UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
FERNANDA MICOSKI DA COSTA

UM MUSEU DE ARTE EM CURITIBA:
CONSIDERAÇÕES SOBRE A CRIAÇÃO E A PRIMEIRA GESTÃO DO MUSEU
DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ (1970-1983), EM MEIO AO
PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO DE CURITIBA.

CURITIBA
2013

FERNANDA MICOSKI DA COSTA

UM MUSEU DE ARTE EM CURITIBA:
CONSIDERAÇÕES SOBRE A CRIAÇÃO E A PRIMEIRA GESTÃO DO MUSEU
DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ (1970-1983), EM MEIO AO
PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO DE CURITIBA.

Monografia apresentada à disciplina de
Estágio Supervisionado em Pesquisa
Histórica como requisito parcial para
conclusão do curso de Licenciatura e
Bacharelado em História, do Setor de
Ciências Humanas, Letras e Artes da
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Rosane Kaminski.

CURITIBA
2013

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Elezir, pelo amor e apoio incondicionais, sempre.

Aos profissionais do IBAB, pelo estímulo constante aos meus estudos.

À Professora Rosane Kaminski, pela cautelosa e paciente orientação.

Aos amigos de graduação, que muito alegraram estes quatro anos árduos de aprendizagem: Murilo e Felipe, pelos cafés, sempre acompanhados de boas risadas; Camila, pelas caronas e conversas que fizeram a minha rotina mais fácil e agradável; Rafa e Claudio por serem meus adoráveis colegas de trabalhos acadêmicos; Nicolle e Carmem, pelos cafés com comidinhas e pela companhia divertida e Luana, pela paciência em escutar as minhas lamentações nesta reta final.

Ao companheiro Luiz, pelo amor, compreensão, auxílio e pela paz que me transmitiu ao término desta jornada.

À amiga de sempre, Amanda, pela sinceridade e constância de nossa amizade.

À Ariane, por me despertar para um novo universo, pelos empréstimos de livros e por se importar.

Aos monógrafos anônimos, cujos nomes terei que revelar para validar o agradecimento: Carmem, Luís e João, pelas terapias de grupo, pela motivação nas horas de desespero e falta de esperança!

SUMÁRIO

RESUMO	05
INTRODUÇÃO	06
CAPÍTULO 1: PATRIMÔNIO, MUSEU E IDENTIDADE: APONTAMENTOS INICIAIS.....	08
1.1. Patrimônio e identidade.....	08
1.2. O sentido histórico de patrimônio.....	10
1.3. Os museus como “instâncias de significação social”.....	13
1.3.1. O lugar dos museus de arte no mercado dos bens culturais.....	15
CAPÍTULO 2: MODERNIZAÇÃO DO PARANÁ: INDÚSTRIA E ARTE.....	20
2.1. A industrialização chega ao Paraná e o moderno chega às artes.....	20
2.2. Um museu de arte é criado no Paraná.....	27
2.3. O discurso político sobre a criação do MAC-PR	32
CAPÍTULO 3: A GESTÃO DE FERNANDO PERNETTA VELLOSO (1970-1983).....	38
3.1. Museu de Arte Contemporânea: contradições.....	38
3.2. As preocupações museológicas de Fernando Pernetta Velloso.....	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
FONTES.....	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	58

RESUMO

Ao promover a reflexão acerca da criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, criado em 1970, na gestão de Paulo Pimentel, almeja-se, na presente pesquisa, promover a análise das motivações e ações políticas e ideológicas que culminaram na fundação do museu, bem como o papel que este exerceu no estímulo da produção artística local, ao longo da gestão de seu primeiro diretor Fernando Pernetta Velloso (1970-1983). As propostas apresentadas pelo referido gestor que, ao longo de sua atuação à frente do MAC-PR, concedeu entrevistas para os jornais locais, foram confrontadas com os debates, em voga naquele período, sobre Museologia, com o intento de perceber em que medida seu discurso estava em concordância com as orientações museológicas do momento e de que forma isto influenciou sua gestão. O MAC-PR originou-se em um contexto político e cultural de modernização do Estado, tornando-se possível devido ao ingresso de artistas e intelectuais com tendências modernizantes na burocracia político-cultural. Neste sentido, a inauguração do museu foi apresentada na imprensa local como um ato político de incentivo à modernização da cidade, com a finalidade de colocá-la a par e passo com os demais centros culturais do Brasil.

Palavras-chave: Museu de Arte Contemporânea do Paraná; Modernização política e cultural; Fernando Pernetta Velloso.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa objetiva promover a análise da criação e da primeira gestão do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR). Consideramos que os museus, de forma geral, podem ser compreendidos como espaços de reflexão sobre a sociedade, seja pelo teor das exposições que apresentam ou pelo direcionamento das práticas institucionais adotadas, como políticas culturais, sociais e museológicas. Adotar o MAC-PR como objeto de estudo histórico possibilitou a compreensão das mudanças ocorridas nos valores culturais e estéticos da sociedade paranaense nos anos antecedentes da fundação da referida entidade museal, anos estes que cultivaram o terreno propício para que, na década de 1970, houvesse a abertura de um museu de arte em Curitiba. Ainda, foi possível acessarmos a relevância desta instituição, no decorrer dos seus primeiros anos de funcionamento, no sentido de promover mudanças no âmbito artístico local, o qual, a partir daquele momento, possuía um meio oficial de validação da arte produzida no Estado.

Entendemos que a promoção do resgate e da análise dos meandros da história da constituição do museu possibilita a construção e/ou ampliação do conhecimento acerca do patrimônio cultural curitibano. Apesar de não tratarmos nesta monografia da edificação tombada ou do acervo do museu, tais elementos são constituintes da identidade do MAC-PR, portanto, é válido situar que o prédio que sedia a instituição, deste 1974 até a atualidade, é tombado como patrimônio histórico da cidade desde 1978 e, seu acervo possui cerca de 1.550 obras, entre elas pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, fotografias, objetos, tapeçarias, colagens, instalações e vídeos, obras representativas da arte moderna e contemporânea.

O intento deste trabalho é analisar em que medida o MAC-PR desempenhou um papel relevante no processo de renovação da arte paranaense, averiguando quais foram as iniciativas e justificativas para a sua inauguração e, ainda, qual foi seu direcionamento em termos de políticas culturais nos primeiros treze anos de existência, ou seja, no decorrer da gestão de Fernando Pernetta Velloso. Utilizamos, para tanto, como fontes de pesquisa: notícias de jornais veiculadas no momento da criação do museu, o discurso de inauguração da nova sede do MAC-PR, em 1974, realizado por Cândido Manuel Martins de Oliveira, Secretário da Educação e Cultura e as entrevistas concedidas por Fernando Pernetta Velloso à época em que foi diretor do MAC-PR,

entre 1970 e 1983. As fontes foram localizadas nos acervos do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, que possui os “encadernados do MAC”, os quais possuem registros de toda a história do museu e, consultamos, também, no Setor Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná, uma pasta denominada “Museu de Arte Contemporânea” com recortes de notícias de jornal, cujo tema é a referida instituição.

Após a definição das fontes e a delimitação temática e cronológica, com o fim de encaminharmos o estudo, selecionou-se uma bibliografia de apoio. Para encaminhar a discussão sobre a arte paranaense, os textos de Artur Freitas, Geraldo Leão, Lilian Gassen, Maria José Justino e Adalice Araújo foram essenciais. A reflexão acerca de Patrimônio teve como fios condutores os autores José Reginaldo Gonçalves e Françoise Choay, já na área de Museologia, as autoras Maria Cecília França Lourenço e Luciana Tereza Scheiner possibilitaram a compreensão de quais são as funções de um museu e suas possibilidades de estudo. Além disso, utilizamos como referencial teórico para pensar a cultura e a modernidade, os sociólogos Pierre Bourdieu, Néstor García Canclini e Renato Ortiz.

A monografia está estruturada em três capítulos. No primeiro, apresentamos as discussões acerca de patrimônio cultural e suas relações com a construção da identidade nacional e local, bem como é demonstrado como os museus, de forma geral, podem ser encarados como instâncias de significação social e, desta forma, constituem-se como um interessante objeto de estudo para História. No segundo capítulo, discorreremos sobre a criação do MAC-PR, inserida no contexto de modernização urbano-industrial e da renovação das artes plásticas da cidade de Curitiba. Por fim, no terceiro capítulo, abordamos o discurso do primeiro diretor da instituição, Fernando Pernetta Velloso articulado às discussões museológicas em voga no período.

CAPÍTULO 1. PATRIMÔNIO, MUSEU E IDENTIDADE: APONTAMENTOS INICIAIS.

1.1. Patrimônio e identidade.

A questão do patrimônio está profundamente relacionada às discussões sobre identidade cultural, memória e cidadania. Tendo em vista sua relevância social, artística, cultural e/ou estética, atualmente, há uma série de leis que determinam a proteção e salvaguarda de bens patrimoniais (materiais, imateriais ou naturais). Observa-se, portanto, que tal campo de estudo é bastante ramificado e interdisciplinar, convém desta forma, delimitá-lo de acordo com os objetivos da presente pesquisa.

Segundo a pesquisadora Françoise Choay, a relação do patrimônio com o tempo vivido e com a memória, o torna dotado, essencialmente, de uma *função antropológica*, uma vez que a noção de patrimônio suscita a evocação de imagens do passado, cujos acontecimentos merecem ser preservados porque são significativos coletivamente.¹ É previsto que todo cidadão tem direito à memória, ou seja, a preservação, transmissão e continuidade do significado das materialidades ou imaterialidades consideradas relevantes para a identificação de determinado grupo. Entende-se, então, que a memória identifica uma coletividade, conferindo sentido ao seu passado e definindo os seus anseios para o futuro.² É válido enfatizar que para entender um museu de arte contemporânea, como é o MAC-PR, de acordo com a ótica histórica, não é suficiente taxá-lo apenas por sua dimensão memorial, afinal sua natureza é a de experimentação e proposição de atividades didáticas não necessariamente relacionadas às narrativas do passado, mas conectadas ao presente e ao desejo de atualização - como iremos demonstrar no decorrer do segundo capítulo.

No que tange à articulação do patrimônio com a constituição de memórias e identidades, é válido mencionar o antropólogo José Reginaldo Gonçalves³, que promove um estudo sobre as narrativas do patrimônio cultural no Brasil, por intermédio da análise dos discursos produzidos por intelectuais associados à formulação e

¹ CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: EDUNESP, 2001. p. 17.

² PAOLI, Maria Célia. Memória, História e Cidadania: o direito ao passado. In: SÃO PAULO (cidade). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. *O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: DPH, 1992. p. 25.

³ GONÇALVES, José Reginaldo. *A Retórica da Perda*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

implementação de políticas oficiais, desde os anos 1930 até 1980. Tais discursos são interpretados como “narrativas nacionais”, cujo propósito é a construção de memória e identidade para a unificação da nação. Os intelectuais, ao definirem tais elementos nacionais, o fazem com propósitos políticos bem definidos, que tem consequências em termos de práticas sociais e de “ação simbólica”, uma vez que podem interferir como certos grupos venham a considerar o que seja sua nação e como se sentem parte dela.

A história desempenha papel importante na articulação destas narrativas nacionais sobre patrimônio cultural. Segundo Gonçalves, desde fins do século XVIII e início do XIX, nas sociedades ocidentais, as chamadas práticas culturais de preservação histórica estão direcionadas para a identificação, coleta, restauração e preservação de objetos culturais, os quais podem ser pensados como parte de um “sistema de objetos.”⁴ Diversas modalidades de objetos, entre os quais os objetos artísticos, na forma de “coleções”, vieram a ser apropriados e visualmente dispostos nos modernos museus ocidentais, com o propósito de representar determinadas categorias sociais e culturais. Tais práticas de colecionamento e exposição respondem ao desafio de salvar esses objetos do desaparecimento, transformando-os em coleções representativas de uma ideologia ou pensamento.⁵ Os objetos que integram coleções ou patrimônios culturais são (re)codificados com o propósito de servirem como sinais de distinção das categorias e grupos sociais que representam.

No âmbito dos discursos sobre patrimônio cultural, apropriar-se significa preservar e definir uma identidade, o que denota que um grupo se torna o que é na medida em que se apropria de seu patrimônio.⁶ O referido autor sugere que é possível pensar os patrimônios culturais como “alegorias”, por meio das quais ideias e valores classificados como nacionais ou representativos de determinado contexto histórico são visualmente ilustrados por meio de objetos, coleções, monumentos, cidades históricas e afins.

⁴ Sobre o processo de objetificação, Gonçalves faz uso do termo para se referir à materialização imaginativa de realidades humanas em termos de discurso teórico, baseado no conceito de cultura. O ponto de partida para o estudo é o pressuposto antropológico segundo o qual os indivíduos, assim como seus propósitos, ações e contextos são culturalmente modelados. Cf. GONÇALVES, José Reginaldo... *Op. Cit*, p. 12 -13.

⁵ *Idem*, p. 22.

⁶ *Idem*, p. 24.

Coadunamos com a perspectiva da antropóloga Márcia Kersten⁷ que entende o patrimônio para além de sua definição como coleção de objetos, manifestações e edificações, pois seu sentido é dado pela construção de imagens patrimoniais, as quais são produzidas em consonância com orientações políticas, estéticas e historiográficas. O patrimônio, portanto, extrapola sua concretude, é dotado de símbolos que identificam uma coletividade. A autora, ao abordar a questão do patrimônio e memória paranaense, aponta que compreender as especificidades do Paraná, bem como a busca por referenciais e identidade da *gente paranaense* e o processo constante de apropriação e reconstrução do patrimônio material e imaterial, exige a análise dos seus aspectos simbólicos. Contextualizar o patrimônio, inseri-lo nos processos sociais dos quais se nutre, aponta para a possibilidade de defini-lo como “dinâmicas dramatizações da experiência coletiva, sobre a qual cada grupo social manifesta o que deseja situar como perene e eterno.”⁸

É possível, de forma geral, utilizar-se da mesma lógica abordada para compreendermos o papel do Museu de Arte Contemporânea na sociedade paranaense do início da década de 1970, no sentido de interpretar a criação de um museu que visa expor e incentivar a arte moderna e contemporânea como oriunda em um contexto que apontava para a modernização do Estado e, também, para renovação no campo artístico.

1.2. O sentido histórico de patrimônio.

Não almejamos promover aqui uma análise exaustiva acerca das origens do patrimônio, mas buscamos localizá-lo historicamente, com o fim de que seja possível compreender o seu sentido e a sua relação com os demais âmbitos da sociedade, em especial no Paraná.

A expressão “monumento histórico” aparece no período da Revolução Francesa e remonta ao intento de elaboração de instrumentos de preservação da memória, tais como museus, inventários, projetos de tombamento, dentre outros. Neste contexto,

⁷ KERSTEN, Márcia Scholz de Andrade. Patrimônio cultural, a presentificação da história e da memória no Paraná. In: *Ensaio de sociologia e história intelectual do Paraná*/ José Eduardo León Szwako, Márcio de Oliveira (orgs). – Curitiba: Ed. UFPR, 2009.

⁸ *Idem*, p. 212.

houve um esforço para construir uma “coleção nacional” de arte e arquitetura, com a finalidade de constituir uma nova identidade para a nação francesa. Este desejo de formar uma “reserva do passado”, preservada dentro de um museu era derivado da consciência de que o processo revolucionário não deveria ser esquecido no futuro.⁹

Posteriormente, no decorrer do século XIX e, com o advento da Revolução Industrial, além da questão da função de legitimação política do Estado, houve o desenvolvimento de uma percepção e sensibilidade voltada para o passado, o qual não poderia ser resgatado, senão por intermédio de seus vestígios. Nas sociedades industriais, defendia-se oficialmente o patrimônio das ameaças e da degradação, em nome dos valores científicos, estéticos, memoriais, sociais e urbanos. Torna-se um momento fértil para o surgimento de leis e disciplinas que visam a proteção dos bens patrimoniais.

