como pelo teatro. Pintou retratos-metáforas de Hilda Hilst, Fernanda Montenegro, Ana Magnani, Greta Garbo, Rita Hayworth, e de outros tantos “personagens” das artes.

Outra característica marcante de sua obra foi o erotismo, um verdadeiro *leitmotiv*, que está presente desde o final dos anos 60 até a produção mais recente: num cardeal travestido, no rei nu, no jovem onanista, na escritora pensativa, no cantor decadente, na madona provocante etc. O elemento sensual não surgiu apenas da grandiloqüência expressiva e da temática, mas também da manipulação das cores. Egas compõe suas obras com pouca economia de tintas. Seus campos cromáticos, nesses últimos 25 anos, apresentaram-se desequilibrados e densos:

Seus campos e massas são alcançados por limites frágeis de linhas e cores em total combate por mais espaço. A vibração dessas massas torna-se, de perto, um conflito entre longas linhas que cruzam sua obra e, à distância, temos grandes campos de cor arrebatadores. Contudo a inconstância tem limite. Pois por mais extenuadas que parecessem suas personagens, construídas pela

---

<sup>735</sup> O CCLA abrigou, ainda, outra mostra individual sua, em 2002; cf. PAÇO DAS ARTES. *Egas Francisco*: pintura. Texto de Alberto Beuttenmüller. Catálogo de exposição. São Paulo: SEC, 1987.

<sup>736</sup> A mais conhecida das atividades desenvolvidas pelo artista foram as aulas de desenho e pintura que ministrou a crianças de rua em 1977; depoimento do artista ao autor e a Mirna Vasconcelos, em agosto de 2002.

<sup>737</sup> Rua comercial do centro de Campinas.

linha cambiante e mutante, por mais polidas em seu eixo moral substancialmente humano, elas não perdem sua concretude graças à cor.<sup>738</sup>

O modo como ele vem manipulando sua paleta de cores encontra em *Yerma* um exemplo importante. Pertencente ao MACC, o óleo sobre tela, 260 x 170 cm, pintado num *happening* no Centro de Convivência Cultural em 1986, traz uma figura foi extraída da peça de teatro homônima do espanhol Federico Garcia Lorca, escrita em 1934. Trata-se de uma das figuras “arquetípicas” que o artista costuma extrair ora da poesia das ruas ora de diferentes palcos (cinema, teatro, literatura etc).



Egas Francisco, *Yerma*, 1986, óleo sobre tela, coleção do MACC.

*Yerma* é a mulher ligada à terra, à natureza, mas paradoxalmente está condenada à esterilidade em uma Espanha autoritária e patriarcal.<sup>739</sup> Lorca teceu nessa peça trágica um dos mais belos retratos do universo feminino do século XX. Egas pintou uma das belas obras de sua carreira. O artista brasileiro deu a *Yerma* uma maternidade ausente e sonhada em Lorca, uma força pujante que arrasta todos na tela. Em Lorca, pode-se sentir a fragilidade obsessiva transmutar-se em

---

<sup>738</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS. *Egas Francisco, a solidão e o grito*. Texto de Emerson D.G. de Oliveira. Catálogo de exposição. Campinas: SMCET, 2002.

<sup>739</sup> cf. LORCA, F.G. *Yerma*. Tradução de Marcus Mota. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1989.



ódio. A *Yerma* de Egas transfigura-se na tela, surge como uma aparição instintiva, deixa para trás o universo rural que a cerca, o casamento que a aliena, o marido que ela mata.

A “força” dessa tela tem sido celebrada como um dos mais importantes ícones da coleção do museu desde seu ingresso no acervo.<sup>740</sup> Não sabemos se são as obras ou o artista que exerce sobre o público da cidade um fascínio tanto comovente quanto apaixonado. Provavelmente ambos. O elenco de personagens que Egas criou desde os anos 60 é vasto, mas em todo o seu universo de “seres” retratados e amados, os femininos destacam-se. *Yerma* é um deles.

A obra foi a peça central da terceira mostra individual que o MACC produziu com as obras do artista.<sup>741</sup> “Egas Francisco, a solidão e o grito, realizada em outubro de 2002, foi a segunda mostra do Projeto “Artistas de Sempre...”, destinado a comemorar os artistas fundadores do museu às vésperas dos 40 anos da instituição. Uma exceção, Egas foi o único artista homenageado que não pertenceu aos quadros do grupo *Vanguarda*.<sup>742</sup> A presença do artista no projeto deveu-se a sua marcante posição junto à comunidade artística local. “Pode ser considerado o maior artista vivo de Campinas”.<sup>743</sup> De certa forma, ele superou a condição de não ter pertencido ao grupo que, dentro das políticas de visibilidade

---

<sup>740</sup> Coincidentemente *Yerma* marca o ingresso da obra do artista no acervo do MACC. Depois dela, outras onze obras foram assimiladas pela coleção: um óleo, três pastéis, um grafite e cinco aquarelas, todos sobre papel e um óleo sobre madeira; datados entre 1986 e 2004; dados fornecidos pelo museu.

<sup>741</sup> Outras duas individuais no MACC ocorreram em 1976 e em 1982, ambas só deixaram convites impressos.

<sup>742</sup> O grupo era formado por: Thomaz Perina (Campinas, 1920), Mário Bueno (Campinas, 1906-2001), Enéas Dedecca (Visconde do Rio Branc-MG, 1921), Geraldo de Souza (Sumaré, 1922 – Campinas, 1970), Maria Helena Motta Paes (Rio de Janeiro, 1937 – Campinas, 2005), Francisco Biojone (Campinas, 1934), Edoardo Belgrado (Udine-Itália, 1919), Franco Sacchi (Milão-Itália, 1902 – Campinas, 1972), Geraldo Jurgensen (Campinas, 1923-1993), Raul Porto (Dois Córregos-SP, 1936 – Campinas, 1999), e Bernardo Caro (Itatiba, 1931 – Campinas, 2007). Para o MACC, a idéia de que esses artistas formavam um grupo não foi colocada em questão. Todavia, fora da escrita institucional, o sentido de grupo mereceria uma apreciação mais cuidadosa. Décio Pignatari, ao responder o porquê de o *Vanguarda* não ter ultrapassado as fronteiras locais e mesmo de ter dado continuidade às atividades após 1966, afirma: “Deve ter havido um erro tático estratégico no Grupo. O Grupo não era um grupo. Era um aglomerado de pintores, isolados, sozinhos, cada qual na sua faixa, e faltou uma liderança.”; cf. CAMPOS, Crispim Antônio. *Um olhar sobre o Grupo Vanguarda: uma trajetória de luta, paixão e trabalho*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Educação. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1996, anexos.

<sup>743</sup> cf. Jornal *Correio Popular*. “No grito: Campinas tem a chance de (re) descobrir a obra de um de seus maiores artistas na mostra ‘Egas Francisco, a Solidão e o Grito’”. Texto de Carlota Cafiero. Campinas, 08 de outubro de 2002.

do museu, <sup>744</sup> é reconhecido como fundador não apenas da instituição, mas também da própria modernidade na cidade.

O grupo *Vanguarda* foi o protagonista do projeto, com quatro mostras: “Mário Bueno: crônicas, notícias e celebração”, em abril de 2002; “No silêncio da paisagem – Thomaz Perina” e “Oceano. Francisco Biojone”, ambas em 2003; e “Amazônia: Maria Helena Motta Paes”. Essas quatro exposições compõem o conjunto de 26 mostras individuais realizadas com os integrantes do grupo pelo museu entre 1965 e 2005. Um número expressivo que evidencia a proximidade dos integrantes com as políticas de comunicação do museu. Em contrapartida, o acervo possui apenas 55 obras produzidas pelos integrantes do grupo. <sup>745</sup>

A atenção do MACC para com os integrantes do *Vanguarda* não foi uniforme. Enquanto Franco Sacchi e Edoardo Belgrado não estão representados na coleção do museu, Bernardo Caro e Mário Bueno possuem obras constantemente expostas e celebradas. Caro esteve recorrentemente representado por sua crítica sutil presente nos três exemplares de *Mulheres x Protesto*. São eles: *Mulheres x Protesto Verde*; *Mulheres x Protesto Amarelo*; *Mulheres x Protesto Azul*. Xilogravuras sobre papel doadas pelo artista em 1971. As obras substituem uma perda. No VI SACC, Caro foi premiado por seu *Tríptico* de gravuras <sup>746</sup>, no qual podemos encontrar uma de suas obsessões: o corpo feminino. <sup>747</sup> Tanto o *Tríptico* quanto o *Altar*, premiado no ano seguinte, pertencem à incompleta história das des aquisições do MACC. As obras não resistiram a precariedade das reservas técnicas do museu.

*Mulheres x Protesto* exemplifica pela tangente a proffuca produção do artista, que teve uma carreira de destaque nos SACCs. <sup>748</sup> A série é uma espécie de contraparte da série *Homens x Protesto*, de 1967, na qual, com a habilidade de

---

<sup>744</sup> cf. *Site Oficial* do Museu de Arte Moderna de Campinas; acesso em janeiro de 2009; disponível em: [http://www.mamcampinas.com.br/mamcps\\_1950-59\\_ficha.asp?opcao=29](http://www.mamcampinas.com.br/mamcps_1950-59_ficha.asp?opcao=29). O artista passou a morar na cidade aos 8 anos de idade.

<sup>745</sup> Dados até 2006 (mostras: obras): Perina (3:12), Bueno (3:5), Dedecca (1:1), Souza (2:2), Paes (3:4), Biojone (4:10), Belgrado (2:0), Sacchi (0:0), Jurgensen (1:4), Raul Porto (2:4), Caro (5:13). O número reduzido de obras do grupo no acervo do MACC suscitou, por exemplo, a reivindicação de Raul Porto de que, diante da importância do grupo na história das artes da cidade, ele mereceria um museu próprio: “Caberia um museu com todo o acervo cultural do Grupo até os dias de hoje. Mas não há incentivo”; cf. CAMPOS, *op.cit.*

<sup>746</sup> *Site Oficial* do artista, acesso em fevereiro de 2008, disponível em: <http://bernardocarobravehost.com/>.

<sup>747</sup> cf. CARO, Bernardo. *Bernardo Caro: Proposições*. 1964/1984. Catálogo de Exposição. Campinas: Unicamp; MACC, 1984.

<sup>748</sup> Menção honrosa no I (1965); Prêmio Banco da Cidade de Campinas no III (1967); premiado no V (1969), no VII (1971) e no VIII (1972), cf. ZAGO, *op.cit.*, apêndice.

produzir sentidos enviesados, encontramos homens que protestam com gestos graves e semblantes enérgicos.<sup>749</sup> As imagens guardam uma explícita similaridade com as iconografias que representam cenas de movimentos grevistas, protestos políticos etc. Mas, como “ruído” dessa similaridade, Caro coloca frases do tipo “Pênalti”, “Gol”, “Escanteio?” como forma de conferir à obra uma dubiedade. Entre o político e o futebolístico, a série mereceria a atenção de qualquer debate sobre arte política nos anos 60.



Bernardo Caro, *Mulheres x Protesto Azul*, 1971, xilogravura sobre papel, coleção do MACC.

Em *Mulheres x Protesto*, o artista realizou operação semelhante. Ele misturou mulheres oriundas do vocabulário erótico dos anos 50 com grafismos simbólicos originais, cuja decifração torna-se uma inquietante tarefa para o espectador. As cores são pura alusão aos movimentos patrióticos louvados em pleno “milagre econômico”. O mais emblemático, contudo, está na fisionomia dessas mulheres: elas não pertencem apenas ao universo estético de forte apelo sexual do artista; podemos dizer que, do ponto de vista ético, essas personagens parecem imunes ao vício da auto-observação; vale dizer da autocomplacência e,

---

<sup>749</sup> cf. reprodução na página 09.

portanto, tornam-se fantasias imateriais de um lugar (talvez do país) inalcançável. Características comuns aos artistas que utilizaram a linguagem da *pop art*.<sup>750</sup>

Já Bueno é representado por *Pintura XII*, tela de 1965. Após receber do júri do I SAC uma menção honrosa na categoria pintura, o artista doou o quadro para a coleção do museu. *Pintura XII* transformou-se na décima-quinta obra registrada entre as 47 que abriam a história da coleção do MACC naquele ano. Um óleo sobre tela que já antecipava a produção imediatamente posterior do artista, empenhado em construir formas simples, economicamente delineadas com enquadramentos austeros, em que a paleta de cores obedecia à simplicidade dos cinzas, ocre e marrons. Por vezes, é verdade, investiu em intensidades claras, mas não exatamente iluminadas; ou admitia tons como o mostarda e os roxos, mas, em suas obras, sempre se impôs uma solenidade misteriosa e grave. A obra de Bueno esteve presente como índice em mostras diversas em 1978, 1981, 1985, 1990, 1992, 2003 e 2005. Entretanto, não se pode afirmar que essa obra continue como a predileta do museu quando o assunto é a produção do artista campineiro.

