

RENATA VIEIRA DA MOTTA

# Museu e cidade: o impasse dos MACs

Tese de Doutorado

Universidade de São Paulo

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Cecília França Lourenço

São Paulo, 2009

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

E-mail: r.motta@usp.br

---

Motta, Renata Vieira da  
M921m Museu e cidade: o impasse dos MACs / Renata Vieira da  
Motta. – São Paulo, 2009.  
300 p. : il.

Tese (Doutorado – Área de Concentração: História e  
Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAUUSP.  
Orientadora: Maria Cecília França Lourenço

1. Museus de Arte – Brasil 2. Museus (Aspectos culturais)
3. Arte contemporânea 4. Cidades 5. Acervo museológico
6. Cidades I. Título

CDU 7:069.02(81)

---

*Ao Domingues e ao Sergio em todas as dimensões do nosso amor.*

*À Ciça pelo compartilhamento generoso e contínuo de idéias.*



## Agradecimentos

À minha mãe Wilma, que junto com meu pai, me fizeram ver o tamanho do Brasil e a acreditar na construção pública de bens comuns.

À minha família, especialmente minhas irmãs Fernanda e Juliana, à Neide e ao Sadao, pelo apoio e estímulo contínuos.

Aos meus irmãos Marcello e Rodrigo; e à Iacy.

À Elisabete, Marlene e Iolanda por cuidarem do Sergio com carinho.

Aos amigos da FAU, e de sempre, Amália, Ana Cláudia, Duda, Eliane, Joana e Elísio.

Aos amigos do ISM Aline Gambin, Camila Duprat, Elizabeth Sant'Anna, Giselle Beiguelman, Luciana Dacar, Maria José Paiva e Severino José da Silva.

À Paula Astiz por compartilhar muitos momentos e pelo lindo projeto gráfico.

Ao colegas do Grupo de Estudo, pelo estímulo e sugestões, em especial à Ana Paula Nascimento.

Ao Moracy Amaral de Almeida e ao Denis Joelsons pelo trabalho nas bases gráficas.

À Luciana Soares pela revisão e à Angela Mendes pela editoração.

À banca de qualificação Ana Lanna e Cristina Freire, que indicaram reflexões e aberturas deste trabalho.

Aos professores do Departamento de História da FAU-USP que me ensinaram, desde a graduação, a aproximação generosa com a pesquisa.

Aos funcionários da FAU-USP, em especial das bibliotecas do *campus* Cidade Universitária e FAU-Maranhão.

Finalmente, gostaria de agradecer aos diretores e funcionários dos treze museus estudados, que me receberam, concederam entrevistas e disponibilizaram materiais fundamentais para esta tese. E, ainda, a outros pesquisadores que estudaram essas instituições, por seus trabalhos e pela disponibilização de informações. Correndo o risco de deixar alguma contribuição de lado, posso citar: Aguinaldo Coelho, Célia Labanca, Clara Lima, Claudia Bassetto, Dulceana Resende, Edson Machado, Elio Amorim, Fábila Araújo, Fernando de Bittencourt, Fernando Velloso, Leonam Fleury, Luiz Guilherme Vergara, Neila Carvalho de Lima, Renata Zago, Renato Andrade de Maia Neto, Vera Regina Baptista e Virginia Goulart.

## Resumo

A presente pesquisa debruça-se sobre o conjunto de treze museus públicos brasileiros, das regiões nordeste, centro-oeste, sul e sudeste do país, que se denominam museus de arte contemporânea (MAC). A tese apresenta o impasse da tipologia MAC como modelo institucional, não apenas na patrimonialização de acervos artísticos contemporâneos, mas principalmente no papel cultural desempenhado na sociedade brasileira. Uma vez que a cultura é elemento essencial do próprio processo de reprodução material da sociedade e os museus devem participar física e ativamente do mundo exterior, visando a apropriação da instituição pelos cidadãos, o impasse institucional apontado pela pesquisa é discutido a partir da relação museu-cidade. As transformações urbanas e os discursos identitários, continuamente reelaborados nas cidades hoje, são elementos importantes para a qualificação da análise e do debate em torno dos museus de arte contemporânea na atualidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Museu, Arte Contemporânea, Cidade, Gestão Cultural