O início do século XX, no Ocidente, foi um momento de agitação de estudiosos para a promoção de debates e conferências sobre patrimônio e suas formas de preservação. No âmbito da pesquisa científica, coube aos pesquisadores encarar os objetos salvaguardados nas reservas técnicas, a atuação dos envolvidos com a prática museológica e patrimonial, objetos e rituais, que caracterizam determinado povo, como fontes passíveis de estudos e reflexões acadêmicas.

No Brasil, o movimento de preservação patrimonial intensifica-se a partir dos anos 1930, gerado por grupos de intelectuais e modernistas, que visavam a busca por uma “identidade nacional”. É possível identificar que a concepção de patrimônio é estabelecida por um determinado grupo por intenções bem definidas, como de delimitar a nacionalidade, pertencimento ou legitimação de um governo.

Como abordamos anteriormente, “patrimônio” é um conceito multifacetado e abrangente, sendo passível a inclusão dos objetos e práticas artísticas aplicadas à noção de patrimônio cultural, valorizando, desta forma, a dimensão patrimonial artística, dotada de metodologias de análise e preservação próprias, adaptadas à apreciação e valorização estética.

No Paraná, a formação de uma coleção de arte como patrimônio público do Estado surge, ainda que de forma incipiente, em fins do século XIX, com a ideia de

⁹ CHOAY, Françoise... *Op. Cit.*, p. 50.

formação de um acervo artístico paranaense. A Pinacoteca Paranaense é criada, com a finalidade de reunir retratos de personalidades e paisagens locais, mais tarde o acervo foi ampliado com a produção de Alfredo Andersen e com as novas aquisições de Romário Martins, diretor do Museu Paranaense.¹⁰

Ao longo dos anos 1940, no Estado, após o falecimento do pintor Alfredo Andersen¹¹, foi criada a Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen, com o intuito de dar continuidade aos projetos do artista e preservar sua memória, fortemente associada ao *imaginário paranista*.¹² Houve, neste período, a realização de eventos como o Salão Paranaense de Belas Artes, que contava com o apoio do Estado e da Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen e o Salão de Belas Artes da Primavera do Clube Concórdia, eventos que estimulavam a produção artística e propiciavam a aquisição de obras em acervos públicos.

No decorrer dos anos 1950, organizam-se localmente palestras e debates sobre os rumos da arte paranaense e brasileira, fator que anunciava as perspectivas de mudanças no sistema da arte local. No Paraná, o debate mais intenso sobre a questão do patrimônio intensifica-se a partir dos anos 1960, motivado pelo objetivo de consolidar uma identidade tipicamente paranaense associada à noção de modernização urbano-industrial. Com o processo de crescimento e o projeto de modernidade de Curitiba, acentua-se o desejo de um plano diretor para a cidade que esteja além de questões estruturais, mas que proporcione uma nova identidade, moderna e cosmopolita para Curitiba. Foi, ao longo dos anos 1970, que os debates sobre patrimônio cultural brasileiro e paranaense assumiram maior prestígio, sendo entendidos como um processo de luta política para “identificar” e “representar” a cultura nacional, no sentido de uma busca mais ampla pela identidade nacional brasileira.

¹⁰ BATISTA, Vera Regina Biscaia Vianna. *Museu de Arte Contemporânea do Paraná*. Monografia de Especialização em Museologia. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. p. 3.

¹¹ Alfredo Andersen (1860-1935) foi um pintor norueguês radicado no Paraná, desenvolveu uma obra vasta e é mitificado como o “pai da pintura paranaense”. Cf: CORRÊA, Amélia Siegel. *Alfredo Andersen (1860-1935): retratos e paisagens de um norueguês caboclo*. Tese de Sociologia, USP, São Paulo, 2011.

¹² Faz-se necessário lembrar que após a emancipação do Paraná, em 1853, no campo das artes e da cultura, elaborou-se um discurso regionalista que elegeu determinados fatos, personagens e elementos como um patrimônio comum ao Estado, passível de criar e sustentar as identidades locais. Um dos movimentos responsáveis pela elaboração deste discurso simbólico foi *Paranismo*, nos anos 1920 e 1930, que delineava uma identidade local, apropriada pelo Governo, o qual financiava projetos e artistas locais que se interessassem em difundir os signos desta identidade que se estava construindo. Cf: CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná (1853-1953)*. Tese de Doutorado em História. UFPR, Curitiba, 2007.

1.3. Os museus como “instâncias de significação social”.

Os museus, de uma forma geral, são constituídos a partir de uma trama de tensões, narrativas, simbologias e representações sociais; tornam-se, desta forma, elementos estratégicos na edificação da identidade cultural, do patrimônio local e da produção de sentidos e conceitos.¹³ Desta forma, adotá-los como objeto de estudo da História permite compreender os museus como instituições capazes de construir, expor e consolidar as relações sociais, identitárias e simbólicas de determinado lugar.

A entidade museal oferece múltiplas possibilidades de análise sobre contextos históricos, grupos sociais e políticas culturais, uma vez que expressa e legitima identidades, alianças e estratégias articuladas e expostas neste espaço. O museu representa o “espírito e o modo de ver, viver e sentir de um grupo.”¹⁴

A museóloga Tereza Scheinner aponta que os museus, em geral, são apresentados para a sociedade como representações sociais:

“A identidade de cada museu estará (...) estreitamente vinculada à identidade social e política dos grupos culturais que o criaram e mantêm, bem como a capacidade desses grupos de atuar cada museu - e também o patrimônio – como **instâncias de significação social**”.¹⁵

As entidades museológicas, portanto, acompanham o movimento geral de gestão nas políticas públicas, uma vez que obedecem ao contexto sociocultural e político, bem como respondem à dinâmica do campo de “produção simbólica” onde se situam. Os museus de arte, em particular, respondem às relações entre os artistas, críticos, gestores, acadêmicos, público, todos relacionados entre si. Entende-se, desta forma, que este tipo de instituição museal apresenta ao público uma parcela da administração vigente na sociedade e na própria instituição, bem como, por meio das obras e exposições, sugere o enfrentamento, o questionamento e a reflexão frente a determinados posicionamentos e à sociedade.

¹³ MORAES, Nilson Alves de. Museus e poder: enfrentamentos e incômodos de um pensar e fazer. *In: O Caráter Político dos Museus* /Museu de Astronomia e Ciências Afins-Organização de: Marcus Granato, Cláudia Penha dos Santos e Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro. — Rio de Janeiro : MAST, 2010. p. 22

¹⁴ *Idem*, p. 18.

¹⁵ SCHEINER, Tereza Cristina Moletta. *Museologia ou patrimoniologia: reflexões*. Rio de Janeiro: MAST, 2009. p. 46.

A presente pesquisa é estruturada, inicialmente, a partir das reflexões da pesquisadora Maria Cecília França Lourenço¹⁶, que ao abordar a formação dos museus de arte moderna no país, investiga como o “moderno” ingressa na etapa formadora deste tipo de entidade museal, no sentido de fomentar o projeto transformador da sociedade, da visualidade e mesmo do conceito de museu. Lourenço, desta forma, propõe a recuperação do vigor inicial das instituições museais e dos sentidos que se agregaram na sua formação.

Faz-se necessário situar que uma parcela significativa dos museus dedicados às artes modernas surge no Brasil no pós-segunda guerra, momento em que se desenvolveu uma série de atividades e táticas para atingir o transeunte, ao tornar a arte moderna a serviço da sociedade. No Brasil, almeja-se elevar o país a condição de atualizado e justo, o museu, destarte, incorpora para si valores associados ao moderno, uma vez que a imagem da arte moderna é vitoriosa e unida a valores positivos, como arrojo, progresso, destemor, atraindo, desta forma, o poder político e o econômico. Durante a década de 1950, a vontade de criação dos museus de arte moderna é intensificada, o fim do estado novista e o clamor pela democracia colaboram para se pensar na importância do público e despertam para a necessidade de serem criadas novas instituições museais, fundamentadas no valor positivista associado à arte moderna.¹⁷

Para a referida autora ao se pensar na instituição museu, comumente, esquece-se o fundamental – “os planos, os acervos e os técnicos geradores de trabalho para conferir sentido ao testemunho cultural reunido” e, ainda que “o que o museu apresenta ao público é parcela de uma complexa rede, que repete as práticas de poder e mando vigentes em nossa sociedade.”¹⁸ Partimos do pressuposto de que a análise destes “elementos fundamentais” é de suma importância para a compreensão histórica e ampla das articulações sociais e políticas que culminaram na criação do MAC-PR.

Outro alicerce teórico é a pesquisa de Emerson Dionisio Gomes de Oliveira referente à nove museus de arte contemporânea do Brasil¹⁹, cujo intento é compreender

¹⁶ LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.

¹⁷ *Idem*, p. 12.

¹⁸ *Idem Ibidem*.

¹⁹ As instituições selecionadas pelo autor para análise foram: Museu de Arte Contemporânea de Campinas, Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, **Museu de Arte Contemporânea do Paraná**, Museu de Arte de Brasília, Museu de Arte Contemporânea do Goiás, Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Museu de Arte de Ribeirão

como tais “lugares de memória”²⁰ representam suas coleções e a si mesmos, ou seja, entender as maneiras utilizadas por esses museus para comunicar suas coleções dentro de uma perspectiva de memória-história. Para Oliveira, estudar um acervo de arte contemporânea é também expor a história de políticas institucionais e artísticas de uma arte em frequente transformação e alvo de polêmica, como é a arte contemporânea.

Salientamos que, da modernidade à contemporaneidade, os museus são reconhecidos por seu poder de produzir significados, por sua aptidão a adaptar-se aos condicionamentos históricos e sociais. O museólogo Mário Chagas²¹ apresenta uma metáfora muito interessante sobre os museus, os quais são associados às pontes que estabelecem a ligação entre “tempos, espaços, indivíduos, grupos sociais e culturas diferentes, enfim, pontes que se constroem com imaginários e que tem no imaginário um lugar de destaque.”²² Durante longo tempo, os museus serviram para preservar os registros da memória das classes mais abastadas, serviram como dispositivos ideológicos do Estado e também para disciplinar e controlar o passado, presente e futuro. No entanto, reduzir os museus e as práticas de preservação a meros aparelhos ideológicos do Estado é desistir de compreender as suas complexidades, suas dinâmicas internas e seus complexos campos de possibilidades, tanto de coerção como de emancipação.²³ Estamos cientes de que é um desafio aceitar o museu como um espaço de tensão entre a mudança e a permanência, entre a mobilidade e a imobilidade, entre o passado e o futuro, entre a memória e o esquecimento, entre o poder e a resistência.

1.3.1. O lugar dos museus de arte no mercado dos bens culturais.

Inicialmente, faz-se necessário esclarecer que entendemos o museu de arte, como um dos meios de validação e/ou significação da produção artística. Tais meios

Preto, Museu de Arte de Londrina. Cf: OLIVEIRA, Emerson G. de. *Museus de Fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil*. São Paulo: Zouk, 2010.

²⁰ Expressão cunhada por Pierre Nora, o qual afirma que os “lugares de memória” são criados a partir da necessidade de preservar testemunhos e documentos sobre o passado. Instituições como museus, por exemplo, surgem com a finalidade de salvaguardar uma memória.

²¹ CHAGAS, Mário de Souza. Diversidade museal e movimentos sociais. In: *IBEROMUSEUS 2: reflexões e comunicações*. NASCIMENTO JUNIOR, José do; CHAGAS, Mário Souza de. (org.). 2^o edição: Brasília, DF, Instituto Brasileiro de Museus, 2010.

²² *Idem*, p. 59.

²³ *Idem*, p. 64.

podem ser compreendidos como o conjunto de indivíduos – artistas, críticos, professores de arte – e instituições – escolas de arte, galerias, **museus** - responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos artísticos e, também, pela definição dos padrões e limites da arte de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico.²⁴ A partir deste esclarecimento, é possível dar continuidade à reflexão.

Encaminharemos a pesquisa a partir das reflexões do sociólogo Néstor García Canclini²⁵ acerca da integração da arte com a sociedade. Segundo o autor, não é possível compreender o artista e/ou a obra de arte desvinculados de seu contexto social de produção. Tem sido uma tendência que diversas correntes ideológicas se interessem em compreender as articulações entre os fatores econômicos e os culturais, estes imbricados nas estruturas sociais de produção artística.

Há a necessidade de um entendimento teórico acerca dos vínculos entre a estrutura econômica, o terreno cultural e os movimentos artísticos; cada obra é resultado de um terreno artístico, ou seja, uma complexa rede de pessoas e instituições - editores, críticos, **museus**, galerias, artistas, público - que condicionam a produção dos artistas e interferem na sociedade e na obra. Para compreender o sentido social de determinada obra de arte, faz-se necessário compreender as relações entre os componentes do terreno artístico e a inserção deste na sociedade. Ou seja, é preciso perceber dentro da sociedade quais são os aspectos que cumprem papel de condições de produção da arte e mostrar que tais condicionamentos deixaram traços nas obras.

Da mesma forma, entendemos que a criação do MAC-PR está profundamente vinculada ao seu contexto de origem, o de atualização da linguagem artística, bem como o de modernização econômica e política. Portanto, entendemos que ao estudar políticas e instituições culturais, os problemas centrais não são mera e simplesmente culturais, mas são aqueles pelos quais a cultura se torna fundamental para entender as relações sociais, políticas, econômicas.

Conceitos presentes na obra de Pierre Bourdieu²⁶, como o de capital - econômico, social, cultural e simbólico – podem, também, ajudar a pensar o museu

²⁴ BULHÕES, Maria Amélia. *Participação e distinção: artes plásticas no Brasil, anos 60-70*. Tese de Doutorado em História. USP, São Paulo, 1990.

²⁵ CANCLINI, N. G. *A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

²⁶ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

inserido na sociedade, pois desvelam estratégias de poder que estão presentes nas instituições. Com relação às produções simbólicas, como o são as do campo da arte e da cultura, elas têm importante papel na sociedade, pois participam da produção e reprodução das estruturas de relação e dominação social. Os sistemas simbólicos podem ser produzidos por todo um grupo ou por um corpo de especialistas, em outros termos, podem ser produzidos por um campo de produção e circulação relativamente autônomo, como no caso do campo das artes. As teorias e conceitos deste sociólogo certamente podem contribuir para o entendimento da fundamental relação do museu com a sociedade e das relações de poder e de dominação presentes, configurando uma maneira interessante e produtiva de interpretar as fontes de pesquisa.

Por fim, para orientar as reflexões sobre o contexto histórico de concepção do MAC-PR, na década de 1970 e em território paranaense, é preciso encaminhar a discussão sobre o processo de modernização industrial do país e a ideia de modernidade associada à racionalidade científica e tecnológica. O sociólogo Renato Ortiz aponta que a discussão da identidade se encontra intimamente ligada à questão do Estado, ou seja, falar de cultura brasileira é discutir os destinos políticos de um país.²⁷

A vontade de construir uma imagem de modernidade está articulada à ideia de construção da identidade, a “mentalidade cultural” que percebe o moderno como vontade de construção nacional é amadurecida, em âmbito nacional, no decorrer dos anos 1950, momento em que é divulgada a ideologia do desenvolvimento. Após a Segunda Guerra Mundial, a sociedade brasileira torna-se gradualmente urbano-industrial, moderniza-se em diferentes setores, evidenciando o crescimento da industrialização e urbanização e o conseqüente aumento populacional. Apesar do dinamismo da sociedade brasileira no pós-guerra, ele se insere no interior de fronteiras bem limitadas, pois se tratava de um “estágio primitivo de industrialização”, uma vez que o movimento de expansão do capitalismo se realiza somente em determinados setores, não se estendendo para a totalidade da sociedade.²⁸

É possível perceber as particularidades da sociedade brasileira dos anos 1940 e 1950, com uma indústria cultural e um mercado de bens simbólicos ainda incipientes. No entanto, este período é considerado um momento de efervescência cultural em São

²⁷ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 13.

²⁸ *Idem*, p. 45.