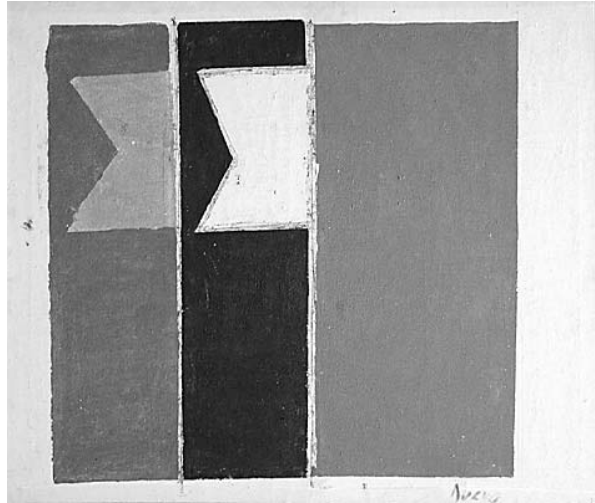
Em 2002, outra obra de Mário Bueno incorporou-se ao museu: a tela *Figurante*, datada de 1967, doada por Benê Bueno, sua mulher. Embora separadas por décadas no que se refere à entrada no acervo do museu, as duas obras de Bueno pertencem aos produtivos anos 60. Inegavelmente distintas, em ambas, porém, podemos verificar como o artista foi capaz de construir um maciço estético coerente, a partir da manipulação do espaço cromático, bem como de produzir “elementos figurativos” sem dotá-los de uma simbologia estrita.

Os pequenos “fragmentos” humanos que encontramos em *Figurante* expressam um homem – nada universal – que transita pela segunda metade do século XX como um catalogador de si mesmo. É inegável que nas duas telas encontramos gestos autobiográficos de um artista consciente das intenções e insatisfeito com o resultado da busca. “Uma insatisfação visceral que compõe seus passos, homenagens, notícias, crônicas e figurantes, e deixa claro que não deve haver desvios severos e que a persistência sobre as linhas férreas deve levá-lo lá, onde em algum canto repousa o fim de sua saga”.<sup>751</sup>

---

<sup>750</sup> Algo semelhante pode ser observado nas personagens de Roy Lichtenstein e Tom Wesselmann.

<sup>751</sup> cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS. *Mário Bueno*. Crônicas, notícias e celebração. Texto de Emerson D. G. de Oliveira. Catálogo de exposição. Campinas: SM CET, 2002.



Mario Bueno, *Pintura XII*, 1965, óleo sobre tela, coleção do MACC

As obras de Bueno e Caro trazem em comum uma mesma vontade de dar à arte uma dimensão simultaneamente local e universal. Percebe-se nessas duas poéticas, constituídas na passagem dos anos 60 para os 70, uma necessidade de pôr em tensão identidade e estranhamento, de se saberem próprias a um lugar e de se deslocarem para além dele. Trata-se de uma característica comum aos membros do grupo que permaneceram produzindo em Campinas após os anos 60.<sup>752</sup>

É curioso notar que a pesquisa que empreendi termina justamente onde começou: dentro do acervo do MACC, discutindo os artistas fundadores do museu. Minha experiência no museu de Campinas, sobretudo após o projeto “Acervo EmEvidência” (2003-2005), e minha convivência com os artistas contemplados pelo projeto “Artistas de Sempre...” (2001-2004) foram as responsáveis pela formulação de muitas das questões que tentei esboçar aqui. Embora tenha sido o ponto de partida de minhas especulações, o MACC acabou por transformar-se em mais uma instituição que esboçou grande dificuldade em dar visibilidade à sua coleção permanente. Nesse aspecto, do ponto de vista da trajetória desta pesquisa, ele continua único e, agora, semelhante aos demais.

---

<sup>752</sup> Tais membros foram homenageados por outra instituição – igualmente responsável pela memória do *Vanguarda* –, graças à pesquisa e à militância da Days Peixoto Fonseca. Trata-se do projeto “Grupo Vanguarda (1958-1966)”, de 1981, coordenado por Fonseca e realizado pelo Museu da Imagem e do Som de Campinas. O projeto do MIS indicava os caminhos que a produção de Bueno, Caro, Biojone, Perina, Dedecca, Motta Paes, Jurgensen e Porto haviam tomado após o fim do Grupo; cf. FONSECA, Days Peixoto. *Grupo Vanguarda (1958-1966)*. Registro histórico através de resenha jornalística e catálogos. Campinas: Museu da Imagem e do Som de Campinas, 1981.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os museus analisados não fogem ao duplo sentido da memória histórica: eles são instituições que, além de “narrar” versões do passado por meio de suas obras, também são essencialmente objetos dessa narrativa. Através de especulações sobre as coleções permanentes, este trabalho procurou lidar com essa dupla personalidade dos museus: sua vocação para a representação da memória-histórica e seu pertencimento aos estatutos veritativos desta representação.

Nesse tocante, tenho me valido da noção fundamental de que sem narração (transmissão) a memória social não se constitui. Noção que pressupõe que a narrativa-de-si, analisada aqui, implica na atualização da memória, na qual a conservação e o esquecimento tornam-se parte intrincada do mesmo processo. Nesse sentido, memória e preservação aproximam-se. Preservar é, sobretudo, dar visibilidade não apenas às obras, mas aos valores que definem, para cada instituição, o caráter seletivo da memória, o que implica o reconhecimento da vulnerabilidade dessas instituições diante da ação política de eleger, reeleger, subtrair, adicionar, excluir e incluir fragmentos narrativos no campo do memorável.

O total de obras contidas nas coleções dos museus estudados até 2005 não chegava a nove mil peças. É um número francamente modesto, que pode ser analisado tanto pelo caráter seletivo dos museus quanto pela ausência de mecanismos sistemáticos de aquisição. De qualquer forma, mesmo diante da precariedade silenciosa dos museus regionais a pergunta permanece premente: como museus regionais brasileiros comunicam suas coleções de arte contemporânea?

Os três elementos selecionados nesta pesquisa para responder a tal questão não funcionaram de modo unívoco. Os procedimentos narrativos envolvidos em cada evento, artista ou obra suscitam operações específicas para cada instituição. Todavia, na urgência de uma síntese, esses procedimentos acabaram por sugerir aproximações e distanciamentos de diferentes graus, que podem inspirar semelhanças. Alguns museus apegaram-se ao sistema discursivo que engendrou e legitimou obras de artistas reconhecidos pela rede da arte contemporânea ou por artistas envolvidos na manipulação da iconografia tradicional de uma comunidade. Outros estiveram mais empenhados em produzir efeitos de sentidos a partir de eventos expositivos voltados ao culto identitário. Alguns ainda estavam preocupados com a constituição de escritas memoriais ancoradas na tênue fronteira entre o modernismo e a arte que o sucedeu. Vejamos quais elementos foram mais recorrentes e visíveis.

Três dos museus estudados foram inaugurados nos difíceis anos do regime militar. Mas essa particularidade sociopolítica só está representada pelas instituições de Campinas, Olinda e Curitiba quando nos aproximamos de suas narrativas, verificando quão importantes e cruciais foram as presenças do MAC-USP, da CNMR e da AMAB. Tais instituições, nascidas nos grandes centros culturais do país, tinham como meta a difusão e a constituição de espaços museais públicos destinados às artes plásticas, mais especialmente a um tipo de arte: aquela identificada como erudita, inscrita nos cânones da história da arte e, ainda, voltada para um público específico. Uma arte que se viu sitiada entre a legislação do sistema de difusão do Estado autoritário – onde museu e salões tinham um papel pontual – e as respostas e manifestações artísticas contra o momento de exceção vivido naquela época.<sup>753</sup>

Nos discursos de representação institucional, o MACPE empenhou-se em perpetuar sua imagem dentro desses cânones, ao mesmo tempo em que indiciou a tensão entre o Estado e os artistas pela mediação de Mary Gondim. Por outra parte, se o museu está representado pelo sítio barroco que o acolhe, ele também se fez representar pelo modernismo “pioneiro” pernambucano, graças, sobretudo, ao legado das coleções de Chateaubriand e Abelardo Rodrigues. Mesmo diante da realidade aquisitiva ofertada pelo “Salão dos Novos” e cercado por uma agitada comunidade artística, o museu de Olinda, a partir dos anos 80, não se dedicou a representar-se como uma instituição ligada à rede da arte contemporânea nacional.

O MACC e o MACPR, por sua vez, de modo diverso, foram afetados pelos salões que acabaram por assimilar em suas agendas. A instituição campineira não havia produzido referências aos SACCs como elementos essenciais da fundação e consolidação de sua coleção. Todavia, como um fantasma, a lembrança do prestígio conferido ao museu pelos salões tem impelido o MACC a continuamente retornar ao formato, como aconteceu nos anos 80, em duas edições tardias (1985 e 1988), no final dos anos 90, com os Editais (2000-2004), e mais recentemente, com a retomada do SACC, em 2007. Como contraponto, o museu de Campinas preferiu eleger artistas – sobretudo aqueles vinculados ao grupo *Vanguarda* – e as mostras por eles eleitas ou para eles organizadas, a fim de produzir efeitos de memórias mais visíveis.

---

<sup>753</sup> Sobre esse assunto, vale a pena consultar CAVALCANTI, Jardel Dias. *Artes Plásticas: vanguarda e participação política* (anos 60 e 70). Tese (Doutorado). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2005; em especial o segundo capítulo “Vanguarda e participação política no Brasil”, p.21-72.; REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de Arte. Vanguarda e política entre os anos de 1965 e 1970*. Tese (Doutorado no Programa de Pós-Graduação em História). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, 2005.

Já o MACPR assimilou o SAP como elemento agregador de diferentes gerações de artistas que travaram, dos anos 40 aos anos 70, conflitos por seu controle. A instituição buscou no evento não apenas a legitimação de sua política aquisitiva, mas também os personagens que se perpetuaram como exemplos históricos para a composição de suas narrativas. Numa linearidade confessa, o museu conciliou seu passado com as narrativas sobre o salão, como bem demonstrou a adoção do trabalho de Maria José Justino como narrativa do museu.<sup>754</sup>

Esses três museus foram criados sob a tutela do nome “arte contemporânea”, num momento em que o sentido ordinário de tal nomenclatura estava associado à arte atual, que não raro se confundia com um modernismo tardio.<sup>755</sup> A instituição “arte contemporânea”, que viria a tomar forma nos discursos midiáticos, acadêmicos e artísticos nas décadas seguintes à criação dos museus <sup>756</sup>, lhes era historicamente estranha naqueles primeiros anos. Mas mesmo nesse instante há diferenças quanto à visibilidade das coleções.

Foi o tradicional formato do salão que colaborou para que o MACPR pudesse produzir efeitos de memória mais próximos à arte contemporânea atual. Diante da descontinuidade de seus salões, os museus campineiro e olindense não tiveram essa instituição-evento como forma de alavancar suas coleções. As obras de seus acervos consideradas importantes são justamente aquelas assimiladas nos primeiros anos ou que representam os artistas fundadores em cada comunidade. No MACC e no MACPE a visibilidade da arte contemporânea está intimamente vinculada a uma genealogia memorial que a entende como resultado progressivo da arte moderna.

Os outros seis museus foram fundados em um momento diverso, já sob o signo da redemocratização política. No entanto, eles diferem mais uns dos outros que o grupo criado nos anos 60. Basicamente porque as estratégias na confecção das narrativas memoriais sobre suas coleções distinguem-se em um ponto crucial: a ligação com uma tradição. Enquanto o MACRS, o MACG e o MAL parecem dispostos a cindir qualquer relação com processos institucionais que pudessem, de algum modo, herdar, o MARP, o MARCO e o MAB, em diferentes graus e valores, optaram por representar-se a partir de instituições do passado.

---

<sup>754</sup> cf. JUSTINO, M.J. *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes*. Curitiba: SEC/MAC-PR, 1995.

<sup>755</sup> cf. CHARMET, Raymond. “Prefácio”. In: \_\_\_\_\_. *Dicionário da Arte Contemporânea*. Tradução de Helena e Alfredo Brito. Rio de Janeiro: Editora Larousse do Brasil, 1969; originalmente publicado na França em 1964.

<sup>756</sup> cf. CAUQUELIN, A. *Arte Contemporânea – uma introdução*. Trad. de Rejane Janowitzter. São Paulo: Martins Fontes, 2005; MILLET, C. *Arte Contemporânea*. Trad. de Joana Chaves. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.



O MAB foi o único a problematizar o passado de sua coleção já no momento de sua fundação. Caso raro que acabou por nos oferecer o modo como o museu ignorou parte importante das memórias dessa coleção a partir dos anos 90. O museu brasileiro optou por tentar tornar-se um museu brasileiro de arte contemporânea. Desejo que o aproxima mais do passado legado pelas aquisições derivadas dos SAMBs do que daquele passado oferecido pelas assimilações oriundas dos salões realizados nas cidades satélites do Distrito Federal. Sem raízes longevas, o museu não selecionou artistas específicos para narrar-se por meio deles. Antes tentou equilibrar-se como resultado e parte do empreendedorismo que os discursos oficializam sobre a construção e consolidação de Brasília. Tal escolha torna o próprio sentido de “contemporâneo” atrelado à mística modernista que a cidade empenha-se em perpetuar.