## Abstract

This survey looks at thirteen of Brazil's public museums in the northeast, mid-west, south and southeast regions of the country, which are known as "museums of contemporary art" (local acronym MACs). As a typology or institutional model, the MACs have reached an impasse, not only in relation to contemporary art as heritage and permanent collections, but also and particularly in terms of their cultural role in Brazilian society. Since culture is an essential element in the actual process of material reproduction of society, and since museums must actively and physically participate in the outside world, aiming for appropriation of the institutions by citizens, the institutional impasse identified by the survey is discussed from the standpoint of the city-museum relationship. Urban transformations and identity discourses are continually being reworked in cities today as important elements qualifying the analysis and discussion of current contemporary art museums.

**KEYWORDS:** Museum, Contemporary Art, City, Cultural Management



## Lista de siglas

**MAC** | MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

**MAC-AMERICANA** | MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE AMERICANA

**MAC-BOTUCATU** | MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA ITAJAHY MARTINS

**MAC-CAMPINAS** | MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS JOSÉ PANCETTI

**MAC-CE** | MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO CEARÁ

**MAC-FEIRA DE SANTANA** | MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA RAIMUNDO OLIVEIRA

**MAC-GO** | MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE GOIÁS

**MAC-JATAÍ** | MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE JATAÍ

**MAC-MS** | MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE MATO GROSSO DO SUL

**MAC-NITERÓI** | MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI

**MAC-PE** | MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUCO

**MAC-PR** | MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ

**MAC-RS** | MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL

**MAC-USP** | MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

## Lista de mapas (redes culturais)

### CIDADES DE PEQUENO PORTE

<b>JATAÍ   GO</b>   MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE JATAÍ	<b>138</b>
<b>BOTUCATU   SP</b>   MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA ITAJAHY MARTINS	<b>139</b>
<b>AMERICANA   SP</b>   MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE AMERICANA	<b>140</b>

### CIDADES DE MÉDIO PORTE

<b>OLINDA   PE</b>   MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUCO	<b>141</b>
<b>NITERÓI   RJ</b>   MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI	<b>142</b>
<b>FEIRA DE SANTANA   BA</b>   MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA RAIMUNDO OLIVEIRA	<b>143</b>

### CIDADES DE GRANDE PORTE

<b>CAMPO GRANDE   MS</b>   MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE MATO GROSSO DO SUL	<b>144</b>
<b>CAMPINAS   SP</b>   MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS JOSÉ PANCETTI	<b>145</b>
<b>GOIÂNIA   GO</b>   MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE GOIÁS	<b>146</b>
<b>PORTO ALEGRE   RS</b>   MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL	<b>147</b>
<b>CURITIBA   PR</b>   MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ	<b>148</b>
<b>FORTALEZA   CE</b>   MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO CEARÁ	<b>149</b>
<b>SÃO PAULO   SP</b>   MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO	<b>150</b>



## **13** Introdução

- 15** O conjunto dos Museus de Arte Contemporânea (MACs)
- 19** Os museus e a arte do presente
- 23** O impasse dos MACs
- 26** Cidade ou museu
- 29** Organização do trabalho

### CAPÍTULO 1

## **31** A criação dos MACs: contextos e pretextos

- 33** Referências museológicas
- 36** Entre o moderno e o contemporâneo
- 42** A ascensão do MoMA-NY
- 45** MAC-USP: rupturas e permanências
- 49** A institucionalização dos MACs no Brasil

### CAPÍTULO 2

## **65** Enunciações urbanas

- 67** Práticas de espaço
- 69** Culturas da cidade
- 73** MACs: entre os discursos urbanos e museológicos
- 76** Os MACs brasileiros no contexto das novas configurações urbano-culturais
- 82** MAC-Niterói: o museu como novo marco de distinção
- 93** MAC-CE: âncora cultural de Fortaleza

### CAPÍTULO 3

## **103** MACs: os museus na cidade

- 105** O museu e seu entorno
- 108** Redes urbanas
- 116** Redes culturais
- 129** Implantação dos MACs
- 138** Mapas das redes culturais