Paulo com a fundação do Museu de Arte de São Paulo (1947), o Museu de Arte Moderna (1948), da Bienal (1951),²⁹ conforme comentamos acima a partir do estudo de Lourenço. A preocupação com a modernidade visual nas artes plásticas acompanha uma modernidade visual dos meios de massa, Chateaubriand, por exemplo, é fundador do MASP e proprietário de redes de jornal, rádio e televisão, Matarazzo, por sua vez, preocupa-se com a criação do Museu de Arte Moderna, ao mesmo tempo em que investe na indústria cinematográfica com a Vera Cruz. Existem interesses culturais e econômicos concretos dos empresários, para atuarem conjuntamente nestas duas áreas.³⁰

Se os anos 1940 e 1950 podem ser considerados como momentos de incipiência de uma sociedade de consumo, as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais. O Estado militar aprofunda medidas econômicas tomadas no Governo de Juscelino Kubistchek, com a internacionalização do capital e consolidação do capitalismo. Em termos culturais, essa reorientação econômica traz consequências imediatas, pois paralelamente ao crescimento industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se a produção cultural e do mercado de bens culturais. O mercado de bens culturais envolve uma “dimensão simbólica” que aponta para problemas ideológicos, expressa uma aspiração política.

O movimento cultural pós-64 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado, define-se pela repressão ideológica e política; por outro, é um dos momentos da história brasileira em que mais são produzidos e difundidos os bens culturais. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada. O Estado, detentor do monopólio da coerção, é também o centro nevrálgico de todas as atividades sociais relevantes em termos políticos e uma preocupação constante com a “questão da integração nacional”, sendo assim, não detém apenas o poder de repressão, mas se interessa em desenvolver certas atividades sociais e culturais. A cultura envolve uma relação de poder, como observamos a partir de Canclini e Bourdieu, torna-se, então, importante atuar junto às esferas culturais. É incentivada a criação de novas instituições, assim como será gestado um processo de instauração de uma política de cultura.

²⁹ *Idem*, p. 66.

³⁰ *Idem*, p. 69.

A presente pesquisa se encaminhará de acordo como as reflexões de Ortiz, que apontam que as elites dirigentes valorizam uma ideia do moderno, ao discutir a modernidade das técnicas, dos hábitos, enfim de um modo de vida, que diferiria do atraso do passado. Neste sentido, o moderno, enquanto modernidade é a negação do passado e a afirmação de algo substancialmente diferente, característica que será observada em solo paranaense e explorada ao longo do capítulo seguinte.

CAPÍTULO 2. MODERNIZAÇÃO DO PARANÁ: INDÚSTRIA E ARTE.

2.1. A industrialização chega ao Paraná e o moderno chega às artes.

Com o fim de que possamos adentrar pela trama da criação e da primeira gestão do MAC-PR, faz-se necessário esboçar uma análise do contexto político, econômico e artístico do Paraná interligado ao desenvolvimento econômico-industrial brasileiro. Tal análise certamente enriquecerá a investigação, afinal os âmbitos econômico, político, social e cultural estão profundamente relacionados. Entendemos, desta forma, que a ordem simbólica, na qual está inserido o trabalho dos intelectuais e artistas, sofre e exerce influências de seu contexto histórico.

É, aproximadamente, duas décadas antes da criação do museu, que o cenário propício para sua fundação começa a ser elaborado. Nos anos 1950, enquanto o Brasil se industrializava e a burguesia industrial se fortalecia, o Paraná encontrava-se no auge da expansão de uma economia de tipo primário-exportador: a economia cafeeira.³¹ No âmbito ideológico e do discurso político, a defasagem tornava-se evidente, pois a ideologia desenvolvimentista, já hegemônica no discurso oficial do governo de Juscelino Kubitschek, quase não integrava as ações e os discursos dos que detinham o poder político no Estado. O Paraná estava, deste modo, afastado do processo de industrialização que o país vinha empregando, o mercado interno era limitado, com uma população que representava apenas 3,0% do total do país e, ainda, havia falhas de infraestrutura para atrair a industrialização para o território paranaense.³²

A linguagem do desenvolvimentismo se disseminou no Paraná e contribuiu para que ideias inovadoras fossem aceitas e transformadas em ações, pois esse pensamento já dominava o Brasil, sendo que grande parte das propostas, em domínio nacional, estavam voltadas para o desenvolvimento. Foram tomadas medidas governamentais, com o fito de atender as preocupações presentes nas discussões do chamado *imaginário*

³¹ A partir de 1945, com o processo de aceleração da expansão cafeeira na região do norte do Estado e com a melhora dos preços do café, houve um aumento da população, sendo que em 1950 ela era de 2,1 milhões de habitantes e, em 1960, de 4,3 milhões. Cf: MAGALHÃES FILHO, Francisco de B. B. *Da construção ao desmache: análise do projeto de desenvolvimento paranaense*. Tese de Doutorado em Sociologia. USP, São Paulo, 1999. p. 104.

³² *Idem*, p.75-77.

*paranista*³³, que remonta ao desejo de superação do subdesenvolvimento, ao rompimento com a dependência em relação a São Paulo e a busca pela definição de uma identidade local. Era recorrente, nos anos 1950, o debate sobre o significado e o conteúdo da *identidade paranaense*, uma questão inerente a uma sociedade pequena, com pouca expressão política e cultural em âmbito nacional.

A conjuntura do Paraná de fins da década de 1950 e início dos anos 1960 ainda era densamente marcada pela econômica agrária. Tendo em vista o intenso crescimento industrial brasileiro, aliado à instabilidade no mercado de um dos pilares da economia local, o café, há a exigência de modernização política e econômica. Pretendia-se, no Paraná, repetir o que acontecia nacionalmente, com destaque para São Paulo, que era a industrialização para promover o crescimento econômico. Entendia-se que ao industrializar-se, a independência e uma identidade do Paraná com a nação fossem reformuladas. Neste momento de superação das barreiras do “atraso”, a sociedade industrial, portanto, passa a significar o progresso e a civilização.³⁴

Os chamados *anos dourados* representam para o Estado um período em que um novo estilo de vida é gradativamente apresentado, cujo retrato do que se concebe como “vida moderna” é permeado pelo consumo de bens industriais. O Paraná era governado à época por Bento Munhoz da Rocha Neto (1951-1955), cuja gestão foi considerada, por intelectuais, como “produtora de ideias”, pois conferiu à região identidade própria, inserindo-a no contexto nacional. De acordo com a opinião pública, sua gestão foi considerada elitista, pois dedicava-se quase que unicamente à cidade de Curitiba, em detrimento dos investimentos rurais.³⁵ Evidenciava-se, então, o surto do progresso e o novo papel reservado ao Paraná na economia brasileira, o próprio Governador Bento Munhoz caracterizou o desenvolvimentismo paranaense como um “espetáculo de prosperidade”, capaz de catalisar a confiança dos cidadãos nos órgãos públicos e “libertar o Paraná de seu confinamento provinciano.”³⁶

A prosperidade no âmbito material coloca como questão o desenvolvimento e a atualização da cidade e da cultura. São criados, neste período, o Centro Cívico, que se

³³ Cf: CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná (1853-1953)*. Tese de Doutorado em História. UFPR, Curitiba, 2007.

³⁴ RIBEIRO, Luiz Carlos. O sonho do progresso. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *Catálogo de exposição: Tradição/Contradição*. Curitiba, 1986. p. 71-73.

³⁵ MAGALHÃES, Marionilde Brephol de. *Paraná: política e governo*. Curitiba: SEED, 2001. p. 56.

³⁶ *Idem*, p. 57-58.

constitui como um marco da ação modernizadora do governo e outras obras, como o Teatro Guaíra, Colégio Tiradentes, avenidas de acesso ao Centro Cívico e diversos monumentos. Tais medidas se apoiam na noção de um governo racional e científico, que, como nos esclarece a historiadora Marionilde Brepohl, “se pretende moderno e democrático, capaz de atrair migrantes, recursos, a afeição dos governadores e seus votos.”³⁷

A referida pesquisadora indica que nos governos de Bento Munhoz e Moysés Lupion (1956-1961), o imigrante foi encarado como elemento fundamental para o desenvolvimento local, sendo sua experiência e conhecimento sobre a terra e a pequena propriedade elementos de suma importância. Já nos governos posteriores, o de Ney Braga (1961-1965) e o de Paulo Pimentel (1966-1971), tais elementos se tornam indesejáveis, na medida em que a pequena propriedade não representa mais às necessidades de um Paraná em desenvolvimento e a política de ocupação territorial passa a ser condenada.

Tendo em vista este ideário político de modernização do Estado em voga à época, faz-se necessário destacar, também que a fundação do MAC-PR esteve vinculada à articulação de alguns artistas locais para a criação de um museu na cidade, que apresentasse o que estava sendo produzido em termos de artes visuais no Paraná e que estimulasse a produção artística local, renovada e com uma linguagem moderna. Para conduzir a reflexão sobre o encaminhamento da modernização das artes no Estado, partiremos do depoimento de Fernando Velloso, um dos idealizadores do MAC-PR e seu primeiro diretor, acerca das dificuldades que os jovens nas décadas de 1940 e 50 encontravam para acessar as linguagens artísticas atualizadas:

(...) Então, justificava a lentidão da nossa evolução naquele fim de década de 1940, que se dava justamente pela falta total de informações. Pode causar espanto, mas em 1948, 1949 não havia sequer em Curitiba reproduções de impressionistas, quanto mais de cubistas, abstratos; movimentos estes em sua grande maioria já superados na Europa, mas cuja existência ignorávamos. Então, a nossa ascensão à técnica, ao conhecimento evolutivo das coisas foi lento. Quando ocasionalmente surgia uma reproduçãozinha, um livrinho, aquilo era disputado e bebido com sofreguidão. Por esse motivo, evidentemente, o começo de minha carreira artística, se assim posso chamá-la, foi acadêmica, dentro daquele encaminhamento de uma Escola de Belas Artes, onde os professores, na sua maioria, estavam enquadrados dentro de uma tradição realista, naquela indefinida sequência de mestre para aluno, que repetem as mesmas fórmulas. Tínhamos nesta época o Guido Viaro um professor extraordinário. Para mim e para muitos jovens artistas da época, ele

³⁷ *Idem*, p. 64.

foi um verdadeiro pai em Arte. Deu-nos aquele impulso, aquela palavra de ordem que faltava, que era: “Procurem, pesquisem, façam o que quiserem”. Ele praticamente oficializava e incentivava a quebra de tabus e a indisciplina contra certos professores que nada viam além dos cânones fixos. Foi assim que nós começamos a procurar, desacomodando-nos dos figurinos da academia. Foi assim que surgiram Alcy Xavier, Loio Pérsio, Nilo Previdi, Paulo Gnecco, Violeta Franco e outros que não me ocorrem no momento. Esse inconformismo culminou com o chamado Movimento de Renovação, que não teve nenhum manifesto oficial, mas foi simplesmente um momento histórico na pintura paranaense, da ruptura com o passado já esgotado em termos de criatividade, onde se buscou pesquisar novas formas de Arte, cujo clímax foi atingido agora pelas novas tendências que os jovens artistas paranaenses estão usufruindo.³⁸

A fala de Velloso representa bem os empecilhos e as dificuldades que os artistas e estudantes de arte encontravam, em fins dos anos 1940, para obter conhecimentos mais amplos sobre o que se produzia, em termos de arte, nacional e internacionalmente. O pesquisador Fernando Bini³⁹ aponta que, no decorrer dos anos 1940 e 1950, o artista Alfredo Andersen ainda exercia um papel de cultivador de uma arte séria, sendo que a experimentação e o Modernismo eram incipientes no Estado e predominavam as interpretações tradicionais de arte.

Intelectuais e políticos que apregoavam o *movimento paranista* eram atuantes ainda em 1940, no entanto, é neste momento que começam a surgir questionamentos em relação a este discurso considerado provinciano, como apresentam Borges e Fressato:

(...) enquanto a geração de 1910 a 1930 buscava uma identidade pela valorização das riquezas naturais, transportadas para a população paranaense, a geração seguinte, dos anos 1940, optou pela crítica, destacando os problemas sociais e as mazelas humanas.⁴⁰

Um dos veículos do começo deste processo de renovação foi a Revista Joaquim, publicada entre 1946 e 1948, cujo tom era de denúncia do atraso das artes paranaenses. De acordo com o pesquisador Luiz Cláudio Soares de Oliveira⁴¹, a Revista não se prendeu a tendências e abriu caminho para a “província” se integrar ao nacional, pois era marcada pelo “combate duro contra o poder cultural ideológico dominante em

³⁸ VELLOSO, Fernando et al. Alberto Massuda e o Surrealismo Paranaense. Curitiba: Artes & Textos, 2004. In: ARAÚJO, Adalice. *Dicionário das artes plásticas no Paraná*. Curitiba: Ed. Do autor, 2006. p. 85 -86.

³⁹ BINI, Fernando. *Arte paranaense: movimento de renovação*. Curitiba: Galeria da Caixa Econômica Federal, 06 a 30 nov. 1998. Catálogo de exposição.

⁴⁰ BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni. *A arte em seu estado: história da arte paranaense*. Curitiba: Medusa, 2008. 2 vol, p. 130.

⁴¹ OLIVEIRA, Luiz Claudio Soares de. *Dalton Trevisan (en) contra o Paranismo*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2009.

Curitiba”⁴², exercendo um papel fundamental na desconstrução do passado e dos seus representantes que impediam o surgimento de novos artistas com novas ideias.

No decorrer da década de 1950, na perspectiva política, o Paraná se encontrava num clima de otimismo, devido ao desenvolvimento industrial. No entanto, no campo das artes plásticas ainda havia um caráter fortemente conservador, apesar do ambiente intelectual renovado e animado pelo sentimento desenvolvimentista do período. O governo buscava alianças que pudessem ajudar na criação de uma imagem associada às camadas “modernas” da sociedade e, assim, consolidar o entendimento de que a gestão “moderna” agiria sob tais princípios. A pretendida imagem política de renovação, todavia, não foi facilmente acompanhada pela aceitação dos modos modernos de expressão artística, pois ainda valorizava-se a pintura tradicional e figurativa.

É neste momento de transformações econômicas, sociais e políticas que uma produção artística e intelectual “moderna” começa a se desenvolver. Até então, as artes plásticas não gozavam de um público assíduo, esporadicamente as famílias mais ricas ou os políticos requeriam os artistas para a realização de retratos.⁴³ As artes plásticas dependiam da burguesia abastada e a elite do Paraná se mantinha muito ligada a valores conservadores. As discussões no campo das artes eram fundamentalmente pautadas na crítica de que não havia nenhuma preocupação de pesquisa ou de descoberta de alternativas ao “antigo”, sendo ínfima a reflexão acerca dos problemas culturais da modernidade que se processava e das questões sociais.

A modernização econômica, social e política do Paraná e do Brasil carregava consigo a superação do conservadorismo cultural e aceitação de uma produção artística e intelectual moderna. No entanto, ao longo das décadas de 1950 e 1960, a única instituição com ensino formal em artes, a Escola de Música e Belas Artes, fundada em 1948, mantinha uma postura conservadora quanto aos métodos didáticos adotados, não havia o incentivo a reflexão sobre os problemas culturais da modernidade, como relembra Fernando Velloso em seu depoimento. O ambiente artístico oficial era, portanto, desfavorável às novas experimentações que questionavam as convenções tradicionais, como nos aponta Artur Freitas:

⁴² *Idem*, p. 93.

⁴³ JUSTINO, Maria José. Modernidade no Paraná: do Andersen impressionista aos anos 60. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *Catálogo de exposição: Tradição/Contradição*. p. 70.