A arte contemporânea, em sua paradoxal indeterminação, tem sido a predileção do MACG e do MACRS. Enquanto o primeiro teceu suas narrativas por meio de um evento fundador e de uma artista local inserida no cenário internacional, o segundo buscou concentrar suas lembranças num conjunto de exposições e, em particular, numa obra de Nuno Ramos. O que os une ao MAB é uma necessidade de distanciamento das questões identitárias convencionais. Essa opção por representar-se como embaixadas da arte nacional/internacional em suas comunidades tem gerado coleções valorizadas pelo mercado de arte. Ao mesmo tempo em que, não por acaso, são museus com problemas de infra-estrutura que podem ameaçar seu funcionamento a médio prazo.<sup>757</sup>

Em Londrina, o museu procurou ancorar-se numa (re) fundação que avistou na arte produzida fora da região a possibilidade de projetar-se para além do noroeste paranaense. O contemporâneo era o outro. No mesmo sentido, o paulista Paulo Menten ofereceu ao MAL uma biografia ligada aos mestres da arte moderna brasileira e, simultaneamente, uma carreira voltada para a formação da sensibilidade local. Uma ambivalência que pode ser reconhecida na divisão demasiadamente arbitrária do acervo do museu.<sup>758</sup>

Um caminho distinto é percorrido pelo MARP e pelo MARCO. Ambos adotam salões anteriores como sistemas aquisitivos e de divulgação institucional, semelhança compartilhada com o MACPR. Tanto o museu paulista quando o sul-mato-grossense selecionaram artistas fundadores para representar-se. O MARCO deixou de produzir os salões no final dos anos 90 como sintoma de uma possível aproximação dos códigos da

---

<sup>757</sup> O MAB encontra-se desalojado de sua sede desde 2006, à espera de uma reforma que, no início de 2009, não havia começado; o MACRS aguarda a decisão política de conceder-lhe uma sede própria desde 1998; e o MACG ganhou novas instalações em 2007, cerca de 4.000 m<sup>2</sup> no Centro Cultural “Oscar Niemeyer”, mas a inadequação do espaço tem adiado sua transferência desde então.

<sup>758</sup> A coleção é dividida entre “Acervo Permanente”, com artistas de todas as procedências, mas predominantemente locais, e “Acervo da Reinauguração”, obras derivadas do evento de 1998.

arte contemporânea promovidos nos grandes centros. Em contrapartida, no sentido inverso, o museu de Campo Grande passou a investir nas narrativas memoriais de artistas que ajudaram a produzir os clichês da identidade local, como Lídia Baís e Conceição dos Bugres. Por seu lado, o MARP passou nos anos 90 a admitir sua preferência pela rede da arte contemporânea, via os SARPs, sem abrir mão de salvaguardar o passado local. Em ambos os casos, em Ribeirão Preto e em Campo Grande, também se construiu uma genealogia vinculada à arte moderna.

Os salões foram personagens importantes na representação dos acervos e das políticas aquisitivas e promocionais da maioria dos museus estudados.<sup>759</sup> Do protocolar SPBA, passando pelo ecletismo do “Salão dos Novos”, até o midiático Prêmio Flamboyant, o evento-instituição levou para dentro dos museus questões identitárias, lógicas de mercado, rivalidades entre artistas locais e “estrangeiros”, a censura e o descaso <sup>760</sup>, além de toda uma gama de obras de arte que se configuraram em apostas arriscadas, geralmente em promessas artísticas, a maioria não cumprida.<sup>761</sup>

Juntos e separados pela finalidade, salões e acervos dos museus de Curitiba e de Ribeirão Preto continuam sendo estratégicos nas narrativas-de-si dessas instituições. Contudo, é sintomático que nos demais museus os salões encontrem resistências para permanecer na pauta de eventos. Nesses museus, aparentemente, permanece a disputa entre aqueles que não vêem o salão como prioridade para a aquisição de obras contemporâneas e os grupos de artistas que elegeram o salão como uma via privilegiada e

---

<sup>759</sup> cf. Sobre a importância dos salões para outras instituições cf. FARIAS, A. & ANJOS, M. dos. *A geração da virada. 10+1: os anos recentes da arte brasileira*. Catálogo de exposição. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2006, p.47-59; agradeço a Profa. Dária Jaremtchuk pela indicação dessa obra.

<sup>760</sup> Especialmente sobre o período militar, Ronaldo Brito comentou: “O problema como sempre é que com toda sua irrealidade o salão age sobre o real. Numa certa instância é um dispositivo de relacionamento do Estado com a produção de arte, em outra insere-se como evento cultural que pretende realizar uma leitura crítica do processo local das linguagens, daí a existência de júris e premiações. Esses são os dois eixos de análise possíveis. Quanto ao primeiro digamos apenas que o salão serve para indicar o desinteresse do Estado por uma atividade tão vaga e remota, o que já seria possível notar pela ausência de censura na área. De modo que tudo fica a cargo da burocracia e sua conhecida capacidade de mumificar o presente. É claro que o salão nesse sentido enrijece ainda mais o preconceito vigente no meio cultural brasileiro contra a arte: sabe-se que amplos setores da esquerda concordam em reputá-la mundana, elitista, desligada do real e dedicam a ela o melhor do seu desprezo moral, sem procurar contato com a produção contemporânea e as questões que trabalha.”; cf. BRITO, Ronaldo. “Casa da titia”. In: LIMA, Sueli de (org.). *Experiência crítica – textos selecionados*: Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.72; texto de janeiro de 1977 que comenta o VII Salão Paulista de Arte Contemporânea (14/12/76 a 30/01/77).

<sup>761</sup> “Porém o museu tem um caráter científico, mesmo aquele destinado às artes. E, como tal, tem sua metodologia de trabalho, de apresentação de sua coleção ao público, e de didática em função de seus visitantes. Daí porque quem deve impor as regras é a entidade museológica, em função de sua atividade cultural, e não o ‘salão’, em decorrência de seu desejo de animação e projeção da criatividade que emerge anualmente. As funções do Museu e do salão são diversas e somente do respeito mútuo é que pode nascer uma interação positiva.”; cf. AMARAL, A. “Os salões beneficiam a formação dos acervos dos museus?”. In: *Textos do Trópico de Capricórnio*. Volume 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006, p.224.

plausível de visibilidade. A favor dos primeiros, opera a lógica de que, para os museus, os salões mascaram uma discussão efetiva sobre políticas aquisitivas (incluídas as questões de desaquecimento), além de imporem obras que enviesam qualquer projeto de assimilação dirigida. Já para os demais, exemplos como os dos SAPs e dos SARPs demonstram que os salões podem ser úteis na assimilação da arte contemporânea e no convívio com ela, mesmo diante dos defeitos de um sistema competitivo aplicado à arte.<sup>762</sup>

Simplificada aqui, esta discussão é mais extensa que o trabalho que apresento. O que parece estar em xeque é *como* o salão pode ser usado dentro da atual rede de circulação da arte contemporânea e *como* o museu pode utilizá-lo para tal. São questões que também incluem o circuito expositivo profissional, que lentamente passou a incluir os museus regionais dentro de sua órbita. Algumas mostras são implantes eventuais que pouco ou nada afetam a dinâmica das coleções dos museus, como foi o caso de *Volpi: a visão essencial*, em 1976, no MACC. Outras conseguiram conduzir ou alterar a dinâmica dos acervos, como, por exemplo, *Ciclo de Arte Contemporânea Brasileira*, nos anos 90, no MACRS, e *Ana Maria Pacheco. Trabalhos selecionados: gravuras e desenhos*, em 2000, no MACG, que ratificou a carreira da artista como elemento discursivo importante nas ambições do museu goiano.

Como Pacheco, outros artistas foram selecionados pelos museus para produzir narrativas simbióticas entre suas carreiras e as memórias das instituições. Nesse caso, o que vale ressaltar é que os artistas-narradores parecem ser sempre bem-vindos, independentemente de estarem vinculados aos códigos da arte contemporânea. Ana Maria Pacheco, Aline Figueiredo, Bassano Vacarini, Bernardo Caro, Fernando Velloso, Frei Confaloni, Humberto Espíndola, Leda Watson, Lourdes Cedran, Manuel Gismondi, Mary Gondim, Odilla Mestriner, Paulo Menten e Rego Monteiro, de uma forma ou de outra, estiveram engajados na constituição e consolidação de instituições artísticas e culturais em suas comunidades. Alguns deles são evidenciados pelos museus, outros estão representados de modo tangencial. A presença da maioria nas coleções é insuficiente e/ou irregular. Geralmente, o número e a qualidade das obras não estão em consonância com a importância atribuída aos artistas pelas instituições. Como se viu, em muitos momentos, narrativas memoriais não se efetivaram em atitudes aquisitivas.<sup>763</sup>

---

<sup>762</sup> “Se de um lado há um esforço de profissionalização da crítica, de outro lado, contrariamente, toma-se consciência da precariedade ou mesmo inutilidade do julgamento estético. A crise da crítica ressurgiu a cada novo salão de arte e cresce com a divulgação dos resultados. A lamentação já virou rotina – especialmente da parte dos críticos que ressentem-se da falta de critérios de julgamento. Nessas ocasiões é comum falar-se na realização de simpósios de críticos para exame do problema – o que nunca chega a concretizar-se. Lamentavelmente.” MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1975, p. 44.

<sup>763</sup> Vimos que, no caso de Confaloni, deu-se o inverso; cf. página 216.

Embora um número variado de registros sobre o passado desses museus tenha ofertado análises pontuais, é evidente que há sobre eles uma cultura do esquecimento, nas mais variadas formas de silêncio. Talvez esses silêncios que incidem sobre as narrativas-de-si tenham como fundo a conservadora crença de que tais instituições devem apenas conter memória e não produzir, explicitamente, narrativas sobre suas próprias memórias e sobre a daqueles que acabam por selecionar.

Sabemos que toda forma de memória é uma ação política. Esses silêncios têm alimentado a desaquecimento passiva. Obras de diferentes quadrantes e linguagens padecem nas reservas técnicas, sem visibilidade, conservação ou restauro. Outras simplesmente desaparecem dos registros, nem sempre atualizados pelos museus, sem que isso se transforme em processos públicos e transparentes de salvaguarda.

Na hipótese de que são os museus que definem o que venha ser ou não arte – em toda uma negociação com inúmeros outros sujeitos e instituições – é plausível admitir que em muitos momentos seus gestores e técnicos selecionaram aquilo que não corresponderia às expectativas sociais, especializadas ou não. Trata-se de uma questão polêmica, especialmente para instituições pouco maduras no que tange à adoção de preceitos museológicos críticos. Entretanto, como historiador, optei por suscitar uma provocação ao solicitar, em muitos momentos desta tese, que os museus não deixassem de discutir suas políticas de aquisição (a ausência também é uma delas, já que gera assimilações), mesmo sob o signo negativo de um presente efêmero e das contínuas mudanças dos gestores.

Tendo a crer que apenas a pesquisa mais cuidadosa sobre as coleções poderá suscitar projetos de desaquecimento conscientes e proveitosos para os museus e outras instituições prontas a receber o que não se adequaria às coleções matriciais.<sup>764</sup> Evitar-se-ia o “Complexo de Noé”<sup>765</sup>, responsável por gerar a distopia de que uma comunidade ou instituição é capaz de abrigar na arca patrimonial todas as formas do artístico, sem perceber que, de fato, sempre se seleciona. Sem uma discussão de memória e patrimônio, enquanto arenas públicas de negociação sobre a materialidade (e a imaterialidade) do passado, a ocultação dos valores que geram a seleção e o descarte pelo abandono tornam-se evidentes meios de uma cultura predatória.

O mais urgente, nesse sentido, é expor os diferentes projetos de memória histórica desses museus e discutir publicamente os diversos objetivos, processos, conceitos e

---

<sup>764</sup> Infelizmente os museus brasileiros continuam a reter bens irremediavelmente sem utilidade à pesquisa. Inúmeros são os objetos desprovidos de origem e não são poucas as coleções que nada têm a ver com a missão do museu que as detêm. Racionar em termos de quantidade em lugar de qualidade ainda é uma herança persistente dos gabinetes de curiosidades.

<sup>765</sup> cf. CHOAY, F. *A Alegoria do patrimônio*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade – Editora Unesp, 2001,p.209.

acervos reunidos em tais instituições, nas quais a riqueza, a intensidade e a variedade de conceitos sobre o que é o “contemporâneo” e a consonância ou resistência aos modelos da rede institucional da “arte contemporânea” podem oferecer respostas criativas, nada previsíveis.

Uma pesquisa revela muito mais sobre os valores do pesquisador do que sobre o objeto analisado. Muitos sujeitos que estiveram imbricados nos museus não vão se reconhecer nas narrativas aqui reproduzidas. Possivelmente isso se deva à dissonância entre os *regimes de verdade* <sup>766</sup> operados por esses sujeitos e os registros das instituições analisadas. O descompasso é bem-vindo, pois institui variedade e vigilância sobre usos e abusos da memória, particularmente em museus que não trabalham com a *higt art* <sup>767</sup> e que, em muitos casos, monopolizam a memória artística pública de uma comunidade.