#### CAPÍTULO 4

### **151 Impasses do sistema institucional**

**153** Desarticulação institucional e incentivos privados

**161** Publicização da cultura

**164** Sistema de museus e gestão integrada

**169** MACs: programas institucionais

**176** Políticas públicas e patrimônio coletivo

### **181 Considerações finais**

**183** Práticas museais

**186** O conjunto da pesquisa

**189** Cidade e museu

**192** Impasses e errâncias

### **197 Notas**

### **215 Referências bibliográficas**

### **229 Anexos**

**231** Fichas catalográficas dos MACs

**266** Tabelas dos equipamentos culturais

# Introdução



## O conjunto dos Museus de Arte Contemporânea (MACs)

Atualmente há um inegável interesse em relação aos museus: essas instituições públicas bicentenárias desafiam não apenas curadores, pesquisadores, técnicos e gestores envolvidos diretamente em suas atividades, mas também arquitetos e urbanistas, estabelecendo-se como lugar privilegiado nas cidades para preservação de parte importante do conhecimento humano.

Comparativamente à primeira definição do *Internacional Council of Museums*<sup>1</sup> (ICOM) de 1946, a definição de 2007 hoje vigente evidencia o quanto a instituição museu se alterou em meio século. Mais do que uma “coleção aberta ao público”, o museu deve ser, no mundo contemporâneo, uma instituição sem fins lucrativos, “a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento”. Além disso inclui não apenas os acervos materiais, mas também os “testemunhos materiais e imateriais do povo”<sup>2</sup>.

Por sua vez, a definição do ICOM reafirma o museu como instituição localizada na encruzilhada entre cultura e sociedade. Nessa reflexão, cabe incluir as relações que se estabelecem entre cultura e cidade, observando o protagonismo da cultura nas transformações urbanas e o lugar de destaque que os museus possuem nas cidades e nos discursos urbanos atuais.

A presente pesquisa volta-se para museus públicos brasileiros, que utilizam a nomenclatura Museu de Arte Contemporânea (MAC). Abrange um espectro temporal amplo, de 1963, com a criação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), a 1998, com a criação do Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE), instituição inserida no complexo cultural do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em Fortaleza. São focalizadas 13 instituições, distribuídas por quatro regiões nacionais. As instituições, com seu respectivo ano de constituição jurídica, são as que seguem<sup>3</sup>:



Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – **MAC-USP** (1963);  
 Museu de Arte Contemporânea de Campinas José Pancetti – **MAC-CAMPINAS** (1965);  
 Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco – **MAC-PE** (1966);  
 Museu de Arte Contemporânea do Paraná – **MAC-PR** (1970);  
 Museu de Arte Contemporânea de Americana – **MAC-AMERICANA** (1982);  
 Museu de Arte Contemporânea Itajahy Martins – **MAC-BOTUCATU** (1984);  
 Museu de Arte Contemporânea de Goiás – **MAC-GO** (1988);  
 Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul – **MAC-MS** (1991);  
 Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – **MAC-RS** (1992);  
 Museu de Arte Contemporânea de Niterói – **MAC-NITERÓI** (1993);  
 Museu de Arte Contemporânea de Jataí – **MAC-JATAÍ** (1995);  
 Museu de Arte Contemporânea Raimundo Oliveira – **MAC-FEIRA DE SANTANA** (1996);  
 Museu de Arte Contemporânea do Ceará – **MAC-CE** (1998).



Os Museus de Arte Contemporânea estão distribuídos nas regiões Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul, conferindo abrangência nacional ao recorte da pesquisa.

[Fonte: Base gráfica sobre Mapa Político do IBGE. Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/mapas\\_ibge/](http://www.ibge.gov.br/mapas_ibge/)>. Acesso em 31/5/2009].

O recorte se justifica na medida em que se pretende analisar o fato de o conjunto de instituições que utilizam a nomenclatura MAC não ter levado à consolidação de um modelo institucional público voltado para a arte contemporânea, seja nos núcleos metropolitanos, seja nos pequenos aglomerados urbanos. Nesse sentido, cabe assumir a heterogeneidade das instituições, bem como a abrangência temporal de quatro décadas.