(...) ao contrário do que ocorria nos maiores centros nacionais onde os debates sobre a arte concreta e o respaldo de instituições como o MAM e a Bienal Internacional fomentavam nichos modernos de discussão e produção artística, no Paraná, a essa altura, as poucas e desinformadas pretensões “modernistas” se formavam, de certo modo, *em detrimento* do contexto conservador.⁴⁴

A história da arte paranaense da década de 1950 é marcada pelo antagonismo entre “antigos” e “modernos” e os artistas mais abertos às tendências e linguagens artísticas atualizadas promoviam encontros isolados e independentes para a discussão. Os artistas inconformados com a estagnação artística do Paraná começam a se reunir para discutir a renovação da arte, dentre eles estavam o próprio Fernando Velloso, Loio-Pérsio, Nilo Pevidi, Paulo Gnecco, Violeta Franco, Alcy Xavier, dentre outros.

Em 1955, surge a Galeria Cocaco, por iniciativa de Ênnio Marques Ferreira e Alberto Nunes, formando o grupo que atuou com o objetivo de mudar os destinos do Salão Paranaense e introduzir o conceito de mercado de arte no Paraná. Tal galeria representou um importante papel nos anos 1950, realizando mostras e exposições num momento em que os museus ainda eram inexistentes. Já em 1958, surge o Círculo de Artes Plásticas, que promovia exposições, palestras e projeções sobre artes visuais. Dentro desse círculo houve a descoberta de artistas que sustentaram a vanguarda paranaense da década de 1960. Outro espaço em que era gestada e nutrida a vontade de ruptura com uma estética conservadora era a Garaginha da Violeta Franco, que serviu de aglutinadora e organizadora de grupos que pretendiam mudar o panorama artístico.⁴⁵

Foi durante o Salão Paranaense de Belas Artes de 1957 que eclodiu publicamente uma reação à arte tradicional, os artistas antiacadêmicos ao discordarem do resultado do julgamento das obras a serem expostas e da composição do júri, resolveram retirar as suas obras da exposição oficial. Surge, então, na mesma data e no mesmo local, na Biblioteca Pública do Paraná, o “Salão dos Pré-julgados”.⁴⁶

Os anos 1960 se iniciam com este ânimo renovador. No aspecto político e econômico, há a ênfase maior no tema da industrialização, abandonando-se o discurso da vocação agrícola do Paraná em prol do desenvolvimento industrial. A imagem do Estado não está mais associada a uma região meramente agrícola, mas industrial e de

⁴⁴ FREITAS, Artur. *A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60*. Revista de História Regional, 2003. p. 91.

⁴⁵ ARAÚJO, Adalice... *Op. Cit.*, p. 128-129.

⁴⁶ BINI, Fernando... *Op. cit.*

serviços e lazer tipicamente urbanos, como os cinemas, restaurantes e teatros.⁴⁷ O pesquisador Magalhães Filho ao realizar um estudo acerca do *projeto de desenvolvimento paranaense*⁴⁸, concebido com o objetivo de fomentar a industrialização do Estado a partir de 1960, conclui que os resultados deste projeto produziram mudanças quantitativas e qualitativas na economia e na sociedade local. Foram criadas as condições para a rápida superação do atraso relativo em que o Paraná se encontrava, em relação ao desenvolvimento da economia industrial brasileira, como apontamos anteriormente. O projeto de desenvolvimento teve início como incentivador de uma região de origem primário-exportadora, exatamente quando a economia nacional havia superado o este modelo. O período de maior destaque do projeto foi durante as gestões de Braga e Pimentel, cuja ação governamental atendia as novas demandas sociais.⁴⁹ É justamente neste contexto que há favorecimento para a ampliação do mercado de bens simbólicos e a capital Curitiba, então conduzida por uma política desenvolvimentista, promoveu transformações em sua “fisionomia”.⁵⁰

Já sob a ótica das artes, este “movimento de renovação das artes plásticas no Paraná”⁵¹ que permitiu a abertura de discussões referentes à arte de vanguarda, aproximou os movimentos artísticos internacionais dos artistas paranaenses e tornou viável a pesquisa de arte não acadêmica. Adalice Araújo aponta que o processo de abertura da arte paranaense se completaria na década de 1970, em função dos Encontros de Arte Moderna, um dos eventos responsáveis por introduzir a contemporaneidade na arte paranaense, além de uma nova mentalidade surgida entre alguns professores do curso de Pintura e Desenho da Escola de Música e Belas Artes, não engajados a um sistema político oficial, nem a um mercado consumista, sendo um deles o Guido Viaro⁵², rememorado por Velloso como um incentivador das novas descobertas e

⁴⁷ *Idem*, p. 77.

⁴⁸ Denominação atribuída pela imprensa a um conjunto de políticas e ações do estado destinado a promover o desenvolvimento econômico do Paraná, aplicado a partir de 1960. Cf.: MAGALHÃES FILHO, Francisco de B. B. *Op. Cit.*

⁴⁹ *Idem*, p. 142-143.

⁵⁰ KAMINSKI, Rosane. *Imagens de revistas curitibanas: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta*. Dissertação de Tecnologia. Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná. Curitiba, 2003.

⁵¹ A expressão foi cunhada pela Historiadora da Arte Adalice Araújo, sendo bastante utilizada por outros pesquisadores para caracterizar o processo de transformação da arte local. Cf.: ARAÚJO, Adalice Maria de. *Arte paranaense moderna e contemporânea: em questão 3000 anos de arte paranaense*. Tese (concurso de livre docência) – Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, UFPR, Curitiba, 1974.

⁵² Falecido em 1971.

formas artísticas. O projeto dos Encontros constitui um dos eventos responsáveis por introduzir a contemporaneidade na arte paranaense.⁵³

Almejava-se, portanto, a modernização da arte no Estado, em face da realidade artística internacional, tendo em vista a mudança frente ao passado figurativo e a inserção de uma nova estética, a abstrata. Esse processo de transformação foi possível devido a alguns fatores: primeiro, pela atuação de gerações anteriores (nos anos 1940 pelo movimento da Revista Joaquim e pelas gerações dos anos 1950 e 1960, defensoras de um “movimento de renovação das artes”) e, segundo, pelo aprimoramento dos meios de comunicação, decorrente do mencionado processo de industrialização do Estado, que permitiram um contato maior com o mundo e, logo, com as grandes tendências artísticas nacionais e mundiais.

2.2. Um museu de arte é criado no Paraná.

Os ambientes político, econômico e artístico para serem renovados incluem a necessidade do estabelecimento de meios de validação dos pontos da ideologia moderna, ou seja, era preciso criar instituições capazes de legitimar o novo processo político e artístico. O Paraná precisava de um espaço para abrigar as manifestações contemporâneas, mas encontravam pouca receptividade no governo de Moysés Lupion (1956-1961) que, segundo entrevista de Fernando Velloso concedida para o pesquisador Geraldo Leão, “não queria nem ouvir falar no assunto de museu de arte”, pois segundo suas concepções artísticas e de seus assessores, “arte paranaense era a feita por Andersen e seus discípulos”⁵⁴ e com a existência do Museu Alfredo Andersen, o cenário artístico para ele já estaria resolvido.

Em 1960, ainda na gestão de Lupion, é criado o Museu de Arte do Paraná (MAP), atrelado ao antigo desejo de formação de um acervo artístico como patrimônio cultural paranaense. Este museu foi dirigido por Eduardo Rocha Virmond, um intelectual influente à época e em torno dele começou a se formar um grupo de

⁵³ ARAÚJO, Adalice. *Dicionário das artes plásticas no Paraná... Op. Cit.*

⁵⁴ CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Escolhas abstratas – arte e política no Paraná*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR, Curitiba, 2002. p. 56.

intelectuais defensores do abstracionismo, colocando assim o Paraná mais próximo às tendências abstratas nacionais e internacionais. A atuação do MAP era conduzida a partir da perspectiva de tentar igualar a produção nacional e local, propiciando uma visão ampla do que acontecia fora do Estado. No entanto, o museu logo se desgastou pelo confronto com os artistas paranaenses, em função da valorização de uma arte nacional em detrimento de uma arte local ou regional, houve dificuldade em aceitar a participação de “gente de fora” julgando, distribuindo e recebendo prêmios. Aos poucos, o MAP abandonou suas atividades, embora nunca tenha sido extinto oficialmente.⁵⁵

Apesar da curta trajetória do museu, neste momento, gestou-se efetivamente a comunhão de fatores que mais tarde culminaria na criação do MAC-PR, afinal, por intermédio de Eduardo Rocha Virmond, Ennio Marques Ferreira, fundador da Galeria Cocaco e Fernando Velloso começam a trabalhar para o Departamento de Cultura, em 1961. A inserção destes intelectuais familiarizados com a renovação das artes plásticas paranaense define a orientação modernizante da nova gestão da política cultural do Paraná. Os novos dirigentes culturais visavam colocar a produção local em contato com o que se fazia nos principais centros artísticos de vanguarda do país, como Rio de Janeiro e São Paulo.⁵⁶

As esferas políticas de gestão cultural se constituíram no sentido de proporcionar as condições para o campo artístico do Paraná se desenvolver. A pesquisadora Lilian Gassen⁵⁷ aponta que entre as décadas de 1970 e 1980, a geração de artistas e intelectuais de 1960 exerceu forte influência na expansão institucional do meio artístico e na promoção de sua abertura para novas categorias de arte.

O Paraná do período, como conta Velloso para Geraldo Leão⁵⁸, era carente de um “meio”, que além de fomentar as discussões, produzisse as condições para a execução de obras de arte de qualidade compatíveis com a produção dos grandes centros da cultura artística da modernidade. Era urgente criar um novo museu dentro da estrutura orgânica do Estado, como forma de garantir a produção artística

⁵⁵ BATISTA, Vera Regina Biscaia Vianna. *Museu de Arte Contemporânea do Paraná*. Monografia de Especialização em Museologia. Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

⁵⁶ *Idem*, p. 75-78.

⁵⁷ GASSEN, Lílian. *Mudanças culturais no meio artístico de Curitiba entre as décadas de 1960 e 1990*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR, Curitiba, 2007.

⁵⁸ CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Escolhas abstratas ... Op. Cit.*, p. 103-104.

contemporânea. A partir deste desejo e necessidade, o MAC-PR foi fundado em 1970, justamente no momento em que estava se processando a inserção de uma linguagem contemporânea na arte visual paranaense e que uma ideologia modernizante era defendida por gestores culturais. Em entrevista cedida por Fernando Velloso, em 07 de dezembro de 1988, ele comenta sobre a idealização e concretização do MAC-PR:

Somente numa coincidência de pessoas no governo que tinham o desejo (...) que se tornou possível, isto porque, em 1969 já no finalzinho de 69 em agosto, foi nomeado diretor de cultura, o Wilson Andrade e Silva (...) o Secretário de Educação na época era o Cândido Manoel Martins de Oliveira, muito amigo da gente com quem se tinha um trânsito muito bom, um homem interessadíssimo em atividade cultural, realizou uma série de projetos ousados e bons e originais na época (...) então essa soma de todas estas pessoas, de repente permitiu que a coisa pudesse acontecer, e foi assim com este impulso que o Wilson Andrade e Silva deu este entusiasmo com que conduziu o assunto junto ao Governador Paulo Pimentel (...)⁵⁹

Foi com a renovação dos funcionários da burocracia cultural, os quais eram críticos e artistas com vínculos estreitos com as camadas dirigentes do Estado que foi possível a criação das condições para que as formas não acadêmicas de produção artística se tornassem visíveis através dos mecanismos oficiais de validação, ou seja, do museu. As aspirações modernizantes destes gestores, entre eles Fernando Velloso, criam as condições para que as produções artísticas atualizadas, presentes nas discussões dos artistas desde a segunda metade dos anos 1950 encontrassem, finalmente, apoio na esfera política.

O desenvolvimento das instituições culturais, das organizações políticas e da máquina burocrática do Paraná estava em consonância com um processo mais amplo relacionado às transformações dos projetos políticos, cujo interesse era a construção de uma imagem de progresso e desenvolvimento da sociedade de forma totalizante. O mercado de arte ainda era marcado pela profunda dependência estatal, mas já estava sensível para a demanda dos produtores e consumidores de bens culturais, os quais desejavam um circuito artístico mais maduro e atualizado, que se buscava consolidar.

Nos anos 1960, segmentos das classes dirigentes se empenharam em ampliar sua presença nas instituições dedicadas à gerência das questões culturais, tornando possível a inserção de jovens intelectuais que, fazendo parte do estrato social dominante,

⁵⁹ *Depoimento de Fernando Velloso para o MAC-PR. 07 de dezembro de 1988. Pasta Fernando Velloso. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.*

possuíam referências culturais e teóricas informadas pela modernidade artística, dispondo ao mesmo tempo do capital social necessário ao acesso aos centros políticos de decisão.⁶⁰

Sobre a idealização do museu, Fernando Velloso comenta⁶¹ que desde sua juventude identificava a necessidade de que Curitiba tivesse um museu de arte, capaz de acolher e divulgar as manifestações artísticas contemporâneas, mas foi em 1966, durante o I Colóquio da Associação dos Museus de Arte do Brasil (AMAB), realizado em São Paulo, que a ideia começa a tomar forma. Ennio Marques Ferreira, no evento, afirmava estar o Museu de Arte do Paraná em dificuldades e o Departamento de Cultura, através da Divisão de Promoções Culturais, tinha funções de um museu de arte, com a organização de um acervo e de um arquivo com a memória da arte paranaense.⁶²

Ferreira buscou apoio para a criação de um museu subordinado ao Departamento de Cultura com a intenção de diferenciar as atividades do departamento, deixando as funções museológicas bem definidas sob a responsabilidade de outra instituição. Ao final do Colóquio foi redigido um documento com sugestões assinado por diversos representantes de museus do Brasil, que deixava bem evidente a imprescindível criação de um museu de arte do Estado do Paraná. Sobre o evento, Velloso relata:

Em 1969 (sic) realizou-se pela primeira vez, uma reunião de Diretores de Museus de Arte em todo o Brasil, com o intuito de criar uma Associação que congregasse os museus brasileiros e o Paraná se fez representar através da minha pessoa, designado que fui, embora não existisse ainda um museu de arte aqui. Eu nessa reunião, fiz contato muito proveitoso, uma reunião de diretores do Brasil inteiro. Me deu um certo impulso muito grande, inclusive neste Colóquio, chamava-se essas reuniões anuais da AMAB de Colóquios de Museus de Arte do Brasil, e fui eleito 2º Secretário da entidade, muito embora nem fosse Diretor de Museu, tal era meu empenho já conhecido entre os museólogos de Arte da época. E um deles, eu chamo mais atenção, foi Walter Zanini (...)⁶³

Quatro anos depois, em 1970, tal processo culmina na criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, sob a direção de Fernando Velloso. Inicialmente, o museu deveria ser sediado no Teatro Guaíra, porém devido à ocorrência de um incêndio no

⁶⁰ CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Escolhas abstratas ... Op. Cit.*, p. 101-102.

⁶¹ *Depoimento de Fernando Velloso para o MAC-PR*. 07 de dezembro de 1988. Pasta Fernando Velloso. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

⁶² BATISTA, Vera Regina Biscaia Vianna... *Op. Cit.*, p. 10.

⁶³ *Depoimento de Fernando Velloso para o MAC-PR*. 07 de dezembro de 1988. Pasta Fernando Velloso. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

local, situou-se, nos seus primeiros quatro anos de existência, na Rua 24 de maio, na sede da Associação dos Funcionários Públicos do Paraná. Segundo Batista⁶⁴, como o grupo que liderou a criação a criação do MAP foi o mesmo que articulou a do MAC-PR, foram duas etapas do mesmo processo.

O MAC-PR foi criado com o propósito definido de ação educativa, de atualização do pensamento artístico e, principalmente, de interrupção de um estado de estagnação, a partir da difusão de uma estética atualizada, mais do que com a formação de um acervo artístico. O esforço era centralizado na organização de grandes exposições e salões que visavam movimentar e arejar o ambiente.