As escritas memoriais poderiam ser mais efetivas e transparentes no que se refere ao modo de comunicar, de pesquisar e de conservar obras de arte pelos museus estudados. Museus que negam a pluralidade de suas próprias histórias acabam por mascarar suas seleções, o que se transforma numa relação pouco ética com seu público. Para Dário Gamboni <sup>768</sup>, ao dissertar sobre museus de arte contemporânea, um público que não tenha a sua disposição os valores que norteiam às políticas constitutivas dos museus acaba por se transformar num “não-público”. Este “não-público”, alienado dos procedimentos dos museus, para ele, apega-se às narrativas de um passado natural, exclusivamente voltadas para o passado e que se esforçam para que ele continue sendo passado e não se transforme continuamente. Tudo que minhas pesquisas gostariam de ver evitado no futuro.

---

<sup>766</sup> cf. FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 1996, p.6-7.

<sup>767</sup> A “alta arte” produzida, exposta e conservada por museus cujas coleções têm alcance e políticas internacionais.

<sup>768</sup> cf. GAMBONI, D. “L’iconoclasme contemporain, le goût vulgaire et le ‘non-public’”. In: MOULIN, R. (org.). *Sociologie de l’art*. Paris : Documentation Française, 1986, p. 286.

## FONTES DOCUMENTAIS

### I. Fontes Institucionais

**1965.** MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS. *I Salão de Arte Contemporânea de Campinas*. Campinas: MACC, 1965. Catálogo de exposição, 1965.

**1975.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO. *Panorama das artes plásticas em Mato Grosso*. Cuiabá: SEC, 1975.

**1976.** FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Sala Brasília: XIII Bienal de São Paulo*. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal, 1976.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS. *Volpi: a visão essencial*. Catálogo de exposição. Texto de Olívio Tavares de Araújo. Campinas: Secretaria Municipal de Cultura, outubro de 1976.

**1978.** FUNDAÇÃO CULTURAL DO DISTRITO FEDERAL. *Catálogo do I Salão de Artes Plásticas das Cidades Satélites*. GDF: FCDF, 1978.

**1982.** FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Catálogo do I Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul*. FCMS: SDS, 1982.

PERNAMBUNCO. Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Recife: INAP/FUNARTE/SEC/MEC, 1982.

**1983.** FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO. *80 anos de arte brasileira*. São Paulo: FAAP; Campinas: MACC, 1983.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Catálogo do II Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul*. FCMS: SDS, 1983.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUCO. *1.ª Exposição da Coleção Abelardo Rodrigues de Artes Plásticas*. Olinda: FUNDARPE, 1983.

Regulamento do VI do SACPS, documento presente no Acervo da FCDF – Arquivo Público do Distrito Federal, 1983.

**1984.** CARO, Bernardo. *Bernardo Caro: Proposições*. 1964/1984. Catálogo de Exposição. Campinas: Unicamp; MACC, 1984.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Catálogo do III Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul*. FCMS: SEC, 1984.

**1985.** FREITAS, Grace. *Artistas de Brasília*. Texto Curatorial anexo ao *folder* da exposição. Brasília: FCDF, 1985.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Catálogo do IV Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul*. FCMS: SEC, 1985.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Museu de Arte de Brasília*. Catálogo de acervo e exposição, 1985.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Museu de Arte de Brasília*. *Folder-Guia* da exposição e do museu. Brasília: FCDF, 1985.

GOVERNO DO ESTADO DO MATO GROSSO DO SUL. Revista *Mato Grosso do Sul Cultura*, n.º 1, texto de Maria da Glória Sá Rosa. Campo Grande, 1985.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SÃO PAULO. *Casa 7: pintura*. Texto de Aracy Amaral. Catálogo de exposição. São Paulo: MAC-USP, 1985.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. *Artistas de Ribeirão no acervo do Sesc*. Texto de Pedro Manuel-Gismondi e Waldermar Roberto. Ribeirão Preto: Centro Cultural e Desportivo Antonio Carlos de Assumpção, 1985.

**1986.** MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *Tradição/Contradição*. Catálogo de exposição. Curitiba: SECP, 1986.

**1987.** FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Catálogo do VI Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul*. FCMS: SEC, 1987.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Humberto Espíndola: 20 anos de Bovinocultura*. Texto de Clarival do Prado Valladares (1972). Campo Grande: FCMS: MEC, 1987.

MUSEU DE ARTE DE BRASÍLIA. *Catálogo do Salão de Artes Plásticas de Brasília*. MAB: FCDF, 1987.

PAÇO DAS ARTES. *Egas Francisco: pintura*. Texto de Alberto Beuttenmüller. Catálogo de exposição. São Paulo: SEC, 1987.

**1988.** MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. *Indicador Catarinense das Artes Plásticas*. Florianópolis: MASC: FCC Edições, 1988

MUSEU LASAR SEGALL. *Lasar Segall: a exposição de 1913*. Catálogo de exposição. São Paulo; Campinas : MLS; MACC, 1988.

**1991.** GOVERNO DO ESTADO DE PERNAMBUCO. *Museu do Estado de Pernambuco*. Pinacoteca. Recife: CEPE, 1991.

SECRETARIA DE CULTURA E ESPORTES DO DISTRITO FEDERREAL. *Catálogo do Prêmio Brasília 1990*. SCE : GDF, 1991.

**1992.** MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUCO. *Folder de apresentação da Sociedade dos Amigos do Museu*. Recife, 1992.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUCO. *Centenário Assis Chateaubriand: o colecionador*. Texto “203 quadros doados na pia batismal” de Potiguar Matos. Catálogo de exposição. Olinda, outubro de 1992.

PREFEITURA MUNICIPAL DE RIBEIRÃO PRETO. Catálogo I SABBART, texto do Prefeito Welson Gasparini. Ribeirão Preto: SMC, 1992.



**1993.** FUNDAÇÃO CULTURAL PEDRO LUDOVICO TEIXEIRA. Relatório de Atividades do Museu de Arte Contemporânea de Goiás. Goiânia: Funcpel, novembro de 1993.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Catálogo do VII Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul*. FCMS: SEC, 1993.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE GOIÁS. *3.ª Bienal de Artes de Goiás*. Catálogo de exposição. Goiânia: Governo do Estado de Goiás, 1993.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL. *Catálogo Projeto Ciclo Arte Brasileira Contemporânea: Dudi Maia Rosa - Pintura. "O CABC e o MAC"* texto Gaudêncio Fidelis. Porto Alegre: IEAV: MACRS, 1993.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL. *O olhar contemporâneo: descentramento e posição*. Acervo. Catálogo de Exposição. Porto Alegre: SEC: MACRS, 1993.

**1994.** MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL. *Karin Lambrecht. Ciclo Arte Brasileira Contemporânea*. Catálogo de exposição. Porto Alegre: IEAV, 1994.

MUSEU DE ARTE DE BRASÍLIA. *MAB*. Folder de Divulgação Institucional. FCDF: GDF, datado de 1994.

MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *Odilla. Restrospectiva*. Catálogo de exposição. Texto de Tadeu Chiarelli. Ribeirão Preto: SMC, 1994.

**1995.** CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA. *Guia do Visitante*. Porto Alegre: SEC, 1995.

JUSTINO, M.J. *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes*. Curitiba: SEC/MAC-PR, 1995.

**1996.** FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Catálogo do IX Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul*. FCMS: SECE, 1996.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPINAS. *Museu de Arte Contemporânea de Campinas "José Pancetti"*. Catálogos de acervo e exposição, 1996.

**1997.** FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Catálogo do X Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul*. FCMS: SECE, 1997.

MUSEU DE ARTE DE GOIÂNIA. *Acervo: catálogo*. Goiânia: MinC / Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer, 1997.

**1998.** FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Catálogo do XI Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul*. FCMS: SECE, 1998.

MUSEU DE ARTE DE LONDRINA. *Museu de Arte de Londrina. Reinauguração*. Catálogo de exposição. Londrina: SMC: MAL.

MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *Vagalumes*: Pedro Caminada Manuel-Gismondi no MARP. Ribeirão Preto: SMC.

**1999.** BOTTO, Márcia & TÁVORA, Sylvia. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Recife: Sistema de Incentivo À Cultura do Governo do Estado de Pernambuco, 1999.

INSTITUTO ESTADUAL DE ARTES VISUAIS. *Mostra Itinerante do Acervo do MAC*. Porto Alegre: Governo do Estado do Rio Grande do Sul: SEC: IEAV, 1999

INSTITUTO ESTADUAL DE ARTES VISUAIS. *Mostra Itinerante do Acervo do MAC*. Porto Alegre: Governo do Estado do Rio Grande do Sul: SEC: IEAV, 1999.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUCO. *Prêmio Pernambuco de Artes Plásticas*. Novos Talentos Catálogo de exposição. Recife: FUNDARPE, 1999.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *Obras Recentes do Acervo*. Curitiba: MACC/Fundacen, 1999.

MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *Odilla Mestriner. Andantes: últimos passos*. Catálogo de exposição. Ribeirão Preto, 1999.

**2000.** MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE GOIÁS. "Trajetórias e Perfis: a arte goiana na coleção do MAC". Convite de exposição. Goiânia, 20 de julho de 2000.

MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *SARP 25 Anos*. Ribeirão Preto: SMC: MARP, 2000.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Ana Maria Pacheco*. Trabalhos selecionados: gravuras e desenhos. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: MNBA; Goiânia: MACG, 2000.

PREFEITURA DE CAMPINAS & PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO. *Lasar Segall. Maternidades*. Catálogo de exposição. Campinas: MACC; Ribeirão Preto: MARP; São Paulo: MLS-IPHAN/MinC, 2000.

**2001.** CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Coleções do Brasil. Catálogo de exposição. Brasília: CCBB, 2001.

PREFEITURA DE CAMPINAS & PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO. *Viajando com Guignard*. Catálogo de exposição. Campinas: MACC; Ribeirão Preto: MARP, 2001.

SHOPPING FLAMBOYANT. *Salão Nacional de Arte de Goiás*. 1º Prêmio Flamboyant. Goiânia: SF: GEG, 2001.

**2002.** FIDELIS, Gaudêncio. *Dilemas da matéria*. Procedimento, permanência e conservação em arte contemporânea. Porto Alegre: MACRS, 2002.

FREITAS, Daici C.A.. "Construindo o acervo". In: MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *Doações Recentes. Obras Restauradas*. Catálogo de exposição. Ribeirão Preto: SMC: MARP, 2002.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS. *Mário Bueno*. Crônicas, notícias e celebração. Catálogo de exposição. Campinas: MACC, 2002.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS. *Egas Francisco: a solidão e o grito*. Catálogo de exposição. Campinas: MACC, 2002.

MUSEU DE ARTE DE LONDRINA. "Paulo Menten. Gravuras – 75 anos". Catálogo bilíngüe de exposição. Londrina: SMC, 2002.

MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *Odilla Mestriner*. Catálogo de exposição. Texto de Ricardo Resende. Ribeirão Preto: SMC, 2002.

MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. Catálogo do 27º SARP. Ribeirão Preto: SMC: MARP, 2002.

MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. Catálogo do XI SABBART. Texto assinado por Lino Strambi. Ribeirão Preto: SMC, 2002.

PREFEITURA DE CAMPINAS & PREFEITURA DE RIBEIRÃO PRETO. *100 Anos de Pancetti*. Catálogo de exposição. Campinas: MACC; Ribeirão Preto: MARP, 2002.

UNIVERSIDADE DO VALE DO ITAJAI. FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. MUSEU DE ARTE DE SANATA CATARINA. *Biografia de um museu*. Nancy Therezinha Bortolin (org). Itajaí: Univali; Florianópolis: FCC, 2002.

**2003.** GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Obras Primas do MAB – Fragmentos a seu ímã*: Museu de Arte de Brasília. Catálogo de acervo e exposição, 2003.

GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ. *Paraná. 150 anos de emancipação política (1853-2003)*. Catálogo de exposição. Brasília: SEC:MACPR, 2003.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS. *Thomaz Perina: no silêncio da paisagem*. Catálogo de exposição. Campinas: MACC, 2003.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS. *Francisco Biojone: Oceano*. Catálogo de exposição. Campinas: MACC, 2003.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE MATO GROSSO. “Vania Pereira. Panorama Retrospectivo”. Texto de Rafael Maldonado. *Folder* da exposição. Campo Grande: FCMS, 2003.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. “Obras premiadas no Salão Paranaense 1958 a 2001”. *Folder* da Exposição. Curitiba: SEC, 2003.

MUSEU OSCAR NIEMEYER. *Um olhar sobre a arte paranaense*. Catálogo de exposição. Curitiba: MON, 2003.

SHOPPING FLAMBOYANT. *Salão Nacional de Arte de Goiás*. 3º Prêmio Flamboyant. Goiânia: SF: GEG: AGEPEL: FJC, 2003.

**2004.** MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS. *Maria Helena Motta Paes*. Amazônia. Catálogo de exposição. Campinas: MACC, 2004.

MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. Catálogo do XIII SABBART. Texto assinado por Antonieta Tordino, Cirton Genaro e Luís Castañón. Ribeirão Preto: SMC, 2004.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. *Um panorama da história das artes plásticas em Mato Grosso do Sul através do acervo do MARCO*. Secretaria de Estado de Cultura: Campo Grande, 2004.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. “Miguel Perez, projeto resgate”. *Folder* da exposição. Campo Grande: FCMS, 2004.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. “Jorapimo: autêntico pioneiro de nossas artes”. *Folder* de exposição. Campo Grande: FCMS, 2004.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. “Bugres: Conceição e sua gente”. Texto de Ângelo Arruda. *Folder* da exposição. Campo Grande: FCMS, 2004.