Os MACs estudados foram criados a partir do início da década de 1960, período no qual já estão estabelecidos movimentos como a Arte Pop e o Minimalismo, que configuram uma ruptura em relação à pauta modernista, afirmando uma cena artística contemporânea heterogênea e de forte caráter experimental. As obras produzidas no período passam a articular diversas linguagens – pintura, escultura, vídeo, música, dança, literatura e novos meios tecnológicos –, desafiando as classificações habituais e alimentando a reflexão em torno da definição da arte e do próprio fazer artístico (ARCHER, 2001).

Não há consenso em torno do termo “arte contemporânea”, tanto no âmbito da historiografia da arte, quanto no enquadramento que os museus de arte contemporânea efetuam em relação a sua abrangência institucional. Por um lado, a expressão é apontada por alguns autores vinculada ao debate igualmente diverso da “pós-modernidade”. De outro lado, teóricos como Arthur Danto nos explicitam que a designação de arte contemporânea encobre, muitas vezes, a própria continuação da arte moderna, isto é, “a arte moderna que está sendo feita agora” (DANTO, 2006: 12). No Brasil, críticos como Agnaldo Farias indicam que, sob a designação genérica de arte contemporânea, convivem artistas de diversas gerações, produzindo obras tanto de raiz claramente moderna, quanto aquelas que rompem com esses cânones (FARIAS, 2002: 17).

A imprecisão conceitual em torno do termo “arte contemporânea” talvez seja um elemento indicial da própria imprecisão programática dos MACs. Essas instituições museais, de forma geral, não problematizam diretamente a questão, muito embora Danto nos indique que a arte contemporânea passou a significar arte produzida dentro de uma estrutura de produção complexa, com diversas articulações, jamais vistas antes na história da arte (DANTO, 2006: 13). O adjetivo contemporâneo qualifica a instituição e seu acervo apenas no sentido mais literal de “coetâneo”, “do seu tempo”. Diversamente dos Museus de Arte Moderna (MAMs), que articularam fortemente uma perspectiva institucional em torno da difusão da arte moderna para um público urbano ampliado, especialmente a partir dos anos 1930, os MACs não

parecem trazer suficientemente à tona as tensões em torno da própria nomenclatura.

Pode-se destacar essa imprecisão terminológica tanto em relação a um dos primeiros museus de arte contemporânea que se tem conhecimento, o Museu Nacional de Arte Contemporânea (também conhecido como Museu do Chiado, em Lisboa), fundado em 1911, quanto em relação ao nosso pioneiro MAC-USP, criado em 1963. O Museu do Chiado surgiu da divisão do Museu Nacional de Belas-Artes e passou a se responsabilizar pela guarda de todo acer-

NOME	SIGLA	VÍNCULO   GESTÃO	DATA CRIAÇÃO
<b>Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo</b>	MAC-USP	Público estadual   Universidade de São Paulo	1963
<b>Museu de Arte Contemporânea de Campinas José Pancetti</b>	MAC-Campinas	Público municipal   Secretaria Municipal de Cultura	1965
<b>Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco</b>	MAC-PE	Público estadual   Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco	1966
<b>Museu de Arte Contemporânea do Paraná</b>	MAC-PR	Público estadual   Secretaria de Estado da Cultura	1970
<b>Museu de Arte Contemporânea de Americana</b>	MAC- Americana	Público municipal   Secretaria de Cultura e Turismo	1982
<b>Museu de Arte Contemporânea Itajahy Martins</b>	MAC-Botucatu	Público municipal   Secretaria Municipal de Cultura	1984
<b>Museu de Arte Contemporânea de Goiás</b>	MAC-GO	Público estadual   Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira	1988
<b>Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul</b>	MAC-MS	Público estadual   Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul	1991
<b>Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul</b>	MAC-RS	Público estadual   Secretaria de Estado da Cultura	1992
<b>Museu de Arte Contemporânea de Niterói</b>	MAC-Niterói	Público municipal   Fundação de Artes de Niterói	1993
<b>Museu de Arte Contemporânea de Jataí</b>	MAC-Jataí	Público municipal   Secretaria Municipal de Cultura	1995
<b>Museu de Arte Contemporânea Raimundo Oliveira</b>	MAC-Feira de Santana	Público municipal   Fundação Cultural Municipal Egberto Tavares da Costa	1996
<b>Museu de Arte Contemporânea do Ceará</b>	MAC-CE	Público estadual   Instituto de Arte e Cultura do Ceará (O.S.)	1998