No âmbito da Museologia, a partir dos anos 1960, internacionalmente, há a proposição de novas discussões sobre as dinâmicas dentro dos museus, sendo a questão principal a necessidade de comunicar. Ou seja, concomitantemente ao seu histórico compromisso com a preservação de um “passado”, o museu deveria ser um canal eficiente de comunicação. Outras necessidades se impuseram às antigas responsabilidades de coletar, estudar e guardar o patrimônio. No caso dos museus de arte, havia a preocupação com a constituição do acervo, além disso, as coleções deveriam expressar-se como elementos significativos da identidade da instituição.⁶⁵ Tais intenções estão inseridas no Decreto de criação do MAC-PR:

Fica criado no Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura 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.⁶⁶

Ainda sobre a proposta basilar do museu, temos o discurso de Walter Zanini, cuja gestão do MAC-USP entre 1963 e 1978 foi marcada pelo intenso intercâmbio entre artistas e instituições, sobre a função da instituição museal como:

“dotada dos objetivos de proporcionar recursos ambientais e instrumentais aos artistas, de converter-se em núcleo de energia que permita confrontos sistemáticos entre artistas e relacionamentos dialéticos dos artistas com estudiosos e o público em geral e de manifestar-se como centro dinâmico do ponto de vista dos múltiplos aspectos da documentação. As formas de organização da atividade que ultrapassam seu espaço arquitetônico e se

⁶⁴ BATISTA, Vera Regina Biscaia Vianna... *Op. Cit.*, p. 33.

⁶⁵ OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de. ... *Op. Cit.*

⁶⁶ Decreto de criação do MAC-PR. Centro de Pesquisa. Pasta histórico do MAC-PR. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

projetam realmente no espaço urbano, interessam ainda em máximo grau ao artista, como ao público, destinatário da mensagem”.⁶⁷

Segundo Fernando Velloso, o MAC-PR estruturou-se de acordo com as diretrizes atualizadas de Zanini, o qual ao atuar como presidente da AMAB, influenciou no surgimento de diversos museus de arte no país. É necessário ressaltar que Fernando Velloso teve atuação destacada na AMAB, entre 1969 e 1971, foi segundo secretário na gestão de Zanini, em 1972, tornou-se vice-diretor e na gestão de Mário Barata e, em 1974, foi eleito diretor. Velloso tinha, portanto, uma boa circulação pelos ambientes e discussões museológicas, bem como estava atualizado sobre o que estava sendo implementado nos museus de arte nacionais.

Velloso destacava que sua intenção era a de aproximar o público paranaense da arte produzida fora do Estado, mas que a resistência a mudanças ou ao confronto com a produção externa continuava a ser uma característica forte no meio cultural paranaense.⁶⁸ As intenções que motivaram a criação do MAC-PR não foram totalmente explicitadas no estatuto, provavelmente por estarem em desacordo com o pensamento da época, que valorizava o regional antes do nacional e, priorizava a formação e exposição do acervo antes do apoio à produção artística. A sua subordinação ao Estado, se por um lado garantiu sua permanência, por outro, implicou em falta de autonomia que ao longo do tempo, resultou em perda de identidade e de nitidez sobre sua vocação.

2.3 O discurso político sobre a criação do MAC-PR.

Como vimos, a constituição de um museu de arte no Paraná esteve relacionada ao entendimento de como as formas modernas de expressão artística se articulavam com os interesses gerais do campo político e social. Nos idos dos anos 1970, Curitiba se tornaria a expressão da modernização urbana, cujos marcos foram a criação da Cidade Industrial, do Teatro Paiol, da Boca Maldita, do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, além de bares e cafés que surgiram para acompanhar o novo fluxo da cidade. A

⁶⁷ BATISTA, Vera Regina Biscaia Vianna ...*Op. Cit.*, p. 50.

⁶⁸ *Depoimento de Fernando Velloso para o MAC-PR*. 07 de dezembro de 1988. Pasta Fernando Velloso. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

difusão da imagem de Curitiba como cidade modelo ocorreu devido à conquista da adesão da população aos projetos da elite, que se pretendia industrial e ao discurso desenvolvimentista dos governantes. Gradativamente, os curitibanos foram se familiarizando com a nova paisagem urbana, composta por indústrias e construções verticalizadas. O contexto de movimentação em busca do desejado progresso técnico e econômico marca os anos 1970, pois se almejava a construção de uma capital com condições de vida urbana que a qualificasse como uma simpática metrópole.⁶⁹

A ideia de progresso permeou o discurso político, veiculado por meio da imprensa, que instituiu a familiaridade visual com as modificações na paisagem que começava a se intensificar, com o fim de atingir as metas desenvolvimentistas. A modernização estava fortemente imbricada à noção de progresso e desenvolvimento industrial, era preciso atualizar-se e adequar-se a um padrão de modernidade, que exigia o aumento da produtividade, a consolidação de identidade local e adaptação a uma forma de vida urbana. Em meio ao processo modernizador, fazia-se necessário a afirmação de uma identidade coletiva entre a população e o consenso sobre os benefícios do processo, o que implicava em resgatar memórias do passado, reforçar valores tradicionais, concomitantemente ao anúncio do progresso. Houve a construção e divulgação de signos e discursos ligados à memória dos paranaenses, associados à noção de desenvolvimento econômico e modernidade para compor uma identidade regional própria e moderna.

Tendo em vista esta conjuntura, analisamos o discurso do Secretário da Educação e Cultura, Cândido Manuel Martins de Oliveira, a partir do entendimento de que as ideologias dominantes movimentaram-se no sentido de promover alterações nos parâmetros artísticos, buscando a adequação de seus valores aos propósitos das elites. Os governantes paranaenses, portanto, mostram-se interessados na elaboração de uma imagem renovadora do Estado a partir do incentivo à criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná e da movimentação dos novos dirigentes culturais, que estavam cientes da necessidade de um novo museu de arte na cidade.

As notícias de jornal, veiculadas quando da inauguração da nova sede do MAC-PR, em 1974, demonstram que o discurso oficial representa o ideal de desenvolver e modernizar o Paraná, não só pelo viés do fomento à industrialização, mas também a

⁶⁹ KAMISNKI, Rosane... *Op. Cit.*, p. 59-88.

partir de práticas e políticas culturais. É possível observar que o discurso da imprensa está em consonância com os novos valores, como se observa abaixo, no excerto de uma notícia que veicula a inauguração da sede da Rua Desembargador Westphalen:

Com a inauguração do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, pelo Ministro Ney Braga, da Educação, o Paraná firma a sua posição de que naquele estado não é apenas o desenvolvimento econômico que tem expressivo destaque, mas também o cultural.⁷⁰

Ressalta-se que, no cenário de modernização econômica e política do Paraná, houve a necessidade de investimentos e discursos de teor simbólico, em cultura e educação. A produção cultural esteve atrelada aos elementos que contribuíram para a reprodução de ideias destinadas à manutenção de determinada visão de mundo, sendo patrocinada pelos grupos detentores do poder para a irradiação de seu ideário.⁷¹

A partir do discurso de Cândido Manuel Martins de Oliveira⁷², é possível acessar o tom do discurso político neste momento:

A inauguração das novas instalações do Museu de Arte Contemporânea, do Museu da Imagem e do Som e do Conselho Estadual de Cultura, nesta data, pelo Excelentíssimo Senhor Governador Emílio Gomes e pelo Excelentíssimo Senhor Ministro Ney Braga é testemunho palpável de que o Governo Paranaense soube dar à Cultura um lugar destacado no contexto de suas múltiplas atividades. E por ter assim agido, marca definitivamente a sua atuante presença na história administrativa deste Estado.

O MAC-PR esteve sediado provisoriamente, desde sua fundação, na sede da Associação dos Funcionários Públicos do Paraná, na Rua 24 de maio e, somente em 1974 uma sede definitiva é conquistada, na Rua Desembargador Westphalen, nº 16, no centro de Curitiba, onde atualmente funciona a instituição. Observa-se, que o início do discurso demarca que a cultura tem relevo e importância nas ações governamentais, sendo a inauguração do museu um “testemunho palpável” deste olhar para as ações culturais. E, o Secretário continua:

Não são poucos os administradores de visão caolha, que se deixam empolgar pela fase transitória em que atuam, perdendo o sentido do amanhã que, mesmo sendo remoto, deve ser edificado em sólidas bases culturais. Ninguém

⁷⁰ NAROZNIAK, Jorge. *Inaugurando o Museu de Arte Contemporânea, em Curitiba, a Secretaria da Educação paranaense dá mais um passo nas suas realizações culturais*. Sem referência. 19 de novembro de 1974. Centro de Pesquisa da Biblioteca pública do Paraná.

⁷¹ CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Escolhas abstratas ...Op. Cit.*, p. 5.

⁷² *Discurso do Secretário de Educação e Cultura Cândido Manuel Martins de Oliveira*. 27 de junho de 1974. Pasta Histórico do MAC-PR. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

haverá de negar que em vários setores, o tempo em que vivemos está marcado por uma visão iminente tecnológica, com esforços concentrados em realizações que resultem em retumbantes efeitos materiais. É o que percebemos em bom número de Estados Brasileiros. No Paraná não é assim.

Destaca-se a referência ao olhar para o futuro, para o progresso, não perdendo de vista o sentido e o estímulo tecnológico que marcam o período. A instituição é caracterizada como um dos meios capazes de edificar as bases culturais dos paranaenses, sendo que é por excelência o lugar da memória e da salvaguarda do patrimônio cultural. Almeja-se relacionar o Paraná à noção de atualização e, o museu incorpora os valores positivos, como arrojo e o progresso, sempre associados às realizações do governo. Observa-se, ainda, a tentativa de diferenciar o Estado dos demais, cujos representantes políticos não davam a devida atenção para o âmbito cultural, visto possuírem uma “visão caolha”, diferente dos políticos locais, pois como vemos:

Enquanto se constrói a Usina de Salto Osório, realiza-se um Concurso Nacional de Contos. Enquanto se leva água e esgoto a 80% da população, realiza-se um Festival e um Curso Internacional de Música. Enquanto se edificam milhares de casas populares, realiza-se o 30 Salão Paranaense de Artes Plásticas. Enquanto se instala um Instituto Agrônomo, realiza-se a restauração de dezenas de prédios históricos na Capital e no interior. Enquanto se combate a ferrugem e as pragas nos cafeeiros, realiza-se o Festival de Teatro Infantil. Enquanto (...) Enquanto se prepara uma sólida infra-estrutura econômica, enquanto se provê o bem-estar social, enquanto se atende a saúde e a segurança do Povo, cuida-se para que esse Povo não se massifique. Deseja-se que através da Educação e da Cultura, cada homem seja uma individualidade e uma personalidade componente de uma geração que deve receber todos os benefícios da técnica moderna, sem esquecer que ao lado das necessidades materiais, há uma fome espiritual permanente e interior, só saciada pelos bens culturais ao alcance de todos.

Equiparam-se, na fala do Secretário, as realizações culturais, como os festivais de contos, teatro e música, às construções de usinas, canalização da água e esgoto, dentre outras. Deve-se atentar para o elevado teor publicitário de elevar o governo paranaense a partir da divulgação de tais feitos. O dirigente político afirma que concomitantemente à construção de uma infraestrutura adequada para o Estado, com o processo de urbanização e industrialização da cidade, há a preocupação governamental para que a população “não se massifique”. Faz-se necessário pensar criticamente tal afirmação, pois é preciso determinar quais foram as efetivas possibilidades que a população teve e, ainda tem, de acessar os espaços culturais, tais como teatros, galerias

de arte e **museus**. De acordo com o sociólogo Pierre Bourdieu⁷³, os museus, ao mesmo tempo em que estão abertos a todos, estão interditados à maioria das pessoas. É, portanto, incontestável que foram ofertadas as “possibilidades puras” de desfrutar e aprender com as obras expostas no museu, todavia, somente alguns têm o “capital simbólico” e a “possibilidade real” de concretizá-la.

Por fim, comenta-se que:

Esse estilo de administração, ampla, aberta, democrata e voltada para o homem, foi inaugurado no Paraná em 1960 quando o Ministro Ney Braga, assumindo o Governo do Estado, antecipou em quatro anos este território, a Revolução Brasileira de março de 1964. De lá pra cá o Paraná viveu novos tempos e novos dias. Dias e tempos que o Governador Emílio Gomes está transformando, pela visão de estadista e de administrador invulgar, no amanhecer de uma nova era de prosperidade material, mas, também, dias e tempos de consolidação Cultural de uma geração que é feita de várias raças e inúmeros tipos que marcam encontro com o futuro no Estado do Paraná.

Ao término do discurso, evidencia-se o posicionamento político do Secretário, o qual referencia, claramente, o golpe de 1964 e a instauração da Ditadura Militar no Brasil associados à gestão de Ney Braga, no começo da mesma década. É interessante perceber que se relacionam à política ditatorial as ideias de progresso, democracia, abertura e diversidade, justamente no momento em que se processava o chamado “milagre econômico”, caracterizado pelo crescimento da economia nacional e pelos investimentos industriais. É sabido que os dirigentes paranaenses não adotaram uma postura combativa frente ao golpe e, como vemos por meio da fala do Secretário da Educação e Cultura, aderiram à doutrina que orientava o regime. O próprio Emílio Gomes comenta, em 1974, em mensagem à Assembleia Legislativa:

“(…) quer quanto ao ritmo de crescimento de sua economia, quer quanto ao clima de paz, união e harmonia política reinantes. Essa conjuntura favorável lhe está permitindo aproveitar os frutos da ação operosa da Revolução, no decurso de três governos fecundo que estão transformando a fisionomia do país”.⁷⁴

Concluimos que os discursos políticos, veiculados por meio do jornal e também pela fala de inauguração da sede definitiva do MAC-PR remontam à perspectiva

⁷³ BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O Amor pela Arte: os museus de arte na Europa e se público*. São Paulo, EDUSP e Ed. Zouk, 2003.

⁷⁴ GOMES, Emílio Hoffman. Mensagem à Assembleia Legislativa. Curitiba, 1974. In: MAGALHÃES, Marionilde Brepfol... *Op. Cit.* p. 82.

governamental da época, que visava o investimento no âmbito da cultura, com o fim de que o Estado se afinasse às realizações ocorridas no Brasil industrial. Observa-se que tais discursos são dotados de um elevado teor publicitário, pois os feitos realizados pelo Estado eram ressaltados para elevar o Paraná à condição de moderno e atualizado.

CAPÍTULO 3. A GESTÃO DE FERNANDO PERNETTA VELLOSO (1970-1983)

3.1. Museu de Arte Contemporânea: contradições.

No momento da criação do MAC-PR, foi colocada em pauta a questão da nomenclatura do museu, considerou-se que o nome deveria ser genérico, a fim de evitar delimitações no campo de atuação da entidade. Havia, porém, o Museu de Arte do Paraná, fundado em 1960, que ainda existia juridicamente, era necessário, então, uma diferenciação e segundo Velloso, a sugestão de incluir o termo “arte contemporânea” foi de Walter Zanini, então diretor do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo e presidente da AMAB, como evidencia abaixo:

“(...) eu não usei este nome, Museu de Arte do Paraná, porque já era um nome como ainda é até hoje, uma sociedade civil que não se extinguiu, este nome pertencia a esta sociedade civil, estava registrada por ela. E então eu precisava arranjar um outro nome, então me pareceu, com este contato com Walter Zanini que o Museu de Arte Contemporânea seria um nome adequado, uma vez que toda a arte paranaense basicamente era uma arte do nosso século, e mesmo que não era estava vinculada porque tinha sido caudatário deste movimento contemporâneo.”⁷⁵

A partir desta declaração, é possível considerar que não se almejava, desde o início, a fundação de um museu de arte contemporânea, mas sim de um museu de arte, que pudesse agregar as produções artísticas paranaenses. Velloso destaca, também, que a grande parte da arte local produzida era referente ao século XX, relembremos que a própria criação da província do Paraná é datada de meados do século XIX, em 1853 e, para muitos historiadores da arte, o marco inicial da pintura local surge com a chegada do pintor norueguês Alfredo Andersen em Curitiba, em 1902.⁷⁶ Desta forma, com a nomeação “arte contemporânea” tornava-se possível, de acordo com a exposição acima, agregar quase toda a manifestação artística local e nacional, ou seja, exemplares da arte moderna e propriamente contemporânea.