**2005.** ESPINDOLA, H. *Lídia Baís*. *Folder* de exposição. Campo Grande: Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul, 2005.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul*. *Folder* de apresentação. FCMS: SEC, 2005.

FUNDAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE PERNAMBUCO. *45º e 46º Salões de Artes Plásticas de Pernambuco*. Catálogo de Exposição. Recife: MEP; Olinda: MACPE, 2005.

FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. *Com Cultura: Tradição, Multiculturalidade e Inovação. Os Caminhos do Artesanato*. Revista do Conselho Municipal de Cultura de Campo Grande. Ano I, n.º 1, 2005.

MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. Catálogo do 30.º SARP. Ribeirão Preto: SMC: MARP, 2005.

MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO Catálogo do XIV SABBART, Secretaria Municipal de Cultura: MARP, 2005.

PREFEITURA DO RECIFE. *Coleção Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães: Doações 2001-2004*. Secretaria de Cultura: MAMAM, 2005.

**2006.** FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. *Com Cultura. Revista do Conselho Municipal de Cultura de Campo Grande*, ano II, n.º 2.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. "Outros 60': o acervo do MAC nos anos 60 (e 70)". Catálogo de exposição, outubro de 2006.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *As Caras do MAC*. Catálogo de exposição. Curitiba: SEC, 2006.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *O Espaço Inventário – instalações no acervo do MAC*. Folder de exposição. Curitiba: SEC, 2006.

PREFEITURA MUNICIPAL DE LONDRINA. *Museu de Arte de Londrina: 13 anos*. Folder. Londrina: MAL, 2006.

SUNEGA, R. (org). *MACC: Vida e obra – Fundo Histórico – Décadas 1960-1970*. Campinas (SP): Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer, 2006.

**2007.** MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE MATO GROSSO DO SUL. *Panorama da Divisão do Estado*. Texto de Maria Adélia Manegazzo. Folder de exposição. Campo Grande: FCMS, 2007.

**2008.** ARAÚJO, Carolina & AGUENA, Patrícia. *A artista visionária de uma aldeia sem luz*. Campo Grande: MARCO: MinC/IPHAN, 2008.

ESPAÇO CULTURA BM&F. "Darel na BM&F: uma arte fora de série". Catálogo de Exposição. São Paulo: BM&F, 2008.

**s.d.** MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *Obras Recentes do Acervo*. Curitiba: MACC/Fundacen.

## II. Periódicos

**1931.** Jornal *Gazeta do Povo*, "A Fundação da Sociedade dos Artistas do Paraná". Curitiba, 11 janeiro de 1931.

**1957.** Jornal *Correio Popular*. "Artes Plásticas. Exposição conjunta de pintores modernistas campineiros", texto de José de Castro Mendes. Campinas, 05 setembro de 1957.

**1964.** Jornal *Correio Brasiliense*, "Arte Moderna na Cidade Moderna". Brasília, 23 de junho de 1964.

**1965.** Jornal *Correio Popular*, "SAC: Arte de Vanguarda na Avenida da Saudade". Campinas, 29 de agosto de 1965.

**1966.** Jornal *Correio Brasiliense*, "O rei está nú!", texto de Regina Laet. Brasília, 10 de novembro de 1966.

**1969.** Revista *Veja*. Notas. Galerias, nº 2., São Paulo, 18 de setembro de 1969.

**1972.** Jornal *O Estado do Paraná*. "Para você, a arte da agonia e do êxtase", texto de Aurélio Benitez. Curitiba, 28 de janeiro de 1972.

**1973.** Jornal *Diário do Pernambuco*, "Governos da Bahia e Pernambuco lutam pela posse de coleção". Recife, 24 de outubro de 1973.

**1974.** *Jornal Estado do Paraná*. “Uma data”, texto de Aramis Millarch, Curitiba, 29 de julho de 1974.

**1975.** ARAÚJO, A. “O Medíocre XXXII Salão Paranaense”. In: *Jornal Gazeta do Povo*, Curitiba, 21 de dezembro de 1975.

**1978.** *Jornal Correio Brasiliense* “Deixe de lado a discriminação e conheça a arte que está sendo feita nas cidades-satélites”. Brasília, 9 a 15 de dezembro de 1978.

*Jornal o Correio Braziliense* “Ao povo o tributo”. Brasília, 17 de dezembro de 1978.

**1981.** *Jornal Correio Brasiliense*, “Salão das Cidades-Satélites nas galerias ‘A’ e ‘B’”. Brasília, 09 de dezembro de 1981.

*Jornal Diário de Pernambuco*. “Pernambuco tem salão de artes que desperta atenção nacional”. Recife, 03 de agosto de 1981.

*Jornal O Diário*. “Temporalidade na obra de Odilla Mestriner”. Texto de Tadeu Chiarelli. Ribeirão Preto, 16 de maio de 1981.

**1982.** *Jornal Diário de Pernambuco*. “Paisagem Zero”. Recife, 11 de agosto de 1982.

**1984.** *Jornal Correio do Estado*. “A Pinacoteca Estadual e o Salão finalmente tem sua casa” e “Centro Cultural começa a funcionar hoje”, 19 de outubro de 1984.

*Jornal da Manhã*, “Centro Cultural de Mato Grosso do Sul será inaugurado hoje”, 11 a 15 de outubro de 1984.

*Jornal Diário de Pernambuco*. “Uma boa opção para artistas não consagrados”, texto de Paulo Azevedo Chaves, Recife, 2 de novembro de 1984.

**1986.** *Jornal Correio Brasiliense*, “Fundação inova no Salão de Artes Plásticas”, texto assinado por Joselina Costandrade, 18 de julho de 1986.

*Jornal Correio Brasiliense*, “Vez de todos os artistas”, 29 de julho de 1986.



Jornal *Correio Brasiliense*, “Artistas expõem na praça”, 05 de agosto de 1986.

Jornal de *Brasília* “Os artistas invadem o Salão/86”, 16 de julho de 1986.

Jornal *O Estado do Paraná*. “As obras de arte nos porões da burocracia”, texto de Aramis Millarch. Curitiba, 04 de novembro de 1986.

**1987.** Jornal *O Estado do Paraná*. “A caça ao acervo para um espaço improvisado”, texto de **Aramis Millarch. Curitiba**, em 10 de janeiro de 1987.

Jornal *O Popular*. “Frei Confaloni, o retrato de uma obra”. Texto de Felício Brasigóis, Goiânia, 04 de junho de 1987.

**1988.** Jornal *O Popular*. “Artistas recusados também fazem exposição”. Goiânia, 07 de dezembro de 1988.

Jornal *O Popular*. “Museu contemporâneo será inaugurado hoje”. Goiânia, 08 de dezembro de 1988.

Jornal *O Popular*. “Arte para todos os lados”. Texto de Tacilda Aquino. Goiânia, 10 de dezembro de 1988.

**1990.** Jornal *Correio Braziliense*. “Salão de artes Plásticas volta à cena Cr\$ 15 milhões mais forte”, 28 de agosto de 1990.

Jornal *Correio Braziliense*. “Júri do Salão já escolheu os convidados”, 29 de agosto de 1990.

Jornal *O Popular*. “Exposição Permanente no MAC”. Texto de Karla Moraes. Goiânia, 22 de julho de 1990.

**1991.** Jornal de *Brasília*, “O salão de artes em discussão”, texto assinado por Mario Salimon, 11 de abril de 1991.

Jornal *de Brasília*, “A crítica discute o Salão de Brasília”, texto assinado por Carmem Moretzsohn, 1.º de agosto de 1991.

Jornal *O Estado do Paraná*. “Acervo abstrato do MAC”, texto de Robson Campos. Curitiba, 12 de março de 1991.

**1992.** Jornal *Diário de Pernambuco*. “Três leituras de Chateaubriand no MAC”. Texto de Olímpio Bonald Neto. Recife, 30 de outubro de 1992.

**1993.** Jornal *Diário de Pernambuco*, “Catálogos de dois museus: o bom e o ruim”, texto de Paulo Chaves. Recife, 9 de março de 1993.

**2000.** Jornal *O Popular*. “Poucas obras em espaços públicos e museus de Goiânia”. Goiânia, 23 de setembro de 2000.

Jornal *O Popular*. “Mostra de Ana Maria Pacheco termina amanhã”. Texto de Irene Tourinho. Goiânia, 02 de dezembro de 2000.

*Revista Joaquim*, nº 9, março de 1947 In: Edição fac-símile. Curitiba: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

**2002.** Jornal *Correio Popular*. “No grito: Campinas tem a chance de (re) descobrir a obra de um de seus maiores artistas na mostra ‘Egas Francisco, a Solidão e o Grito’”. Texto de Carlota Cafiero. Campinas, 08 de outubro de 2002.

**2003.** Jornal *O Popular*. “Arte Interativa”. Texto de Rute Guedes. Goiânia, 14 de janeiro de 2003

**2004.** Jornal *O Popular*. “Histórias Visuais”. Texto de Francisca Valbene Bezerra. Goiânia, 14 de dezembro de 2004.

*Revista Economia & Desenvolvimento*. “Museus traduzem a riqueza histórica e cultural de Goiás”, Goiânia, abril/junho de 2004.

**2006.** Jornal *O Estado de São Paulo*. Entrevista com Ana Maria Tavares para seção Antologia Pessoal, Caderno Cultural, 5 de março de 2006.

**2007.** Revista *Bravo!* . “Numa terra radiosa vive um povo triste”, texto de Gisele Kato. São Paulo, outubro de 2007.

**2008.** Jornal de *Londrina*. “Cidadão Paulo Menten”. Texto de Paulo Briguet. Londrina, 04 de abril de 2008.

### III. Depoimentos

**2003.** *Francisco Biojone*, artista plástico, ex-membro do grupo Vanguarda, 17 de junho de 2003 (e outras datas), em Campinas, SP.

**2007.** *João Rosa Santos*, conservador do MACG, em 18 de abril de 2007, Goiânia,GO.

*Fernando Martinez e Sandra Jóia*, conservador e diretora do MAL, em 8 de maio de 2007, em Londrina,PR.

*Ester Troib Knopfholz* , conservadora do acervo do MACPR\*, 28 de maio de 2007, em Curitiba, PR.

*Vera Regina Biscaia Vianna Baptista*, pesquisadora do Departamento de Documentação e Pesquisa do MACPR, 29 de maio de 2007, em Curitiba, PR.

*Thomaz Perina*, artista plástico, ex-membro do grupo Vanguarda, em diferentes datas de 2003 e em 28 de agosto de 2007, em Campinas, SP.

*Maysa de Barros*, diretora do MARCO, 19 de setembro de 2007, em Campo Grande, MS.

**2009.** *Nilton Campos*, diretor do MARP, em 30 de agosto de 2007, em Ribeirão Preto, SP e em 26 de fevereiro de 2009, via telefone.

---

\* As funções e atividades exercidas são concernentes ao momento da entrevista.

#### IV. Sites Consultados

- Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, *Site Oficial*, disponível em: [http://www.acletrasms.com.br /lersuplem.asp?IDSupl=234](http://www.acletrasms.com.br/lersuplem.asp?IDSupl=234);
- Arquivo Público do Distrito Federal, *Site Oficial*, disponível em: [http://www.arpdf.df.gov.br/005/00502001.asp?ttCD\\_CHAVE=9975](http://www.arpdf.df.gov.br/005/00502001.asp?ttCD_CHAVE=9975);
- Bernardo Caro, *Site Oficial* do artista, disponível em: <http://bernardocarobravehost.com>
- Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, Regional Sul, *Site Oficial*, disponível em: <http://www.cnbbs2.org.br/?action=read&eid=198&id=2649&system=news>;
- Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, *Site*, disponível: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_IC/](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/);
- Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, *Site Oficial*, disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/museu3.html>;
- Galeria de Arte HC, *Site*, disponível em: <http://www.hcgallery.com.br/curriculum1.htm>;
- Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul, *Site Oficial*, disponível em: <http://www.marcovirtual.com.br/index2.html>;
- Museu de Arte Contemporânea do Paraná, *Site Oficial*, disponível em: <http://www.pr.gov.br/mac>;
- Museu de Arte de Brasília, *Site Oficial*, GDF, disponível em: [http://www.sc.df.gov.br/paginas/museus/museus\\_03.htm](http://www.sc.df.gov.br/paginas/museus/museus_03.htm);
- Museu de Arte de Goiânia, *Site Oficial*, disponível em: [www.goiania.go.gov.br /sistemas/scmag/ dados/apresentacao2.htm](http://www.goiania.go.gov.br/sistemas/scmag/dados/apresentacao2.htm);

- Museu de Arte de Londrina, *Site Oficial*, disponível em <http://www.londrina.pr.gov.br/museudearte/>;
- Museu de Arte de Ribeirão Preto, *Site Oficial*, disponível em: <http://www.marp.ribeiraopreto.sp.gov.br/index.html>;
- Museu de Arte do Rio Grande do Sul, *Site Oficial*, disponível em: [http://www.margs.rs.gov.br/ndpa\\_memo\\_lista90.php](http://www.margs.rs.gov.br/ndpa_memo_lista90.php);
- Museu de Arte Moderna de Campinas, *Site Oficial*, disponível em: [http://www.mamcampinas.com.br/mamcps\\_1950-59\\_ficha.asp?opcao=29](http://www.mamcampinas.com.br/mamcps_1950-59_ficha.asp?opcao=29).
- Prefeitura Municipal de Campo Grande, Fundação Municipal de Cultura, “Morada dos Baís”, disponível em: <http://www.pmcg.ms.gov.br/?s=47&location=24&idCon=898&idPai=898>
- Prefeitura Municipal de Goiânia, *Site* da Secretária de Comunicação, disponível em: [http://www.goiania.go.gov.br/sistemas/snger/asp/snger01010r1.asp?varDt\\_Noticia=19/02/2008&varHr\\_Noticia=11:19](http://www.goiania.go.gov.br/sistemas/snger/asp/snger01010r1.asp?varDt_Noticia=19/02/2008&varHr_Noticia=11:19);
- *Revista e do Sesc-SP*, n.º 78, nov. de 2003, 2007, disponível em: [http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas\\_link\\_home.cfm?Edicao\\_Id=170&breadcrumb=2&tipo=3](http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link_home.cfm?Edicao_Id=170&breadcrumb=2&tipo=3).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Gastão Thomaz. *Imprensa do interior: um estudo preliminar*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1983.