Os MACs no Brasil foram criados a partir da década de 1960, com forte impulso na década de 1990, com vínculos estaduais e municipais.

vo artístico nacional português a partir de 1850, explicitando a utilização de um critério exclusivamente temporal para a divisão empreendida naquela instituição nacional.

No Brasil, o MAC-USP também é constituído inicialmente por doação de uma coleção de obras modernas (em grande parte datadas até o imediato segundo pós-guerra), que anteriormente integrava o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Esse fato inicial embaralha a identidade institucional do MAM-SP e do MAC-USP até os dias atuais<sup>4</sup>. Os MACs no Brasil vão sendo criados, então, num período de ruptura da produção artística com os preceitos da arte moderna, mas sem necessariamente espelharem institucionalmente esses debates.

A partir do início da década de 1960 até 1970, são inauguradas quatro instituições: MAC-USP, MAC-Campinas, MAC-PE e MAC-PR, denotando uma movimentação expressiva no circuito museal brasileiro do período. Já na década seguinte, até o início dos anos 1980, nenhum novo museu é instituído. Esse fato não passou despercebido, porém não foi objeto de análise mais aprofundada por parte desta tese.

Caberia discutir, em outra oportunidade, essa ausência, possivelmente ligada ao acirramento dos embates políticos e à censura decorrentes dos governos militares desse período. A censura, advinda do cerceamento democrático, afetaria ações culturais importantes como as Bienais de São Paulo, culminando no grande boicote à 10ª edição, em 1969 (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004: 124). A “Bienal do Boicote” denota as dificuldades então vivenciadas, desestimuladoras de novas ações. A partir de 1982, verifica-se a fundação de três novos museus no decorrer dessa década – MAC-Americana, MAC-Botucatu e MAC-GO –, em uma retomada que explodiria na criação de seis novos museus nos anos 1990, em consonância com o *boom* museal observado mundialmente.

## Os museus e a arte do presente

A idéia de museu se consolida no período que vai do Renascimento ao Iluminismo, no que Roland Schaer denomina “a invenção dos museus” (SCHAER, 1993: 11). Essa “invenção” está intrinsecamente relacionada a um reatamento com a Antiguidade, enquanto objeto de estudo, de celebração da sua produção artística e foco do colecionismo que se estabelece a partir do século XV. Os humanistas

saem em busca dos vestígios da antiguidade romana, transformando esses fragmentos materiais em objetos de culto, com grande valor. Inicia-se, assim, uma longa tradição dos antiquários e das coleções privadas, que se desenvolve consideravelmente até o século XVIII.

Até o final do século XVIII, as coleções tinham eminentemente caráter privado, sendo abertas ao público somente em ocasiões festivas. A partir de meados desse mesmo século, algumas coleções reais tornam-se oficialmente parte do patrimônio nacional, tal como o British Museum (Londres), em 1753. Mas é somente em 1793, com a nacionalização dos bens da coroa francesa e a criação do Museu da República nas Galerias do Louvre (Paris), que tem início, de fato, a institucionalização dos museus públicos. A idéia de um museu público é gestada, no bojo desses acontecimentos revolucionários, entre a necessidade de salvaguarda das riquezas do Antigo Regime – já que as coleções privadas da nobreza e da Igreja se viam ameaçadas de destruição – e o processo de apropriação dos “bens nacionais”.

A partir de então, pouco a pouco as coleções passaram a ter visitação pública. No entanto, esse foi um processo lento: inicialmente, a visita do “grande público” estava restrita aos domingos<sup>5</sup>. Aurora Léon também destaca que o Louvre, mesmo condicionando sua abertura ao público a um discurso político de acesso universal aos bens públicos, apresentava acesso restrito: “para os cidadãos de menor nível cultural aquelas obras frias e distantes não ofereciam deleite nem aprendizado, mantendo o Museu restrito ao seu público habitual de *connaisseurs*” (LÉON, 1995: 51-54).