Uma importante referência para o modelo de atuação do recém criado MAC-PR foi a gestão de Zanini, o qual esteve à frente do MAC-USP entre os anos de 1973 e

⁷⁵ *Depoimento de Fernando Velloso para o MAC-PR. 07 de dezembro de 1988. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.*

⁷⁶ JUSTINO, Maria José. Modernidade no Paraná: do Andersen impressionista aos anos 60. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *Catálogo de exposição: Tradição/Contradição.*

1978 e cuja direção foi marcada pelo intercâmbio proporcionado entre artistas, instituições e pesquisadores.⁷⁷ O MAC-PR estruturou-se de acordo com essas diretrizes atualizadas de Zanini, um dos estimuladores para a criação de um museu de arte no Paraná.

Segundo Oliveira, a nomenclatura que divide os museus atualmente é o indicativo de que sobre essas instituições paira uma forte tradição classificatória. Os museus de arte contemporânea seriam, nessa tradição, “os sucessores dos museus de arte moderna e, antes deles, teremos nomenclaturas ligadas ao vocabulário dos setecentos, como as Pinacotecas e as Belas Artes.”⁷⁸ O pesquisador ressalta que tal tradição tem sido reconhecida como suplantada, tendo em vista 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 são afetados por uma lógica política baseada em discursos operados a partir de uma visão linear e evolucionista da história da arte. Tal nomeação dada ao MAC-PR, portanto, não deixa de remontar, também, à vontade artística de atualização com os parâmetros nacionais e internacionais de arte e com o estímulo à produção contemporânea.

Todavia, a atualização artística, com a iniciativa de aproximação do público e artistas locais com a produção contemporânea de outras localidades do país não foi bem aceita de início, tanto pelos visitantes em geral como, inclusive, por alguns artistas paranaenses, tendo em vista o estranhamento com a manifestação artística da contemporaneidade, a qual concebia e concebe a criação não apenas pelos meios e suportes formais da arte, como a pintura e a escultura, mas também a partir de instalações, vídeos arte, performances, dentre tantas outras possibilidades, muitas das vezes dotadas de uma postura abertamente contrária e ofensiva à própria instituição museu. Destaca-se que a resistência a mudanças ou ao confronto com a produção externa continuava a ser uma característica forte no meio cultural paranaense. Fernando Veloso questionado sobre qual foi a resposta da comunidade curitibana e da comunidade artística com a fundação e as proposições do MAC-PR, responde:

⁷⁷ BATISTA, Vera Regina Biscaia Vianna. *Museu de Arte Contemporânea do Paraná*. Monografia de Especialização em Museologia. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. p. 25.

⁷⁸ OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de Oliveira. *Museus de Fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil*. São Paulo: Zouk, 2010. p. 10.

A comunidade artística respondeu muito bem, todo mundo entusiasmado, todo mundo ajudou muito, toda a colônia de artistas ajudou bastante... Naturalmente o grande público veio muito aos poucos porque era um fato novo na topografia da cidade, o povo mesmo não sabia o que era aquilo e principalmente se tratando de um Museu que abrigava um grande coeficiente de obras representativas da modernidade, essas coisas são um pouco assustadoras.⁷⁹

Logicamente, a criação de um museu de arte na cidade foi um grande estímulo para os artistas locais ingressarem no sistema oficial de legitimação de suas produções, ainda mais quando o próprio estatuto da instituição explicitava que era “destinado a recolher, abrigar e preservar o patrimônio artístico paranaense, além de estimular e amparar a criação artística contemporânea.”⁸⁰ Batista destaca que a intenção do museu era a de aproximar o público paranaense da arte produzida fora do Estado e que tais motivações não foram totalmente explicitadas no estatuto, provavelmente por serem antagônicos ao pensamento curitibano da época, que valorizava o regional antes do nacional.⁸¹

No entanto, em 1972, o MAC-PR sediou o IV Encontro de Arte Moderna, que trouxe como iniciativa o *happening* intitulado “Arte Total”, proposto pelo crítico de arte carioca Frederico Moraes e um grupo constituído pelos artistas Valkyria Proença, Artur Barrio, e João Moderno. A exposição trazia como proposta a subversão da arte e dessacralização do espaço museológico, a partir de instalações que de fato rompiam com paradigmas expositivos e temáticos, como “um porco de verdade, audiovisuais, ações performáticas e ainda um gato vivo e amarrado que tentava desesperadamente alcançar um peixe, morto, que aparecia “fumando” um cigarro americano.”⁸² A repercussão nos meios jornalísticos sugeria a associação da arte contemporânea com a loucura e atentava para o inusitado fato de tornar objetos banais e cotidianos em arte:

Quase todo mundo come porco e peixe, veste sapatos, fuma cigarros, escreve sobre mesas, usa varais para estender roupas. Quase todo mundo, porque um pessoal (carioca) que apareceu em Curitiba trouxe uma moda: isso tudo (peixe, porco, sapato, etc) eles usam para fazer uma obra de arte. Estas obras

⁷⁹ *Depoimento de Fernando Velloso para o MAC-PR. 07 de dezembro de 1988. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.*

⁸⁰ *Decreto de criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.*

⁸¹ BATISTA, Vera Biscaia Vianna, ... *Op. Cit.*, p. 15.

⁸² FREITAS, Artur. *Os Encontros de Arte Moderna: vanguarda e contracultura na Curitiba dos anos 1970. Projeto de Pesquisa apresentado ao programa de Pós Graduação em História da UFPR, Curitiba, 2011. p.19.*

de arte estão ali no Museu de Arte Contemporânea, na 24 de maio, como parte do Quatro Encontro de Arte Moderna. Os três artistas cariocas são o Moderno, Barrio e a Walkiria. Eles apresentam três obras: a primeira, um porco e uma mesa de pernas pro ar; a segunda, um peixe morto pitando um cigarão americano e um gato amarrado que deseja a todo custo comer o peixe, mas não consegue; a terceira, duas portas uma usual e outra de ferro escangalhada. As ideias dessa turma: a arte está em todo o lugar e é tudo que você chamar de arte. Qualquer ponto onde estiverem reunidas pessoas para criar, esse lugar é um ateliê. Todo o material que formaram essas obras, foi colhido aqui mesmo em Curitiba. O porco eles compraram por 40 cruzeiros em Campo Comprido e muita coisa tomaram do lixo do próprio Museu de Arte Contemporânea. Mas muita gente anda revoltada com essas loucuras e afirmam estar o mestre Viaro pulando sob a terra ante o afronto da arte que os rapazes do Rio promovem.⁸³

A notícia acima indica que o evento e a exposição com as instalações causou desconforto em muitas pessoas e, até mesmo, classifica as instalações como “loucuras”, as quais causariam a reprovação do artista Guido Viaro, que havia falecido há pouco tempo, em 1971, e era um grande incentivador da ruptura com as formas tradicionais de expressão artística.

Outro elemento que merece destaque é a definição de que os artistas eram de proveniência carioca e “traziam moda” para a terra das araucárias, logo, para a gente e para os artistas paranaenses este tipo de manifestação era novidade. O próprio artista Jair Mendes, que é interessante de sublinhar, no começo dos anos 2000 virá a ser o diretor do MAC-PR e é o mesmo que realizou a entrevista com Fernando Velloso, que utilizamos como fonte para a presente pesquisa, deixa registrada a sua opinião a respeito do evento “Arte Total”, ocorrido no MAC-PR, em 1972, no livro de assinaturas do museu:

Ao Diretor (meu amigo) do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Lamento profundamente a violação dos mais primitivos processos de criatividade, permitindo que cretinos, tendem impingir cretinices É profundamente lamentável (que) uma casa que mantenha permanentemente Viaros – Bakuns – Wonks – Potys, e tantos nomes que tem através de seu talento (que U.S.A. também possui em abundância), permita que venham violar através de processos ultrapassados (a Europa tomou ciência à 20 anos da boçalidade (sic) que faziam) – um local destinado a verdadeira expressão da arte moderna. Perdoe mas isto é uma merda.⁸⁴

⁸³ *Porco, peixe, gato, mesa: transformados em arte.* Tribuna do Paraná. 18 de agosto de 1972. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

⁸⁴ *Comentário manuscrito de Jair Mendes encontrado no livro de assinaturas da exposição Arte Total.* 1972. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

A partir do comentário do artista e também da notícia acima, nota-se que o IV Encontro de Arte Moderna causou um certo desconforto, mesmo para aqueles mais próximos do universo artístico, como era o caso de Jair Mendes. Os artistas cariocas foram adjetivados como “cretinos” e suas produções classificadas como uma “merda”; os artistas locais, como Guido Viaro, Poty Lazzarotto, Miguel Bakun, em contrapartida, são tidos como representantes de uma produção artística digna de ser exposta em um museu, devido a sua qualidade e, não podemos deixar de mencionar, Viaro e Bakun eram pintores e Poty gravador, desenhista e muralista e todos abordavam, com maior ou menor intensidade, como tema as características da terra local. Então, tanto os suportes artísticos como a temática eram mais familiares aos curitibanos e dissonantes das instalações propostas pelos artistas do Rio de Janeiro no decorrer do Encontro.

Segundo Freitas, as manifestações artísticas experimentais realizadas durante os Encontros de Arte Moderna ocorreram, em Curitiba, entre os anos de 1969 e 1974, e constituíram uma importante expressão estética e cultural da arte brasileira.⁸⁵ Por meio dos Encontros, os estudantes e os artistas locais tiveram a oportunidade de entrar em contato com artistas e críticos de todo o país através de palestras, cursos e manifestações artísticas consideradas “muitas vezes radicais.”⁸⁶ A crítica e historiadora da arte Adalice Araújo foi responsável por contatar os artistas convidados de outros estados. É de suma importância destacar que as exposições e muitos atos de rebeldia dos artistas foram realizados durante o período da ditadura militar no Brasil, nos anos de maior repressão, os chamados “anos de chumbo” e muitas das obras eram dotadas de um caráter contestador ao regime e às instituições oficiais.

A organização dos Encontros era feita pelo diretório acadêmico Guido Viaro, da Escola de Música e Belas Artes do Paraná e os fundos eram conseguidos com a Prefeitura de Curitiba, com o Departamento de Cultura da Secretaria de Educação do Governo do Estado do Paraná e com a própria EMBAP. O intento dos eventos era o de potencializar a arte experimental, a liberdade de comportamento e a contracultura, por meio da utilização de espaços oficiais de validação da arte. Contou-se com a presença de diversos artistas de outros estados, além de críticos influentes, como Frederico Moraes, Roberto Pontual, Mário Barata e participaram, ainda, artistas e intelectuais da

⁸⁵ FREITAS, Artur ... *Op. Cit.*, p.17.

⁸⁶ *Idem*, p. 18.

própria cidade de Curitiba, como Lauro Andrade, Márcia Simões, Fernando Bini, Ivens Fontoura, Paulo Leminski, Sylvio Back, dentre outros.⁸⁷

Além do evento “Arte Total”, proposto pelo IV Encontro em 1972, no ano de 1974, por ocasião do VI Encontro de Arte Moderna, o MAC-PR também sediou o curso de Serigrafia ministrado pela artista Joseli Carvalho, e foi na calçada em frente ao museu que ocorreu o *happening* Peça-Pão, no qual artistas e cozinheiros prepararam pães de argila e de massa de pão e os transeuntes eram convidados a participar.

Pode-se dizer, enfim, que a criação do MAC-PR esteve presente neste momento significativo de atualização da arte feita no Paraná em relação às questões do campo artístico nacional e internacional, ainda que marcado pelas contradições quanto ao sentido de um museu destinado a abrigar a arte “contemporânea”, especialmente frente às reações do público e do meio artístico local sobre o que deveria ou não ser exposto no espaço do museu.

3.2. As preocupações museológicas de Fernando Pernetta Velloso.

Assim como o panorama das artes nos anos 1970 era composto pela contestação, experimentação dos artistas e modificações quanto às formas de manifestação cultural, o panorama museológico internacional estava em fervorosa e compunha-se de ideias novas baseadas em uma museologia ativa, participativa e democrática. A pauta das discussões girava acerca do desafio de pensar e desenvolver práticas de uma museologia dinâmica capaz de enfrentar os desafios de refletir e agir sobre o patrimônio e sobre o museu, categorias inter-relacionadas e complementares. Os museus, de uma forma geral, atingem, neste contexto, notoriedade no panorama político e cultural e passam a ser percebidos como práticas sociais complexas, como centros envolvidos com criação, comunicação, produção de conhecimento e preservação de bens e manifestações culturais.⁸⁸

⁸⁷ *Idem Ibidem.*

⁸⁸ CHAGAS, Mário de Souza. Diversidade museal e movimentos sociais. In: *IBEROMUSEUS 2: reflexões e comunicações*. NASCIMENTO JUNIOR, José do; CHAGAS, Mário Souza de. (org.). 2^o edição: Brasília, DF, Instituto Brasileiro de Museus, 2010. p. 60-63.

Os anos 1970 são marcados historicamente pelos movimentos sociais, políticos e culturais, em prol dos direitos humanos e da igualdade; é neste turbilhão de reivindicações sociais que emerge uma severa crítica com relação à instituição museal. O museu passa a ser encarado como um espaço estático, burocrático e elitista, com pouco apelo de caráter social e de inclusão, discutia-se intensamente a obsolescência da instituição, a qual era desprovida de uma função social, esta uma questão muito cara à sociedade deste período. No universo museológico, tais questões foram colocadas em pauta e ocasionaram reflexões, experimentações e novas propostas.⁸⁹

Devemos ressaltar que em 1972, houve o encontro da Mesa Redonda de Santiago do Chile, onde foram abordadas temáticas conectadas ao museu, bem como problemáticas socioeconômicas e políticas da área. Destacou-se, neste evento, o papel que os museus tinham, especialmente, na América Latina e o resultado foram discussões que impulsionaram um movimento renovador dos espaços museais. Houve, por exemplo, a conceituação de “museu integral”, o qual deveria necessariamente considerar a totalidade dos problemas sociais, pensou-se, ainda, no museu como “ação”, no sentido de ser um instrumento dinâmico e eficiente de mudança social. Entendia-se, portanto, a entidade como instrumento de desenvolvimento, uma noção que será amplamente explorada nas décadas de 1970 e 1980. O museu não expõe mais objetos com o único fim de proporcionar deleite, mas, antes de tudo, com o intento de se constituir como uma fonte maior de desenvolvimento individual e coletivo, por meio de técnicas museográficas modernas, práticas de ação educativa, mediação, adequações de meios materiais e de pessoal.

Segundo Fernandez, o período do pós-segunda guerra imprimiu significativas mudanças e um largo período de crescimento e renovação do museu, constituindo assim um verdadeiro renascimento museal, seja nos aspectos conceitual, material e organizacional. Houve, em termos internacionais, uma crescente preocupação com a recuperação e restituição dos bens culturais e a conscientização do valor do patrimônio e da função sociocultural do museu. Este reflorescimento motivou uma redefinição conceitual e programática das instituições e impulsionou propostas inovadoras acerca do

⁸⁹ KERRIOU, Miriam Arroyo de. Museu, patrimônio e cultura: reflexões sobre a experiência mexicana. In: SÃO PAULO (cidade). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. *O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: DPH, 1992. P. 91-92.

patrimônio, adequadas a uma nova sociedade, em constante crescimento e aperfeiçoamento tecnológico.⁹⁰

A renovação museológica, consolidada nos anos 1980 com a chamada “Nova Museologia”⁹¹, é um veículo dinamizador da abertura do museu, olhado a partir de um senso crítico e com a finalidade de atender a complexidade, necessidade e demanda de uma sociedade em constante transformação social e cultural. Preconizava-se que o museu deveria se abrir ao conjunto social em que estava inserido e adquirir a feição de instrumento a serviço de toda a sociedade e de seu desenvolvimento. No âmbito das práticas museográficas, buscava-se uma nova linguagem e expressão, uma maior abertura, dinamicidade e participação sociocultural.⁹²

Consideramos válido resgatar o preceito que norteia o estudo, no sentido de identificar que o espaço museal está em consonância com o que acontece no âmbito social, uma vez que não é um fato destacado ou à margem de seu contexto de existência. Segundo Andreas Huyssen “a modernidade é impensável sem um projeto museico. Por isso, a fundação de um museu de arte moderna enquanto o modernismo não tinha ainda cumprido a sua trajetória está totalmente dentro da lógica da modernidade”.⁹³ Observe-se, que o museu constitui um papel relevante na edificação de valores estéticos e ideológicos, sendo o espaço por excelência para a preservação, divulgação e incentivo à produção artística, no caso do objeto de estudo, o MAC-PR contribuiu para a abertura de espaço e oportunidade de novos tipos de manifestações artísticas, as quais estavam vinculadas aos valores e ideologias da modernidade.