AMARAL, Aracy. "Do MAM ao MAC: a história de uma coleção". In: \_\_\_\_\_ (org). *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: perfil de um acervo*. São Paulo: Techint : MAC/USP, 1988.

\_\_\_\_\_. "Cêntricos e ex-cêntricos: que centro? onde está o centro?" In: \_\_\_\_\_. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Volume 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.

\_\_\_\_\_. "Situação dos museus de arte no Brasil: uma avaliação". In: \_\_\_\_\_, *Textos do Trópico de Capricórnio*. Volume 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.

\_\_\_\_\_. "Grandiloquência e marketing". In:\_\_\_\_\_. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Volume 3: Circuitos de arte na América Latina e No Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ANDRADE, Marco A.P.. "Da abstração informal à perceptiva de Brasília: os salões de Arte Moderna do Distrito Federal nos anos 60" In: MARTINS, A.; COSTA, L.& MONTEIRO, R.. *Cultura visual e desafios da pesquisa em artes*. Vol.2. Goiânia: ANPAP, 2005, 224-234.

ANJOS, M. dos & MORAIS, J.V. "Picasso 'visita' o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930". In: Revista *Estudos Avançados*, vol.12, n.º 34. São Paulo, set./dez 1998, acesso em fevereiro de 2009; disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141998000300027&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141998000300027&lng=en&nrm=iso&tlng=pt).

ANTONIO, Ricardo Carneiro. *A escola de arte de Alfredo Andersen. 1902-1962*. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Educação). Universidade Federal do Paraná, 2001.

- BALERDI, Ignacio Díaz. "Universidad, Museos, Museologia: una ecuación inacabada". In: NAVARRO, C.B. & TORRES, M.T.M.. *La Museología y la Historia del Arte*. Murcia: Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones, 2006.
- BANN, Stephen. *As invenções da História*. Ensaio sobre a representação do passado. São Paulo: Editora da UNESP, 1994.
- BAPTISTA, Vera Regina B. V. *A formação do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná*. 2006. Monografia. (Especialização em Museologia) – Escola de Música e Belas Artes do Paraná.
- BARATA, Mario. *Presença de Assis Chateaubriand na vida brasileira*. São Paulo: Martins Editora, 1970.
- BARBOZA, K.M. *Panorama dos Salões de Arte Em Pernambuco*. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Artes Plásticas). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade. Entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENHAMOU, Françoise. "Os mercados de arte e o patrimônio". In: \_\_\_\_\_. *A economia da cultura*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2007, p.75-108.
- BENNETT, Tony. *The Birth of the Museum: history, theory, politics*. London and New York: Routledge, 2007.
- BINI, Fernando. *Fernando Velloso: o seguro exercício da forma e da cor*. Curitiba: F.Bini, 2003.
- BREFE, A.C.F.. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional, 1917-1945*. São Paulo: Editora Unesp / Museu Paulista-USP, 2005.

- BRITO, Eleonora Zicari Costa de. "Brasília: um 'lugar praticado'. In: \_\_\_\_\_. *Justiça e gênero: uma história da Justiça de menores em Brasília (1960-1990)*. Brasília: Editora da UnB: Finatec, 2007.
- BRITO, Ronaldo. "Casa da titia". In: LIMA, Sueli de (org.). *Experiência crítica – textos selecionados*: Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- \_\_\_\_\_. "Análise do circuito". In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- BURLAMAQUI, Maria Cristina. "O Salão de 31: uma reavaliação". In: VIEIRA, L.G. *Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: Inap – Funarte, 1984.
- CAMPOS, Crispim Antônio. *Um olhar sobre o Grupo Vanguarda: uma trajetória de luta, paixão e trabalho*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Educação. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1996.
- CANDAU, J.. *Anthropologie de la mémoire*. Paris: PUF, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Mémoire et Identité*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998.
- CANTON, K. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- CARNEIRO, Cíntia M. S. B. O. *Museu Paranaense e Romário Martins: a busca de uma identidade para o Paraná (1902-1928)*. Dissertação (Mestrado no Programa de pós-graduação em História). Universidade Federal do Paraná, 2001.
- CASTILLO, Sonia S. del. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins, 2008.
- CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Coimbra, Portugal: Quarteto Editora, 2002.



CATTANI, Icleia. "Os salões de arte são espaços contraditórios". In: FERREIRA, Glória (org). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea – uma introdução*. Trad. de Rejane Janowitz. São Paulo : Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *A invenção da paisagem*. Trad. de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAVALCANTI, Jardel Dias. *Artes Plásticas: vanguarda e participação política (anos 60 e 70)*. Tese (Doutorado). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2005.

CAVALCANTI, Carlos & AYALA, Walmir (org). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília: MEC/INL, 1977.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

\_\_\_\_\_. "A beleza do morto". In: \_\_\_\_\_. *A cultura no Plural*. Trad. Enide Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1995.

\_\_\_\_\_. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHAGAS, Mário de Souza. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó, SC: Argos, 2006.

CHARMET, Raymond. "Prefácio". In: \_\_\_\_\_. *Dicionário da Arte Contemporânea*. Tradução de Helena e Alfredo Brito. Rio de Janeiro: Editora Larousse do Brasil, 1969; originalmente publicado na França em 1964.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988.

\_\_\_\_\_. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora Unesp e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

- \_\_\_\_\_. "O mundo como representação". In: *À Beira da Falésia: A História entre certezas e inquietudes*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 2002.
- CHIARELLI, T. *Segall realista*. Catálogo de exposição. São Paulo: Centro Cultural Fiesp: Galeria de Arte do Sesi, 2008.
- CHOAY, F.. *A Alegoria do patrimônio*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade – Editora Unesp, 2001.
- CLÁUDIO, J. *Memória do Atelier Coletivo*. Recife: Artespaço, 1978.
- COSTA, Luis E. O. "Arte Contemporânea em Goiás: o Salão Nacional de Arte" In: VII SEMINÁRIO DE PESQUISA DA FAV: Projetos e Processos de Estudos em Cultura Visual, v. 01. Goiânia: FAV: UFG, 2006, p. 10-13.
- COSTA, Horacio. "Carta de Brasil – Brasília: uma ciudad sin museos y con políticos", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 587, Madri, maio de 1999, p. 151-169.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.
- CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Trad. de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DAGEN, P.. *L'art impossible: de l'inutilite de la creation dans le monde contemporain*. Paris: Grasset, 2002.
- DANTO, A.C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Trad. de Vera Perreira. São Paulo: CosacNaify, 2005.

- DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- DICKIE, George. *El círculo del arte: una teoría del arte*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, G.. "Pensamento por Imagem, pensamento dialético, pensamento alterante: a infância da arte segundo Georges Bataille" In: FABRIS, A. & KERN, M.L.B. (orgs.). *Imagem e Conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006.
- DINIZ, Clarissa. *Crachá: aspectos da legitimação artística (Recife-Olinda, 1970 a 2000)*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 2008.
- DOSSE, François. "Une histoire sociale de la mémoire". In : *Raison Presente*, nº 128. Paris : Nouvelles Editions Racionaliste, 1998.
- FARIAS, Agnaldo. "Faxinal das Artes no Faxinal do Céu". In: FERREIRA, Glória (org). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FARIAS, A. & ANJOS, M. dos. *A geração da virada. 10+1: os anos recentes da arte brasileira*. Catálogo de exposição. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2006.
- FENTRESS, J. & WINKHAM, C.. *Memória Social*. Lisboa: Teorema, 1992.
- FERNANDES, Cybele Vidal Neto *Os caminhos da arte: o ensino artístico na academia Imperial das Belas Artes – 1850-1890*. Tese (Doutorado no Programa de Pós-Graduação em História). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.
- FERREIRA, Ennio Marques. *40 anos de amistoso envolvimento com a arte*. Curitiba: Fundação Cultural, 2006.
- FIDELIS, Gaudêncio. *Dilemas da matéria*. Procedimento, permanência e conservação em arte contemporânea. Porto Alegre: MACRS, 2002.
- FIGUEIREDO, Aline. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT, Museu de Arte e de Cultura Popular, 1979.

- \_\_\_\_\_. *A experiência do Centro-Oeste. Arte e identidade cultural*. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FLORES, Maria Bernardete Ramos. *Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza*. Chapecó, SC: Argos, 2007.
- FONSECA, Days Peixoto. *Grupo Vanguarda (1958-1966)*. Registro histórico através de resenha jornalística e catálogos. Campinas: Museu da Imagem e do Som de Campinas, 1981.
- FONSECA, Days Peixoto & SILVA, José Armando Pereira da. *Thomaz Perina. Pintura e Poética*. Campinas, s.n., 2005.
- FONSECA, M. L.. *O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ: IPHAN, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas – Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.
- FRASER, V. “Brasília: Uma Capital Nacional sem um Museu Nacional”. In: *Fórum Permanente de Museus de Arte: entre o público e o privado*; acesso em 16 de fevereiro de 2007; disponível em: [http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/artigos/val\\_fraser/](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/artigos/val_fraser/)
- FREITAS, Artur. “A consolidação do moderno na história da arte no Paraná”. *Revista de História Regional*, Ponta Grossa-PR, v. 8, n. 2.
- FREITAS, Grace. *Artistas de Brasília*. Texto Curatorial anexo ao *folder* da exposição. Brasília: FCDF, 1985.
- GAMBONI, D. “L’iconoclasme contemporain, le goût vulgaire et le ‘non-public’”. In: MOULIN, R. (org.). *Sociologie de l’art*. Paris : Documentation Française, 1986.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4.ed. São Paulo: Edusp, 2003.

GAY, Peter. "Conclusão: sobre o estilo na história". In: \_\_\_\_\_. *O Estilo na História*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

GINZBURG, Carlo. "Representação. A palavra, a idéia, a coisa" In: \_\_\_\_\_. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p.85-103.

\_\_\_\_\_. "Descrição e citação" In: \_\_\_\_\_. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo, Cia das Letras, 2007.

GOMES, Maria C. de F.. "A criação de museus de arte no Brasil pelo mecenato de Assis Chateaubriand" *Revista Musas (IPHAN)*, v. 1, 2004, p. 149-156.

GONÇALVES, José R. S. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: UFRJ: MinC: Iphan, 2002.

\_\_\_\_\_. "O patrimônio como categoria de pensamento" In: ABREU, R. & CHAGAS, M. (org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio Janeiro: DP&A, 2003.

\_\_\_\_\_. "Os museus e a cidade" In: ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GONÇALVES, Lisbeth R.. *Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2004.

GONÇALVES FILHO, A. "O passado que condena". Entrevista com Beatriz Sarlo. *Jornal O Estado de São Paulo*. São Paulo, 1º de abril de 2007.

GONDAR, J. "Quatro proposições sobre memória social". In: \_\_\_\_ & DODEBEI, Vera (orgs.). *O que é memória social?*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria: Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Unirio, 2005.

- GRASSKAMP, A. "For Example, Documenta, or, how is art history produced?". In: GREENBERG, R.; FERGUSON, B.W. & NAIRNE, S. *Thinking about Exhibitions*. Nova York: Ed. Routledge, 1996.
- GROYS, Boris. *Sobre lo nuevo: ensaio de una economía cultural*. Valencia, Pre-Textos, 2005.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. de Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro Editora, 2004.
- HASKELL, Francis. *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- \_\_\_\_\_. *The ephemeral museum: old master paintings and the rise of the art exhibition*. New Haven: London: Yale University Press, 2000.
- HELLER, Agnes. "Memoria Cultural, Identidad y Sociedad Civil". *Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanas* n.º 1, 2003 , p. 5-18.
- HEWISON, Robert. *The Heritage Industry*. Londres, Methuen, 1987.
- HOBSBAWN, E.. "Introdução: A Invenção das Tradições". In: HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence (orgs.) *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- HUCHET, S.. "A nova Górgona ou o céu do processo". In: FABRIS, A. & KERN, M.L.B. (orgs.). *Imagem e Conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006.
- HUTTON, Patrick. *History as na Art of Memory*. London: University Press of New England, 1993.
- HUYSEN, A. *En busca del futuro perdido*. Buenos Aires: Fondo del Cultura Económica, 2002.