É no século XIX que o museu se estabelece como uma instituição pública e de destaque na sociedade. Em torno dos tesouros da Antiguidade, das obras gregas e romanas, se institui uma verdadeira “religião da arte”, nos quais os museus se transformam em seus templos (SCHAER, 1993: 75). Em um primeiro momento, até a metade do século XIX, os museus de arte são considerados principalmente como lugares de estudo para os artistas e especialistas. A partir da segunda metade dos anos 1800, as grandes exposições revelam grande audiência para a arte, e os museus de arte se generalizam na Europa e nos Estados Unidos.

O Brasil verificaria a criação expressiva de novos museus somente a partir do século XX, sendo que o Museu Nacional de Belas-Artes foi instituído oficialmente e de forma autônoma apenas em 13 de janeiro de 1937, estando anteriormente vinculado à Academia Imperial de Belas-Artes. Já nos Estados Unidos, a partir de 1870 surgem importantes instituições de arte, como o *Metropolitan Museum of*

New York (1870), o *Museum of Fine Arts, Boston* (1876), o *Philadelphia Museum of Art* (1876) e o *The Art Institut of Chicago* (1879): esses edifícios, voltados à guarda do patrimônio artístico, são inseridos na paisagem desses centros urbanos em expansão.

É também a partir das últimas décadas do século XIX que diversos museus de arte começam a voltar-se para a arte de seu tempo. A instituição que havia se afirmado por seu caráter público e de fiadora dos valores artísticos passa a ter, no decorrer do século XIX, a função de consagrar os artistas vivos. Em 1818, o Estado francês havia criado o *Musée des Artistes Vivants*, uma espécie de “antecâmara do Louvre”, no *Palais du Luxembourg*, adquirindo obras de artistas do período, como Jacques-Louis David (1748-1825), Jean Auguste Ingres (1780-1867) e Eugène Delacroix (1798-1863) (SCHAER, 1993: 100). Esse primeiro espaço público voltado para a arte de seu tempo não teve uma consolidação linear. Desde 1818 esteve sob responsabilidade do Senado francês, vinculando-se aos governos de diferentes períodos.

Ao voltar-se para a arte do presente, as instituições museais passariam a dialogar com a cena cultural do seu tempo (muitas vezes com embates) e a sofrer diretamente os impactos das transformações advindas do campo da produção



No segundo pós-guerra, as representações do moderno empreendidas pelo MoMA-NY se fazem presentes na formulação do MAM-SP (1948) e do MASP (1947).

[Fonte: POINTON, 1994: 199].

artística. A partir do final do século XIX, com a presença cada vez maior dos artistas vinculados aos movimentos modernos na cena cultural, os museus vêm-se desafiados institucionalmente a incorporar essas novas produções. É nesse embate que, nos anos 1920, surgiria a idéia de um museu de arte moderna.

Em 1921, Andry-Farcy<sup>6</sup> assume a direção do *Musée de Grenoble* e passa a adquirir obras de artistas como Henri Matisse (1869-1954), Pablo Picasso (1881-1973) e André Derain (1880-1954). Com a atuação de Andry-Farcy, na França o museu passa a ser referência de instituição voltada à arte do seu tempo e Grenoble passa a ser conhecida como a “cidade da arte moderna”. Já em julho de 1929 é fundado o Museu de Arte Moderna de Nova York. O MoMA-NY, pela sua ação programática voltada exclusivamente à difusão da arte moderna e à articulação da elite econômica e cultural norte-americana, transformou-se na instituição referencial para a guarda e conservação da produção artística a partir do Impressionismo.

Como diversos pesquisadores apontaram, o modelo implementado pelo MoMA-NY a partir dos anos 1930 é referencial para diversos museus de arte no Brasil, especialmente a partir do segundo pós-guerra<sup>7</sup>. Além dos trabalhos monográficos sobre o MAM-SP e o MAC-USP, Maria Cecília França Lourenço inclui a



O MoMA-NY, criado em 1929, teve influência significativa na definição programática do MAM-SP, assentada em valores como modernidade, originalidade e linearidade histórica.