O pesquisador destaca e concordamos em número e grau com o seu entendimento de que se perde muito ao asseverar que o museu é unicamente um aparato ideológico do Estado, cujos efeitos estão limitados às necessidades das classes dominantes no que diz respeito à legitimação e dominação. Não desconsideramos que o museu teve e ainda tem funções legitimadoras, mas gostaríamos de enfatizar que a crítica institucional do museu como um reforçador da ordem simbólica não esgota os suas múltiplas facetas e possibilidades de análise e atuação. Temos ciência de que o

⁹⁰ ALONSO FERNÁNDEZ, L. *Museología y museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001. p. 65.

⁹¹ Um movimento da Museologia contemporânea, dotado de um caráter contestador e transformador, no sentido de possibilitar a adoção de ajustes museológicos às necessidades dos cidadãos, por meio da participação e visando o desenvolvimento social. Cf: ALONSO FERNÁNDEZ, L... *Op. Cit.*

⁹² *Idem*, p.73.

⁹³ HUYSEN, Andreas. *Escapando da América*. Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, n ° 23, 1994. P. 36. Disponível em: < <http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=3200>>.

museu pode ser visto a partir de diversas óticas, seja a partir da História, Museologia, Artes, Sociologia, as quais possuem as próprias ferramentas metodológicas para analisar o público, acervo, administração e tantas outras possibilidades de abordagem.

Discutimos há pouco as mudanças ocorridas globalmente na seara da Museologia nas décadas pós-segunda guerra, visualizamos que desde então e, mesmo na atualidade, discute-se fortemente a função social e educativa do museu e atenta-se para as dificuldades efetivas em torná-las realidade, apesar dos aperfeiçoamentos e discussões que ocorreram. Torna-se válido mencionar o estudo de Pierre Bourdieu, intitulado “O amor pela arte: os museus de arte na Europa e se público”, publicado em 1966, que trata dos museus de arte em alguns países da Europa e da acessibilidade efetiva do público às obras expostas. A pesquisa do referido sociólogo coloca em evidência a dimensão social dos meios de apropriação dos bens culturais existentes em um museu, dimensão essa que se constitui em privilégio daqueles dotados da faculdade de se apropriarem da obra. Esta pesquisa é emblemática para nortear os questionamentos acerca da acessibilidade da arte para todos e, também, propõe reflexões acerca da função do museólogo, gestor e educador inserido na instituição museal.

Lembremos, novamente, da fala do diretor do MAC-PR, que ao rememorar a aceitação do público sobre o museu, classifica que este poderia considerar as obras pertencentes ao acervo e apresentadas nas exposições como “assustadoras”, ainda mais a arte moderna e, principalmente, contemporânea se tratando de formas de manifestação artística que exigem um repertório visual, enfim cultural do espectador para que seja possível acessar a intenção do artista e a proposição do conceito artístico.

Tendo em vista esta conjuntura, trataremos agora de uma fonte significativa para situar a posição de Fernando Velloso nessa discussão sobre as funções do museu. Trata-se de uma notícia de jornal veiculada em 1974⁹⁴, que traz uma reportagem realizada por Rosirene Gemael sobre o MAC-PR, com depoimentos de Fernando Velloso. O início do registro soa bastante intrigante e questionador, uma vez que é suscitada a imagem de:

“(...) um garoto de 12 anos, ao deparar com o quadro de círculos concêntricos, flexiona o joelho, simula uma arma entre as mãos, imita o som

⁹⁴ GEMAEL, Rosirene. *No Museu de Arte Contemporânea*. Sem referência. 11 de agosto de 1974. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

de uma metralhadora e atira. Deve ter matado o museólogo, porque não foi encontrado nenhum.”

A jornalista Rosirene Gemael destaca a inexistência de um museólogo nos quadros profissionais do MAC-PR até 1974. Deve-se elucidar que um dos motivos possíveis para a ausência deste profissional é certamente vinculado à falta de cursos profissionalizantes ou mesmo de graduação em Museologia no Estado, fato que não foi sanado, mesmo tendo em vista a demanda até os dias de hoje. Também, outro fator que nos induz a justificar esta falha é a pouca verba destinada para o museu, o próprio diretor desabafa: “o Museu como todo Museu que se preza é mais pobre que franciscano”⁹⁵, esboçam-se, destarte, indícios das dificuldades orçamentárias enfrentadas para gerir adequadamente o museu.

No decorrer da reportagem feita por Rosirene Gemael, comenta-se o fato de a Associação Brasileira de Museus de Arte ter como presidente o próprio Fernando Velloso e que ao presidir este órgão e gerir um museu, o MAC-PR, apresentava algumas propostas no campo dos museus, destacando como sua principal meta: a valorização do “ilustre desconhecido museólogo brasileiro”. Quanto ao direcionamento do MAC-PR, é destacado que:

“(…) o Paraná está entre os estados de pior situação quanto a museus e, além disto, não estamos com pessoal especializado na direção das entidades, para garantir-lhes a dinâmica necessária de centros de pesquisa e documentação, superando a fase dos ‘sarcófagos do passado’”

Incita-se, a partir deste comentário a reflexão concernente à frequente associação feita à época entre museu e a ideia de espaço “decrépito”, “sentenciado”, “rígido”, sendo que se colocava que a instituição deveria servir à sociedade e ao seu desenvolvimento, estar aberta ao público, direcionada a pesquisa dos testemunhos materiais do homem e do seu entorno, dotada da função de adquirir, conservar, comunicar e, notadamente, expor visando estudos, educação e lazer.⁹⁶ Um dos principais anseios do diretor do MAC-PR era o fortalecimento do Setor de Pesquisa, considerado o “coração do museu”, que pudesse possibilitar aos pesquisadores acesso com informações sobre as exposições ocorridas dentro do espaço e também ao que se

⁹⁵ *Carta de Fernando Velloso destinada a Frederico Morais sobre o evento Arte Total. 1972. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.*

⁹⁶ Definição do ICOM, desde 2007.

concebia nacionalmente quanto à crítica e história da arte. O Setor de Pesquisa foi criado, no momento de criação do museu, em 1970, sendo que, atualmente, possui vastíssimo material para pesquisa, sendo uma ferramenta útil, inclusive para o encaminhamento desta pesquisa.⁹⁷

Concebia-se nas discussões museológicas, o entrelaçamento entre o museu e a educação, sendo assim um lugar de convergência e de trocas, com o fim de colaborar com o desenvolvimento social. Tal abertura possibilitaria ao museu encontrar possibilidades de contato com os meios e com as problemáticas mais amplas e adaptasse sua linguagem para atender também a população que não fazia parte de seus públicos habituais. É sabido, no entanto, que existe uma diferença entre o âmbito das discussões e a realidade, ou seja, as possibilidades concretas de materializar os preceitos e, neste sentido, Velloso afirma:

“a museologia é hoje uma profissão ainda muito indefinida. No Paraná, e colocando o caso em evidência, os museólogos são curiosos que se viram colocados na direção de um museu, por falta de pessoal devidamente habilitado. Somos improvisados. Os cursos de museologia restringem-se ao Rio e São Paulo, e não são suficientes para suprir as necessidades de todos os estados.”⁹⁸

Resgata-se, novamente, a carência de profissionais capacitados para pensar e atuar no museu, agindo-se até mesmo com “improvisos” quanto à condução da gestão do museu. Esta passagem nos fez lembrar o registro de uma ex-funcionária da instituição Eloá Borelli ⁹⁹ que menciona uma certa ocasião em que fechava a porta da antiga sede do museu, na Rua 24 de maio sendo surpreendida com a quebra da fechadura. A funcionária fica sem ação, pois não havia nem telefone e nem ao menos vigias para cuidar do museu e do que havia dentro dele, leia-se o acervo. Tal situação foi resolvida pela ação espirituosa e pró-ativa da funcionária que decidiu pregar a porta com as próprias mãos. Posteriormente, como conta, este feito e os furos na porta ficaram jocosamente conhecidos como “furos museológicos”.

⁹⁷ Criado em 1970, com a transferência da documentação pertencente ao Departamento de Cultura, o Setor de Pesquisa e Documentação – SPD registra sistematicamente a memória das artes visuais. Disponível em: < <http://www.mac.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=8>>

⁹⁸ GEMAEL, Rosirene. *No Museu de Arte Contemporânea*. Sem referência. 11 de agosto de 1974. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

⁹⁹ BORELLI, Eloá. *Histórico do MAC-PR*.1995. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Percebe-se que o “improvisado” era um elemento que conduzia o andamento das atividades do museu e se os recursos materiais eram escassos, os recursos humanos de profissionais especializados também eram.

O movimento de abertura de novos cursos de graduação e pós-graduação na área de museologia e a descentralização do eixo Rio-São Paulo é bastante recente. Nos idos das décadas de 1970 e 1980 era, portanto, dificultada a inclusão dos museólogos em regiões desprovidas de instituições que formassem estes profissionais, como era o caso do Paraná. Faz-se necessário destacar que a profissionalização do campo museológico se dá somente neste período e se trata de uma reposta necessária às transformações por que passavam os museus e o espaço urbano. Sobre a ausência de cursos da área e a nula relação entre os espaços de produção de conhecimento e reflexão, ou seja, entre as universidades e o museu, Velloso considera:

“espantoso o fato de nossas duas universidades não possuírem museus como atividade de apoio ao seu trabalho (...) A universidade tem estado alheia a tudo (...) ao contrário de outros Estados onde a universidade é a nau capitanea da vida cultural da comunidade. Não sei porque isso acontece aqui, acho que é um problema de processo histórico...”¹⁰⁰

Acreditamos que Velloso ao mencionar estas duas universidades refere-se a Universidade Federal do Paraná e a Pontifícia Universidade Católica do Paraná, instituições de fôlego e renome à época. No entanto, destacamos que a UFPR, desde 1962 possuía sim um museu vinculado à instituição, o Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE-UFPR), cujo acervo é referente aos artefatos coletados em pesquisas arqueológicas e etnográficas, realizadas principalmente em território paranaense.¹⁰¹ Este museu possui, desta forma, um caráter mais histórico e antropológico do que propriamente artístico. Já a PUCPR inaugurará o Museu universitário somente em 1984, então, ainda não contava com um no período do comentário acima.

Devemos lembrar que Velloso tinha um vínculo estreito com Walter Zanini, crítico e historiador de arte e primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), fundado em 1963, o museu universitário tinha como missão ser um espaço de pesquisa e formação educacional. Zanini se articulou como um dos incentivadores para a criação do MAC-PR, servindo como referencial

¹⁰⁰ GEMAEL, Rosirene. *No Museu de Arte Contemporânea*. Sem referência. 11 de agosto de 1974. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

¹⁰¹ Disponível em: < <http://www.proec.ufpr.br/links/mae.htm> >

para o direcionamento ideológico deste. Talvez este fato tenha motivado a consideração de Velloso de que havia em outros estados a existência da relação entre comunidade acadêmica e a promoção cultural e, ainda, trata como sendo um “problema de processo histórico” o atraso ou defasagem destas articulações no Paraná. Ao longo do Capítulo 2, discorreremos sobre as peculiaridades do Estado para se equiparar ao processo de industrialização brasileira e como o movimento social, político e econômico se encaminhou a partir desta lógica industrial do progresso, reside aí a “demora” para a modernização e atualização das diversas esferas institucionais paranaenses.

Outro aspecto abordado pelo diretor do MAC-PR, no decorrer da entrevista, foi referente a uma das metas estabelecidas pela Associação Brasileira dos Museus de Arte, intimamente vinculada ao que se discutia internacional e nacionalmente na Museologia, que era o fato de:

“fazer com que os museus deixem de ser sarcófagos do passado (museus galerias que servem simplesmente ao devaneio e distração dos que visitam) para se tornarem locais dinâmicos, de caráter didático e alcance popular. Os museus não podem continuar como entretenimento para classes favorecidas. Estas podem curtir sua arte em exposições particulares no Rio, São Paulo, Paris e Nova York. Num ambiente em que as universidades e os estudantes não se sensibilizam com arte e atividades culturais, e onde o sistema de vida do povo não propicia “saídas culturais”, essa segunda experiência, por antecedência, tende a atingir apenas as pessoas já relacionadas a arte. Fica patente a necessidade de uma mudança radical e a necessidade de estímulos sistemáticos para que se possa, efetivamente, mudar a situação. Mas, especificamente, no caso do MAC, Fernando Velloso mostra-se até mesmo otimista: “ só com a mudança de sede notamos um diferença admirável. A nossa visitação, que nos dois anos iniciais restringia-se ao pessoal ligado a arte, passou a registrar a presença de pessoas totalmente alheias ao meio”. Mas o MAC não se encontra aparelhado para uma função mais didática e suas salas limitam-se ainda a exibir o acervo. Falta uma série de informações adicionais (através de explicações, painéis fotográficos, eslaides, fitas, etc) que permitissem ao visitante não apenas olhar um quadro mas situar o autor, as circunstâncias e extensão do trabalho dentro do contexto de uma época.”¹⁰²

O discurso do diretor apresenta uma imagem de que ele estava atualizado sobre o que se discutia, em termos museológicos, nacional e internacionalmente, para que houvesse mudanças quanto ao direcionamento das atividades e da abordagem dos museus, que deveriam acompanhar as modificações sociais e se reinventar. Varine¹⁰³ aponta que o museu, desta forma, não ficaria submetido somente a serviço do capital

¹⁰² GEMAEL, Rosirene. *No Museu de Arte Contemporânea*. Sem referência. 11 de agosto de 1974. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

¹⁰³ VARINE-BOHAN, Hughes. *Museu e desenvolvimento local: um balanço crítico*. In: BRUNO, M. C. O.; NEVES, K. R. F. (Coord.). *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas*. São Cristovão: Museu de Arqueologia de Xingó, 2008.

cultural da comunidade, mas também de seu capital social. É necessário sublinhar a importância que é dada para a mediação cultural e dinamização e para implementação de meios didáticos aos museus. Novamente, lembramos o trabalho de Bourdieu que define que a cultura não é um privilégio natural, mas que os visitantes de museus devem ser estimulados visual e didaticamente por meio de mediação, explicações, técnicas museográficas atraentes e explicativas para que os visitantes possam criar uma relação com a obra de arte, sendo que os dados da pesquisa feita pelo pesquisador apresentaram que a frequência aos museus é proporcional na medida em que o nível de instrução, logo de renda, é mais elevado. Entendemos aqui por mediação a iniciativa que consiste em estabelecer e facilitar um diálogo entre um visitante e o objeto exposto, uma nova forma intermediada de comunicação com o patrimônio cultural exposto e com o próprio museu.