KATTAN, Emmanuel.. *Penser lê devoir de mémoire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.

KIEFER, F.. *MAM/MASP: paradigmas brasileiros na arquitetura de museus*. Dissertação (Mestrado na Faculdade de Arquitetura). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.

KLINYOWITZ, Jacob. *Odilla Mestriner*. São Paulo: Raízes, 1987.

JAREMTCHUK, Dária. *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. Dissertação de Mestrado (Escola de Comunicação e Artes) Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

\_\_\_\_\_. "Circuito artístico experimental" In: \_\_\_\_\_. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

JUSTINO, Maria J. "Modernidade no Paraná: do Andersen impressionista aos anos 60" In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *Tradição/Contradição*. Catálogo de exposição. Curitiba: SECP, 1986.

\_\_\_\_\_. (org). *Passeio pela pintura paranaense*. Curitiba: Ed. UFPR, 2002.

LEHMKUHL, L. & PALUMBO, Renato . "Conhecer para mostrar, coservar e preservar: o acervo do MUnA" In: Anais Eletrônicos do XVI Encontro Regional de História - Anpuh - MG.. Belo Horizonte : FAFICH / UFMG / ANPUH, 2008.

LEIRNER, Shiela. "Darel Valença Lins". In: \_\_\_\_\_. *Arte e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva: SECSP, 1991.

LENCLUD, Gérard. "La tradition n'est plus ce qu'elle était... ", *Terrain*, n.9 - **Habiter la Maison**, out. de 1987, acesso em 15 de agosto de 2007; disponível em: [http://terrain.revues.org /docum ent3195.html](http://terrain.revues.org/docum ent3195.html).

LOHMAN, Jack. "City Museums: do we have a role in shaping the global community?". *Museum International*: Blackwell Publishing, vol. 59, set. 2006, p.15-20.

- LONTRA COSTA, M.. “Um evento comprometido com as vertentes contemporâneas”. In: SHOPPING FLAMBOYANT. *Salão Nacional de Arte de Goiás*. 3º Prêmio Flamboyant. Goiânia: SF: GEG: AGEPEL: FJC, 2003.
- LORCA, F.G. *Yerma*. Tradução de Marcus Mota. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1989.
- LOURENÇO, Maria.Cecília.França. *Museus acolhem o Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.
- LUZ, Angela A. *Uma breve história dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.
- MALRAUX, A. *O museu imaginário*. Lisboa : Edições 70, 2000.
- MAMMI, L. “Nuno Ramos”. In: TASSINARI, A.; MAMMI, L. & NAVES, R. *Nuno Ramos*. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- MARSTINE, J.. “An Intoduction”. In: \_\_\_\_\_ (org.) *New Museum Theory and Practice*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- MARTINS, Nelly. *Duas vidas*. Brasília: Senado Federal, 1990.
- MELLO, Thereza Negrão de. “Se esta quadra fosse minha”. In: MEDINA, Cremilda (org.). *Narrativas a céu aberto. Modos de ver e viver em Brasília*. Editora da UnB, 1998.
- MENEZES, Amaury. *Da caverna ao museu: dicionário das artes plásticas em Goiás*. Goiânia: Funpel, 1998.
- MENESES, Ulpiano B. de. “A história, cativa da memória? In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 34. São Paulo: IEB-USP, 1992.
- \_\_\_\_\_. “A Problemática da Identidade Cultural nos Museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento)”. *Anais do Museu Paulista da USP. História e Cultura Material*. nº 1, 1993.



- \_\_\_\_\_. “Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico”. In: *Anais do Museu Paulista*. Nova Série, vol. 2, São Paulo, jan/dez de 1994.
- \_\_\_\_\_. “A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações” In: *Arquivos, patrimônios e memória: trajetórias e perspectivas*. SILVA, Zélia Lopes da. (org). São Paulo: Editora da Unesp: FAPESP, 1999.
- MILLET, C..*Arte Contemporânea*. Trad. de Joana Chaves. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- MIRANDA, Rose Moreira de. *Informação e sites de museus de arte brasileiros: representação no ciberespaço*. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ/ECO, 2001.
- MIYOSHI, André G.. *Arquitetura em suspensão. O edifício do Museu de Arte de São Paulo*. Museologias e museografias. Dissertação de Mestrado em História da Arte e da Cultura (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas). Universidade de Campinas, 2007.
- MOULIN, Raymonde. “Le marche et le musée, la constitution des valeurs artistiques contemporaines”. *Revue Française de Sociologie*, n.27, 1986, pp. 369-395.
- \_\_\_\_\_. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas – a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- MOTTA, Marly Silva da. *A nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1992.
- NAVARRO, C.B. & TORRES, M.T.M.. *La Museología y la Historia del Arte*. Murcia: Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones, 2006.
- NAVES, R. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NORA, P. "Entre historia e memória: a problemática dos lugares". *Revista Projeto História*, n.º 10, PUC/SP, dez. 1993, p.07-28.

NUNES, José Walter. "Em busca do tema". In: \_\_\_\_\_. *Patrimônios Subterrâneos em Brasília*. São Paulo: Annablume, 2005.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da Arte*. Trad. Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, E.D.G.. *Análise Histórica, Crítica e Simbólica de duas obras de Victor Brauner: "Arquitetura Pentacular" e "Taça da Dúvida"*. Dissertação de Mestrado em História da Arte e da Cultura (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas) Universidade Estadual de Campinas, 1998.

\_\_\_\_\_. "A Arte Pública como Vitrine para Políticas Museais". *Revista Digital Art&*, vol. V, p. 27-38, 2007.

\_\_\_\_\_. "'Últimos dias de Carlos Gomes': do mito gomesiano ao nascimento de um acervo" In: *Revista CPC-USP*, v. 1, 2007, p. 87-113

\_\_\_\_\_. "Fragmentos de cumplicidade: arte, museus e política institucional". In: *Revista Métis (UCS)*, 2008.

\_\_\_\_\_. "Produções de sentido, políticas de visibilidade e o acervo do Museu de Arte de Goiânia". In: XVI Encontro Regional de História. Anais Eletrônicos do XVI Encontro Regional de História. Belo Horizonte : ANPUH-MG, 2008.

OLIVEIRA, Luis C.S. *Joaquim contra Paranismo*. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários). Universidade Federal do Paraná, 2005.

OLIVIERI, Cristiane Garcia. *Cultura Neoliberal – Leis de Incentivo a Cultura: leis de incentivo como política de cultura*. São Paulo: Escrituras, 2004.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.

- OZOUF, M.. *La fête révolutionnaire, 1789-1799*. Paris: Gallimard, 1976.
- PADRÓ, C.. “Repensar los museos, la educación y la historia del arte”. In: NAVARRO, C.B. & TORRES, M.T.M.. *La Museología y la Historia del Arte*. Murcia: Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones, 2006.
- PEDROSA, M. “Projeto para o museu de Brasília” In: ARANTES, O. (org.). *Política das artes*. Mário Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1995.
- \_\_\_\_\_. “Do porco empalhado ou os critérios da crítica”. In: FERREIRA, Glória (org). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- PEREIRA, L. F. *Paranismo – o Paraná inventado: cultura e imaginário no Paraná da I República*. Curitiba: Aos quatro ventos, 1997.
- PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte. Passado e presente*. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- PINHEIRO, Marcos Jose. *Museu, memória e esquecimento: um projeto da modernidade*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004.
- PODRO, Michael. “La revisión de la tradición”. In: \_\_\_\_\_. *Los historiadores del arte críticos*. Madrid: A. Machado Libros, 2001.
- POLLAK, M. *Memória. Esquecimento, Silêncio*. Estudos Brasileiros, Rio de Janeiro, vol.2, nº3, 1989, pg. 3-15; disponível em <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/43.pdf>.
- POMIAN, K.. “Coleção”. In: LE GOFF, J. (org.). *Enciclopédia Einaudi*, vol.1. Memória/História. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984.
- POULOT, Dominique. “Museu, nação, acervo”. In: BITTENCOURT, José Neves *et. all. História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.
- PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Tradução de Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

- REIS, José Carlos. *História & teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade*. 2ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de Arte. Vanguarda e política entre os anos de 1965 e 1970*. Tese (Doutorado no Programa de Pós-Graduação em História). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, 2005.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RIGOTTI, Paulo Roberto. *Intertextualidade e o imaginário pictórico no processo criativo de Lídia Baís*. Dissertação de Mestrado. Dourados, MS: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2003.
- RIZOLLI, Marcos. “Nexos do Criar; Maneiras de Fazer. Modos de Ver”. In: Prefeitura Municipal de Campinas. *Museu de Arte Contemporânea de Campinas “José Pancetti”*. Catálogo de acervo e exposição, 1996.
- ROSA, M.G.S.; MENEGAZZO, M.A.. & DUNCAN, I.N. *Memória da Arte em Mato Grosso do Sul. Histórias de vida*. Campo Grande: Editora UFMS, 1992.
- SABINO, L.L. “As propostas do ‘Grupo Sul’”. In: *Revista Travessia*, vol.1. Florianópolis: UFSC, 1980.
- SALZSTEIN, S. *Arte, instituição e modernização cultural no Brasil: uma experiência institucional*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Departamento de Filosofia, FFLCH/USP, 1994.
- \_\_\_\_\_. “Transformações na esfera da crítica”. In: *Ars : Revista do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.
- SANTOS, M. C. T. “O Papel do Museu na Construção de uma Identidade Nacional”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, nº. 28, 1996.

- \_\_\_\_\_. "Museus brasileiros e política cultural". In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol.19, nº 55. São Paulo: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 2004; disponível em <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/107/10705504.pdf>; acesso em dezembro de 2008.
- SARKOVAS, Yacoff. "O incentivo fiscal à cultura no Brasil". In: *Fórum virtual de teatro brasileiro*, fev. 2005, acesso em 07 de setembro de 2007; disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/000355.html>.
- SEIXAS, Jacy Alves de. "Percurso de memórias em terras de história: problemáticas atuais". In: BRESCIANI, S. & NEXARA, M.. *Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas,SP: Editora da Unicamp, 2001.
- SILVA, Helenice Rodrigues. "'Rememoração'/comemoração: as utilizações sociais da memória". In: *Revista Brasileira de História*, vol.22, nº44, São Paulo: Anpuh, 2002.
- SILVA, Jofre (org.). *Ana Maria Pacheco. Memória roubada*. Goiânia: Universidade Estadual de Goiás, 2002.
- SILVA, Marcelo C.V. e. *Regionalismos nas artes visuais de Mato Grosso*. Dissertação de Mestrado em Estudos da Linguagem. Universidade Federal de Mato Grosso, 2006.
- SILVA, W.P. "Reflexões sobre a influência de Romário Martins na historiografia paranaense". In: *Revista Guairacá*, Guarapuava-PR, vol. 17, p. 99-109, 2001.
- SILVEIRA, PX. *Frei Nazareno Confaloni*. Goiânia: Editora UCG, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Conhecer Confaloni*. Goiânia: Editora UCG, 1991.
- SINOTI, Marta Litwinczik. *Quem me quer, não me quer: Brasília, MetrÓpole*. São Paulo: Annablume, 2005.
- SOARES, Márcia Fernandes Portela. *O que os olhos não vêem: reservas técnicas museológicas na cidade do Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado. (Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Documento) Universidade do Rio de Janeiro, 1998.

- SZIRTES, George. *Exercício de poder: a arte de Ana Maria Pacheco*. Tradução Frederico Dentello e Ludimila Hashimoto. Goiânia: Ed. Da UCG; Londres: Pratt Contemporary Art, 2004.
- TASSINARI, A. "Gestar, Justapor, Aludir, Duplicar". In: \_\_\_\_\_; MAMMI, L. & NAVES, R. *Nuno Ramos*. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- \_\_\_\_\_. A. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- TAYLOR, Brandon. *The art of today*. London: The Everyman Art Library, 1995.
- TODOROV, Tzvetan. *Les abus de la memoire*. Paris, Arléa, 1998.
- TURAZZI, M.I. "Quadros de história pátria. Fotografia e cultura histórica oitocentista". In: FABRIS, A. & KERN, M.L.B. (orgs.). *Imagem e Conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006.
- UNESCO. "Recommandations présentées à l'UNESCO par la Table ronde de Santiago du Chili" In : *Museum*, vol. XXV (3), 1973
- VERGO, P. (org) *New Museology*, London: Reaktion Books, 1997.
- VILLAVERDE, Marcelino Agis. *Paul Ricoeur: a força da razão compartilhada*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.
- VIRMOND, E.R. "O movimento abstrato". In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *Tradição/Contradição*. Catálogo de exposição. Curitiba: SECP, 1986.
- WHITE, H. & WHITE, C. *Canvas and carrers: institucional change in the French painting world*. Chicago : Londres: The University of Chicago Press, 1993.
- YANAL, Robert J. "The institutional Theory of Art". In: *The Encyclopedia of Aesthetics*. Ed. Michael Kelly, Oxford University Press, 1998; acesso em 14 de maio de 2007; disponível em: <http://homepage.mac.com/ryanal/Philosophy/Institutional%20Th%20Ency%20Aesth.pdf>.