[Fonte: POINTON, 1994: 203 e CINQUENTA, 2005: s/p].

questão no seu estudo *Museus acolhem moderno*, que abrange o processo de institucionalização da arte moderna no Brasil. Já a pesquisa de Ana Paula Nascimento aponta a existência de extensa documentação no Arquivo do MAM-SP que confirma os contatos estabelecidos entre brasileiros e norte-americanos: “mais do que simples contatos repletos de amabilidades, trazem por parte do exemplar norte-americano uma série de diretrizes que deveriam de alguma maneira ser seguidas por seu congênere paulista, apresentadas por sugestões em cartas, envio de estatutos e tratados de cooperação mútua” (NASCIMENTO, 2003: 105).

A pesquisa aqui apresentada debruça-se sobre os desdobramentos empreendidos a partir de um momento de ruptura na história do MAM-SP. Em 1963, Francisco Matarazzo Sobrinho – fundador desse importante museu paulistano – efetua doação de todo o acervo da instituição para a Universidade de São Paulo. A ação tem dimensões desastrosas para o MAM-SP, que se vê esvaziado e desestruturado e traz à tona uma nova instituição, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Por outro lado, essa condição tem garantido a preservação do acervo, ao contrário de outros, verdadeiros fênix museal.

Esse momento de ruptura interessa particularmente à pesquisa, por ser referencial não apenas como marco temporal da criação do primeiro MAC no Brasil, mas também por trazer à tona a cisão com certo modelo institucional e a própria trama de relações entre museu e cidade. O pressuposto era não apenas o da ruptura com o modelo referencial do MoMA-NY, mas o de uma relação renovada com as intensas mudanças que a cidade de São Paulo havia sofrido. Desde o segundo pós-guerra, as transformações demográficas, socioeconômicas, no campo da informação e do entretenimento se intensificaram exponencialmente e apontaram para uma vida urbana que foi afastando-se das formas de sociabilidade modernas, observada no período entre-guerras até os anos 1950.

## O impasse dos MACs

Na dissertação *O MASP em exposição: mostras periódicas na Sete de Abril*, desenvolvida no mestrado<sup>8</sup>, a partir da análise das exposições de curta duração realizadas pela instituição entre 1947 e 1957, busquei circunscrever os grupos atuantes na concepção e na concretização do projeto do museu, bem como problematizar os embates decorrentes desse processo. O problema central estava na difusão da produção artística moderna por meio das mostras realizadas, mas também



na inserção do MASP na trama urbana da cidade de São Paulo que, nesses anos 1940, se fazia metrópole.

No escopo dessa problematização iniciada no mestrado, a pesquisa atual procura ampliar o debate em torno das relações entre museu e cidade, tendo como objeto específico de análise os 13 museus de arte contemporânea brasileiros. O boom de criação de novos museus de arte a partir das duas últimas décadas do século XX e as transformações físicas (do programa espacial e da arquitetura) dessas instituições redefiniram radicalmente não apenas os programas museais, mas também a sua inserção na cidade e sua relação com os cidadãos.

O Centro Georges Pompidou, inaugurado em 31 de janeiro de 1977, em Paris, é um marco dessas transformações. O edifício de feições industriais, com sua estrutura aparente, projeto dos arquitetos Richard Rogers e Renzo Piano, de um lado adéqua-se ao programa flexível, integrando múltiplas atividades, proposto pela nova instituição. Por outro lado, insere-se no contexto de requalificação urbana da área degradada do *Les Halles* no centro de Paris. O edifício é concebido tendo a sua frente uma grande praça, que funciona como acesso ao Centro Pompidou e, também, como espaço de reunião e de manifestações espontâneas de artistas.



O Centro Georges Pompidou é um equipamento cultural multifuncional, que se abre para o entorno urbano, na cidade de Paris. Desde a sua abertura em 1977, a arquitetura de Renzo Piano e Richard Rogers suscitou intensos debates. [Fonte: MONTANER, 2003: 41].