Um excerto extraído do catálogo do MAC-PR aborda que a gestão de Velloso foi marcada por “um estilo de atuação em concordância com as tendências museológicas mais atualizadas da época”, tal afirmação coaduna com o discurso do diretor, o qual apresentava uma noção de dinamismo e mostrava estar ciente da função educacional de que era dotado o museu. Ainda de acordo com o exposto no catálogo, a direção entre 1970 e 1983 foi orientada pelos parâmetros do “‘museu vivo’ entendido não apenas como depositário e expositor de obras de arte, mas atuante no sentido de estimular e divulgar a produção artística contemporânea.”¹⁰⁴

Lourenço aponta que a ideia de “museu vivo”, propõe o impulso ao desenvolvimento da técnica museográfica, incorporando os avanços tecnológicos, buscando atrair mais público mediante a realização de atividades paralelas à sua temática exposta.”¹⁰⁵ A perspectiva do “museu vivo” implica na ideia de formar e dialogar com o público, segundo o jargão utilizado em museus como o Museu de Arte de São Paulo, à época de sua fundação, em fins dos anos 1940. Implica em conquistar o público através de atividades culturais para além do que era entendido como tarefa museológica que visava promover um fórum para debater temas contemporâneos, sendo assim uma oficina experimental, promotora do diálogo entre a cultura e o grande público. A fonte de tais princípios é o Museu de Arte Moderna de Nova York, fundado em 1929, cuja proposta era o dinamismo em suas ações.

¹⁰⁴ MUSEU de Arte Contemporânea do Paraná. *Catálogo geral do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2009. p. 13.

¹⁰⁵ LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 94.

Por fim, de forma alegórica e impactante, conclui Velloso, em entrevista para Gemael:

(...) chega a ser irônico o fato do Mac ocupar hoje, com seus carpetes e aparelhos sofisticados de som, o mesmo local que há pouco tempo era conhecido como “pátio dos milagres” – onde miseráveis aguardavam em fila a oportunidade de emprego ou de um prato de comida das autoridades da Secretaria de Trabalho e Assistência Social. Se agora quer atrair “o povão”, rompendo uma tradição que se perpetua no museu, já houve época de consegui-lo naturalmente e, em proporções, que o museu poderá jamais repetir.”

O prédio que sedia o museu é de estilo eclético, datado de 1928, construído para abrigar a Secretaria de Saúde, sendo mais tarde a Secretaria de Trabalho e Assistência Social, foi tombado pelo Patrimônio Histórico Estadual em 1978. Oliveira, ao tratar sobre o processo de tombamento dos museus, afirma que estes quando dotados de recursos, ou produzem monumentos arquitetônicos ou apropriam-se de territórios nobres da cidade, na maioria das vezes sob determinados lemas políticos de “revitalização”. Velloso comenta que foi necessária uma articulação política e quase que diplomática para conseguir a sede, sendo que outros órgãos já estavam flertando com o edifício para torná-lo suas respectivas sedes.¹⁰⁶ O referido pesquisador conta, ainda, que em todo o mundo, ao longo do século XX, reformar e adaptar edifícios foi uma solução recorrente e o sucesso da empreitada acabou por transformar as sedes em significativos símbolos, que aliam preservação arquitetônica com a cultura museal, que vista de forma um pouco mais otimista que Velloso, pode representar testemunhas de um passado rejuvenescido ao receber a arte da contemporaneidade.

Em 1977, o diretor do MAC-PR concede entrevista ao jornal local¹⁰⁷ e reitera algumas questões apontadas três anos antes e que remontam a crítica estabelecida quanto à instituição museal:

É criado todo um ambiente de sacralização da obra de arte, que procura inibir o público. O Museu não pode ser tido como um templo, ele deve ser um lugar onde as pessoas se sintam à vontade. As obras de arte devem ser curtidas. Se a pessoa tem vontade de tocar uma escultura, ela deve tocar, se assim é mais fácil para ela perceber o que o autor quis dizer. Por isso, lentamente estamos abolindo todas as coisas que procuram inibir o visitante. Primeiramente queremos retirar as plaquinhas. Muitas vezes também, argumenta Velloso a arte propõe o riso, mas muitos frequentadores não se sentem à vontade para rir diante de uma obra. Se o visitante achar que tem graça, deve rir. O que eu

¹⁰⁶ OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de ... *Op. Cit.*, p. 36.

¹⁰⁷ *MAC 77: paranaense não entra*. Diário do Paraná. 03 de março de 1977. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

sinto é que as pessoas mais simples riem mais facilmente de uma obra de arte, porque esse público vem despido de qualquer preconceito. Ele entende a mensagem. Dificilmente pergunta o que uma obra abstrata quer dizer. O público da classe burguesa procura descobrir o que um quadro quer dizer e muitas vezes não encontra resposta porque uma mensagem não pode ser perguntada e questionada, ela deve ser sentida.

Identifica-se muito claramente uma preocupação com uma grande parcela da população que não tem o desejo de entrar nestes templos de cultura, nem o conhecimento dos códigos intelectuais necessários à compreensão daquilo que se encontra em seu interior. É, novamente, anunciada no discurso do diretor uma "democratização cultural", que viabiliza o museu como local capaz de desempenhar um papel no desenvolvimento social e cultural das comunidades do seu entorno, visto que se discutia que um museu deveria levar em consideração a totalidade da sociedade na qual está inserido, para se colocar a seu serviço e se organizar.

Constatou-se que o discurso do diretor quanto ao perfil do museu afinava-se com os debates sobre Museologia naquela década, os quais apontavam como alternativa para a manutenção e pertinência dos museus na sociedade contemporânea, sua atualização e entendimento do espaço como um fórum de debate, promotor do encontro entre a cultura e o grande público. As tentativas de caracterizar a instituição museal como espaço didático e simbolicamente acessível a todos não se configuraram plenamente ao longo da gestão, seja pela defasagem de acervo, que ainda estava se constituindo, pela falta de incentivo financeiro para a aquisição de novas obras e ausência de verbas e possibilidades para promover uma visão abrangente da arte brasileira, por meio de exposições. O grande público não se envolveu com o MAC-PR devido, também, à novidade do museu na sociedade curitibana dos idos de 1970 e a estranheza em relação às obras expostas.

Concluimos que o MAC-PR originou-se em um contexto político e cultural propício para a instauração de um museu de arte, tornando-se possível devido ao ingresso de artistas e intelectuais com tendências modernizantes na burocracia político-cultural. A inauguração da instituição foi apresentada na imprensa curitibana, como um ato político de incentivo à modernização cultural da cidade, no sentido de colocá-la par e passo com os demais centros culturais do Brasil. Entendemos que todo o processo de modernização cultural ocupava um lugar importante nos projetos de modernização defendidos pelas elites dirigentes em Curitiba. No entanto, contraditoriamente, houve

dificuldades na promoção das atividades no museu, tendo em vista, nos primeiros anos de sua existência, a ausência de uma sede definitiva, conquistada somente em 1974 e, depois disso, também a carência de verbas que pudessem contribuir de fato para o desenvolvimento cultural dentro dos modelos de museologia que se discutia em grandes centros urbanos naquele momento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível concluir, por meio desta pesquisa, que a criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná esteve profundamente articulada ao contexto renovador por que passava o Paraná nos anos 1950 e 1960. Entendemos que o discurso político acerca da criação do museu teve um elevado teor publicitário do governo, pois acentuava que as medidas adotadas no âmbito cultural eram resultantes de uma visão moderna e consciente dos dirigentes políticos, os quais almejaram construir uma cidade moderna e atualizada, que acompanhasse os ritmos da industrialização. As ideologias dominantes movimentaram-se no sentido de promover alterações nos parâmetros artísticos, buscando a adequação de seus valores aos propósitos das elites. Na conjuntura de modernização econômica e política do Estado, houve a necessidade de investimentos e discursos de teor simbólico, em cultura e educação. O patrimônio cultural esteve, portanto, fortemente associado à noção de construção de uma renovada identidade local.

Destacou-se que a fala do primeiro diretor da instituição, Fernando Pernetta Velloso estava em concordância com as propostas museológicas defendidas ao longo dos anos 1970, sendo que um dos marcos de sua gestão foi a criação do Setor de Pesquisa e Documentação do MAC-PR, instituído concomitantemente à criação do museu, cujo fim era o de estimular o desenvolvimento de pesquisas referentes às artes, promover a aproximação entre a academia, o saber científico e o museu. Por outro lado, mesmo discutindo-se em termos museológicos o museu, foram marcantes as dificuldades enfrentadas para a realização das atividades práticas, tendo em vista o esparso investimento governamental que pudesse contribuir concretamente para o desenvolvimento cultural dos paranaenses.

O MAC-PR constituiu-se como uma importante meio de validação da produção artística para o Paraná, sendo que um dos principais objetivos da instituição era o de promover e estimular a produção artística contemporânea. Apesar do inicial antagonismo e questionamento de algumas iniciativas, como o IV Encontro de Arte Moderna, em 1972, por parte da imprensa, de uma parcela do público e de alguns artistas, promoveu-se uma atualização e aproximação com o que estava sendo produzido nacionalmente em termos de arte moderna e contemporânea.

Tais reflexões acerca do passado incitam questionamentos presentes, no sentido de pensarmos em que medida os museus da atualidade, incluindo o MAC-PR, produzem e estimulam de fato o conhecimento sistemático gerado sobre seus próprios acervos e histórias. Os acervos de arte e os próprios museus constituem-se como fontes riquíssimas para interpretações e estudos acadêmicos, que podem gerar a conscientização e a geração de conhecimento acerca do patrimônio brasileiro.

Por fim, é possível assinalar que utilizar as entidades museais como objeto de pesquisa, pode ser de suma importância e validade, partindo do entendimento de que tais espaços culturais são locais de reflexão sobre a sociedade, pois são elementos estratégicos na edificação da identidade cultural, do patrimônio de determinado local. Os museus oferecem múltiplas possibilidades de análise sobre contextos históricos, grupos sociais e políticas culturais, pois expressa e legitima identidades e estratégias articuladas e expostas neste espaço. Apreendemos que o patrimônio não se limita ao “simulacro de preservação”, ultrapassa a sua plasticidade, pois está interligado à memória social e histórica, as identidades culturais são constantemente reformuladas e a instituição museu é constantemente desafiada a adaptar-se para se tornar um espaço efetivo de memória e identidade. Portanto, a promoção do resgate e da produção de conhecimento acadêmico acerca da história da constituição do museu possibilita a construção e/ou ampliação do conhecimento acerca do patrimônio cultural.

FONTES

BORELLI, Eloá. *Histórico do MAC-PR*. 1995. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Carta destinada de Fernando Velloso a Frederico Morais sobre o evento Arte Total. 1972. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Comentário manuscrito de Jair Mendes encontrado no livro de assinaturas da exposição Arte Total. 1972. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Decreto de criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Depoimento de Fernando Velloso para o MAC-PR. 07 de dezembro de 1988. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Discurso do Secretário de Educação e Cultura Cândido Manuel Martins de Oliveira. 27 de junho de 1974. Pasta Histórico do MAC-PR. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

GEMAEL, Rosirene. *No Museu de Arte Contemporânea*. Sem referência. 11 de agosto de 1974. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

MAC 77: paranaense não entra. Diário do Paraná. 03 de março de 1977. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

NAROZNIAK, Jorge. *Inaugurando o Museu de Arte Contemporânea, em Curitiba, a Secretaria da Educação paranaense dá mais um passo nas suas realizações culturais*. Sem referência. 19 de novembro de 1974. Centro de Pesquisa da Biblioteca pública do Paraná.

Porco, peixe, gato, mesa: transformados em arte. Tribuna do Paraná. 18 de agosto de 1972. Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Adalice Maria de. *Arte paranaense moderna e contemporânea: em questão 3000 anos de arte paranaense*. Tese (concurso de livre docência) – Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, UFPR, Curitiba, 1974.

_____. *Dicionário das artes plásticas no Paraná*. Curitiba: Ed. Do autor, 2006.

ALONSO FERNÁNDEZ, L. *Museología y museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001.

BATISTA, Vera Regina Biscaia Vianna. *Museu de Arte Contemporânea do Paraná*. Monografia de Especialização em Museologia. Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

BINI, Fernando. *Arte paranaense: movimento de renovação*. Curitiba: Galeria da Caixa Econômica Federal, 06 a 30 nov. 1998. Catálogo de exposição.

BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni. *A arte em seu estado: história da arte paranaense*. Curitiba: Medusa, 2008. 2 vol.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____; DARBEL, Alain. *O Amor pela Arte*. São Paulo, EDUSP e Ed. Zouk, 2003.

BULHÕES, Maria Amélia. *Participação e distinção: artes plásticas no Brasil, anos 60-70*. Tese de Doutorado em História. USP, São Paulo, 1990.

CANCLINI, N. G. *A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Escolhas abstratas – arte e política no Paraná*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR, Curitiba, 2002.

_____. *Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná (1853-1953)*. Tese de Doutorado em História. UFPR, Curitiba, 2007.

CHAGAS, Mário de Souza. Diversidade museal e movimentos sociais. In: *IBEROMUSEUS 2: reflexões e comunicações*. NASCIMENTO JUNIOR, José do; CHAGAS, Mário Souza de. (org.). 2^o edição: Brasília, DF, Instituto Brasileiro de Museus, 2010.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: EDUNESP, 2001.

CORRÊA, Amélia Siegel. *Alfredo Andersen (1860-1935): retratos e paisagens de um norueguês caboclo*. Tese de Sociologia, USP, São Paulo, 2011.

FREITAS, Artur. *A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60*. Revista de História Regional, 2003.

_____. *Os Encontros de Arte Moderna: vanguarda e contracultura na Curitiba dos anos 1970*. Projeto de Pesquisa apresentado ao programa de pós-graduação em História da UFPR, Curitiba, 2011.

GASSEN, Lílian. *Mudanças culturais no meio artístico de Curitiba entre as décadas de 1960 e 1990*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR, Curitiba, 2007.

GONÇALVES, José Reginaldo. *A Retórica da Perda*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

HUYSSSEN, Andreas. *Escapando da América*. Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, n.º 23, 1994. P. 36. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=3200>>.

JUSTINO, Maria José. *Modernidade no Paraná: do Andersen impressionista aos anos 60*. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *Catálogo de exposição: Tradição/Contradição*.

_____. *Modernidade no Paraná: do Andersen impressionista aos anos 60*. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *Catálogo de exposição: Tradição/Contradição*.

KAMINSKI, Rosane. *Imagens de revistas curitibanas: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta*. Dissertação de Tecnologia. Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná. Curitiba, 2003.

KERRIOU, Miriam Arroyo de. *Museu, patrimônio e cultura: reflexões sobre a experiência mexicana*. In: SÃO PAULO (cidade). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. *O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: DPH, 1992.

KERSTEN, Márcia Scholz de Andrade. *Patrimônio cultural, a presentificação da história e da memória no Paraná*. In: *Ensaio de sociologia e história intelectual do Paraná*/ José Eduardo León Szwako, Márcio de Oliveira (orgs). – Curitiba: Ed. UFPR, 2009.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.

MAGALHÃES FILHO, Francisco de B. B. *Da construção ao desmache: análise do projeto de desenvolvimento paranaense*. Tese de Doutorado em Sociologia. USP, São Paulo, 1999.

MAGALHÃES, Marionilde Brephol de. *Paraná: política e governo*. Curitiba: SEED, 2001.

MORAES, Nilson Alves de. *Museus e poder: enfrentamentos e incômodos de um pensar e fazer*. In: *O Caráter Político dos Museus* /Museu de Astronomia e Ciências Afins-Organização de: Marcus Granato, Cláudia Penha dos Santos e Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro. — Rio de Janeiro: MAST, 2010.

MUSEU de Arte Contemporânea do Paraná. *Catálogo geral do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2009.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de. *Museus de Fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil*. São Paulo: Zouk, 2010.

OLIVEIRA, Luiz Claudio Soares de. *Dalton Trevisan (en) contra o Paranismo*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2009.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAOLI, Maria Célia. Memória, História e Cidadania: o direito ao passado. In: SÃO PAULO (cidade). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. *O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: DPH, 1992.

RIBEIRO, Luiz Carlos. O sonho do progresso. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *Catálogo de exposição: Tradição/Contradição*. Curitiba, 1986.

SCHEINER, Tereza Cristina Moletta. *Museologia ou patrimoniologia: reflexões*. Rio de Janeiro: MAST, 2009.

VARINE-BOHAN, Hughes. Museu e desenvolvimento local: um balanço crítico. In: BRUNO, M. C. O.; NEVES, K. R. F. (Coord.). *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas*. São Cristovão: Museu de Arqueologia de Xingó, 2008.