ZAGO, Renata. *Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas*. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes) Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, 2007.

ZANINI, W. *Vicente do Rego Monteiro*. Introdução ao artista. São Paulo: Marigo Editora, 1997.

## CRÉDITOS DAS IMAGENS

- Carlos Fajardo, *Sem título*, 1989, esfera de glicerina, coleção MACRS: cf. INSTITUTO ESTADUAL DE ARTES VISUAIS. *Mostra Itinerante do Acervo do MAC*. Porto Alegre: Governo do Estado do Rio Grande do Sul: SEC: IEAV, 1999, p.8.
- Bernardo Caro, *Protesto III*, 1967, xilogravura, coleção MACC: cf. PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPINAS. *Museu de Arte Contemporânea de Campinas "José Pancetti"*. Catálogo de acervo e exposição, 1996, p.2.
- Foto da antiga rodoviária de Londrina, reproduzida em folder do MAL em 2006: cf. PREFEITURA MUNICIPAL DE LONDRINA. *Museu de Arte de Londrina: 13 anos*. Folder. Londrina: MAL, 2006, capa.
- Edifício do século XVIII na rua 13 de maio em Olinda, atual sede do MACPE; "O Aljube, onde funciona o Museu e, defronte, a Capela": cf. PERNAMBUNCO. Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Recife: INAP/FUNARTE/SEC/MEC, 1982, p.11.
- J.L.Carlomagno, *Nossa Senhora do Paraná*, 1997, óleo sobre tela, coleção MAL: cf. MUSEU DE ARTE DE LONDRINA. *Museu de Arte de Londrina. reinauguração*. Catálogo de exposição. Londrina: SMC: MAL, 1998, p.19.
- Painel Japonês, tecido do séc. XVIII, coleção MACPE (detalhe): cf. CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Coleções do Brasil. Catálogo de exposição. Brasília: CCBB, 2001, p. 10.
- Darel Valença, *Desenho*, 1972, guache e grafite sobre papel, coleção MACPR: cf. JUSTINO, M.J. *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes*. Curitiba: SEC/MAC-P, 1995, p.146.
- Theodoro De Bona, *Paisagem*, 1958, óleo sobre tela, coleção da FIEP: obra premiada no 15º SPBA em 1958: cf. JUSTINO, M.J. *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes*. Curitiba: SEC/MAC-P, 1995, p. 74.



- Paulo Menten, *Escola*, 1963, óleo sobre tela, coleção MAC-USP: cf. JUSTINO, M.J. *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes*. Curitiba: SEC/MAC-P, 1995, p. 107.
- Fernando Velloso, *Composição em castanho*, 1961, óleo sobre tela, coleção UFPR; cf. JUSTINO, M.J. (org). *Passeio pela pintura paranaense*. Curitiba: Ed. UFPR, p.46.
- Maria Helena Motta Paes, *Com letra de Sérgio Cardoso*, 1969, colagem, coleção MACC : fotografia de R. Biojone.
- Carmela Gross, *A montanha*, 1970, esmalte sobre eucatex, coleção MACC: fotografia de R. Biojone.
- Antonio Henrique Amaral, *Brasiliiana 1*, 1968, óleo sobre tela, coleção MACC: fotografia de R. Biojone.
- João Câmara, *Exposição e motivos da violência*, 1967, três peças de encáustica e óleo sobre madeira em relevo (detalhe): cf. GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Museu de Arte de Brasília*. Catálogo de acervo e exposição, 1985, p.12
- Waldemor Nogueira de Lima, *Buate*, 1977, óleo sobre tela: cf. GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Museu de Arte de Brasília*. Catálogo de acervo e exposição, 1985, p.16.
- Beatriz Milhazes, *Estive feliz de saber...*, 1990, acrílica sobre tela, coleção do MAB: GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Obras Primas do MAB – Fragmentos a seu ímã*: Museu de Arte de Brasília. Catálogo de acervo e exposição, 2003, p.73.
- *Os bugrinhos* de Conceição dos Bugres: cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. “Bugres: Conceição e sua gente”. Catálogo de exposição. Campo Grande: FCMS, 2004, contra-capa (detalhe).
- Lusia da Silva Sant’anna, *Pirarucu*, 1997, xilogravura (detalhe), coleção MARCO: cf. FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Catálogo do X Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul*. FCMS: SECE, 1997, p.3.

- Bassano Vaccarini, *Composição 1005*, 1976, óleo sobre tela, coleção MARP: cf. MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *SARP 25 Anos*. Ribeirão Preto: SMC: MARP, 2000, p.30.
- Odilla Mestriner, *Cosmoagonia I*, 1975, acrílica sobre tela, coleção MARP: cf. MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *SARP 25 Anos*. Ribeirão Preto: SMC: MARP, 2000, p.24.
- Ana Maria Tavares, *Aquário*, 1991, aço carbono, alumínio e poliuretano, coleção MARP: cf. MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *SARP 25 Anos*. Ribeirão Preto: SMC: MARP, 2000, p. 88.
- Sérgio Caires Berber, *Barco, Azul, Vermelho e Branco*, 2005, óleo sobre tela, coleção MARP: cf. MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO Catálogo do XIV SABBART, Secretaria Municipal de Cultura: MARP, 2005, p.4.
- Marcelo Moscheta, *Paisagem em permanência*, 2004, gravura em metal sobre PVC, coleção MACG: cf. SHOPPING FLAMBOYANT. *Salão Nacional de Arte de Goiás. 4º Prêmio Flamboyant*. Goiânia: SF: GEG: AGEPEL: FJC, 2004, p. 30.
- Alcides Santos, *Paraiso*, sd, óleo sobre eucatex, coleção MACPE: cf. PERNAMBUNCO. Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Recife: INAP/FUNARTE/SEC/MEC, 1982, p.23
- Lasar Segall, *Mulheres do mangue com espelho*, 1929, água forte sobre papel, coleção do MACC: cf. PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPINAS. *Museu de Arte Contemporânea de Campinas "José Pancetti"*. Catálogos de acervo e exposição, 1996, p.5.
- Jorapimo, *Barco no camalote*, 1986, acrílica sobre tela, coleção do MARCO: cf. <sup>1</sup> MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. *Um panorama da história das artes plásticas em Mato Grosso do Sul através do Acervo do MARCO*. Catálogo de exposição. Campo Grande: FCMS: SEC, 2004, p.8.

- Tomie Ohtake, *Sem título*, 1975, acrílica sobre tela, coleção MAB: cf. FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Sala Brasília: XIII Bienal de São Paulo*. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal, 1976, p.20.
- Cleber Gouvêa, *Rompimento*, 1975, duco sobre tela, coleção do MAB: obra proveniente da “Sala Brasília”; cf. . FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Sala Brasília: XIII Bienal de São Paulo*. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal, 1976, p.45.
- Luis Mauro, *Fragments do Diário de Viagem ‘Parte A’*, 1993, colagem, alumínio e óleo sobre tela, coleção MACG: cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE GOIÁS. *3.ª Bienal de Artes de Goiás*. Catálogo de exposição. Goiânia: Governo do Estado de Goiás, 1993, p.19.
- Fernando Velloso, *Floresta Reconstituída*, 1973, óleo sobre tela, acervo MACPR: cf. GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ. *Paraná. 150 anos de emancipação política (1853-2003)*. Catálogo de exposição. Brasília: SEC: MACPR, 2003, p.4.
- Marcelo Scalzo, *Intenção Suspensiva*, 1998, instalação (detalhe), coleção MACPR: cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *Obras Recentes do Acervo*. Curitiba: MACC/Fundacen, 1999, p.19.
- Iole de Freitas, *Colunas*, 1994, bronze, aço, inox, cobre e latão, coleção MACRS: cf. FIDELIS, Gaudêncio. *Dilemas da matéria*. Procedimento, permanência e conservação em arte contemporânea. Porto Alegre: MACRS, 2002, p.50.
- Seu Quinca (Joaquim Ferreira Neves), *Casal de pretos*, 1984, escultura em madeira pintada, coleção MAB: cf. GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Museu de Arte de Brasília*. Catálogo de acervo e exposição, p.20.
- Emanuel Araújo, *Sem título*, s.d., xilogravura sobre papel, coleção MAB: cf. GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Museu de Arte de Brasília*. Catálogo de acervo e exposição, 1985, p.18.
- Siron Franco, *Rio*, s.d., óleo sobre tela, coleção do MAL: cf. MUSEU DE ARTE DE LONDRINA. *Museu de Arte de Londrina. Reinauguração*. Catálogo de exposição. Londrina: SMC: MAL, 1998, p.79.

- Nuno Ramos, *Sem título*, 1991, materiais diversos sobre madeira, coleção MACRS: cf. FIDELIS, Gaudêncio. *Dilemas da matéria*. Procedimento, permanência e conservação em arte contemporânea. Porto Alegre: MACRS, 2002, capa.
- Ana Maria Pacheco, *Lux Aeterna*, 1995, ponta-seca, coleção MACG: cf. SZIRTES, George. *Exercício de poder: a arte de Ana Maria Pacheco*. Goiânia: Ed. Da UCG; Londres: Pratt Contemporary Art, 2004, p.140.
- Ana Maria Pacheco, *Study for St. Sebastian II*, 1998, monotipia, coleção MACG: cf. SZIRTES, George. *Exercício de poder: a arte de Ana Maria Pacheco*. Goiânia: Ed. Da UCG; Londres: Pratt Contemporary Art, 2004, p.146.
- Odilla Mestriner, *Figuras – Composição Mutável I*, 1974, acrílica sobre tela colada, coleção do MARP: cf. MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *Doações Recentes. Obras Restauradas*. Catálogo de exposição. Ribeirão Preto: SMC: MARP, 2002, p.10.
- Pedro Manuel-Gismondi, *Luz na mata*, 1981, óleo sobre eucatex, coleção do MARP: cf. MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO. *SARP 25 Anos*. Ribeirão Preto: SMC: MARP, 2000, p.44.
- Paulo Menten, *Sem título*, xilogravura, 1968; acervo do MAL: *Site Oficial* do MAL, <http://www.londrina.pr.gov.br/museudearte/autores1.php3>.
- Paulo Menten, da série *Fragmentos Arqueológicos urbanos*, 2001, água forte, coleção do artista: cf. MUSEU DE ARTE DE LONDRINA. “Paulo Menten. Gravuras – 75 anos”. Catálogo bilíngüe de exposição. Londrina: SMC, 2002.
- Darel Valença, *Paisagem*, 1962, nanquim sobre papel, acervo do MACPE; cf. CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Coleções do Brasil. Catálogo de exposição. Brasília: CCBB, 2001, p. 35.
- Vicente do Rego Monteiro, *Paisagem Zero*, s.d., óleo e guache sobre papel, coleção MACPE: cf. CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Coleções do Brasil. Catálogo de exposição. Brasília: CCBB, 2001, p. 32.

- Lídia Baís, *Auto-retrato*, s.d., óleo sobre tela, acervo do MARCO: cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. *Um panorama da história das artes plásticas em Mato Grosso do Sul através do acervo do MARCO*. Secretaria de Estado de Cultura: Campo Grande, 2004, p.1.
- Lídia Baís, *Micróbio da Fuzarca*, s.d., óleo sobre tela, coleção do MARCO: cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. *Um panorama da história das artes plásticas em Mato Grosso do Sul através do acervo do MARCO*. Secretaria de Estado de Cultura: Campo Grande, 2004, p.2.
- Vania Pereira, *Sem título*, 1967, técnica mista, coleção MARCO: cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE MATO GROSSO. “Vania Pereira. Panorama Retrospectivo”. Texto de Rafael Maldonado. *Folder da exposição*. Campo Grande: FCMS, 2003, capa.
- Humberto Espíndola, *Boi-brasão*, óleo sobre tela, coleção particular: cf. FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Humberto Espíndola: 20 anos de Bovinocultura*. Texto de Clarival do Prado Valladares (1972). Campo Grande: FCMS: MEC, 1987, p.17.
- Fernando Velloso, *Composição em verde nº1*, 1963, óleo sobre tela, coleção MACPR: cf. JUSTINO, M.J. *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes*. Curitiba: SEC/MAC-P, 1995, p.96.
- Fernando Velloso, *Estruturas colhidas na memória*, 1994, óleo sobre tela, coleção do MACPR (?): cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *Fernando Velloso*. Ficha de divulgação. Curitiba: Banestado, 1996.
- Theodoro De Bona, *Menina de chapéu*, s.d., óleo sobre tela, coleção do MACPR: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *De Bona*. Ficha de divulgação. Curitiba: Banestado, 1996.
- Egas Francisco, *Yerma*, 1986, óleo sobre tela, coleção do MACC: fotografia de R. Biojone.

- Bernardo Caro, *Mulheres x Protesto Azul*, 1971, xilogravura sobre papel, coleção do MACC: fotografia de R. Biojone.
- Mario Bueno, *Pintura XII*, 1965, óleo sobre tela, doação do artista, coleção do MACC: fotografia de R. Biojone.