Na sua afirmação de transparência e de acessibilidade pública, o Centro Pompidou estabeleceu novos parâmetros para a relação com o entorno urbano e com os próprios visitantes, que afluíram em grande número para a nova instituição. A partir dos anos 1980, os museus verificariam transformações expressivas no perfil e fluxo de visitantes, redefinindo a posição estratégica dessas instituições e tornando-as atuante nos campos urbano, político e econômico.

Nesse contexto, o trabalho busca apresentar a tese do impasse da modalidade MAC, como modelo de requalificação de museus públicos de arte no Brasil. Trata-se de uma situação em que as instituições se vêem reduzidas nos seus recursos patrimoniais, humanos e financeiros, enfrentando dificuldades de diversas naturezas. Muitos dos MACs parecem indiferentes ou imobilizados diante da sua condição. A tese propõe uma aproximação com essas entidades que parecem apáticas, entre a indulgência com o seu próprio estado atual, e a condição traumática da sua gênese (tal como observado no MAC-USP)<sup>9</sup>.

Esse impasse é discutido a partir da relação museu–cidade, apontando, portanto, para um debate no âmbito da esfera cultural no contexto da experiência urbana contemporânea. A cultura é elemento essencial do próprio processo de reprodução material da sociedade, e o museu participa física e ativamente do mundo exterior com o qual tem de estabelecer relações para atrair o maior número possível de visitantes, visando à apropriação da instituição pelos cidadãos. O êxito ou o impasse de instituições de natureza cultural deve ser debatido a partir dos discursos identitários das cidades e das transformações urbanas.

A situação de impasse aqui destacada não pode se desdobrar numa posição de falência e encerramento das atividades dessas instituições. Como afirmou Mário Pedrosa por ocasião da dissolução do Museu de Arte Moderna de São Paulo, “é preciso afirmar-se e reafirma-se que não se fecha nem se suprime museu, como não se fecham nem se suprimem teatros ou escolas, pois museu não é loja nem botequim”<sup>10</sup>. Faz-se necessário a reflexão em torno das representações e práticas empreendidas nos museus de arte contemporânea, tendo como perspectiva a real inserção das instituições na trama urbana e a apropriação desses espaços pelos cidadãos.

Conforme nos aponta José Reginaldo Santos Gonçalves no seu texto “Os museus e a cidade”, o desafio que se coloca para os profissionais de museus é significativo: “os profissionais de museus têm diante de si um caminho que leva a um afinamento com as demandas do público da sociedade urbana e do mercado; [...] Sem seguir esse caminho ele se isola e possibilita o fracasso do seu

empreendimento no contexto contemporâneo de uma grande cidade” (GONÇALVES, 2007: 77).

Inicialmente, a pesquisa partiu da hipótese da desestruturação do sistema de museus de arte, advinda desse isolamento destacado acima, da abstração dos contextos e das necessidades locais em que estavam inseridos. A questão colocada inferia a impossibilidade de estabelecer programas e políticas públicas para instituições museais, sem abarcar a inserção dos museus nos contextos urbanos, em suas diferentes especificidades. Não apenas pelo aspecto físico-territorial, mas pela própria dimensão simbólica, isto é, no estabelecimento de uma relação identitária entre museu, cidade e cidadãos.

Ao me debruçar num esforço de levantamento de dados sobre as instituições em questão e tomar contato com os diversos contextos institucionais, o que parecia desestruturação do sistema assumiu aspecto de crise dos modelos em que estão assentadas essas instituições públicas. Os nossos museus, tal como no século XIX, ainda parecem fantasias de monarca, inaugurando instituições sem lastro, sem autonomia nem sustentabilidade e, principalmente, dissociados das comunidades em que se inserem. A criação do nosso primeiro MAC, vinculado à Universidade de São Paulo, parecia vislumbrar o início de um novo tempo para as instituições artísticas museais, mas que passados 45 anos ainda não se concretizou.

## Cidade ou museu

A associação entre cultura e cidade, cultura e transformação urbana, tem sido estabelecida por autores de diversas linhagens, mas também desde os anos 1970 crescentemente apropriada pelos discursos oficiais governamentais. Conforme se apontou acima, o Centro Georges Pompidou, inaugurado em 1977, com a sua vocação interdisciplinar e arquitetura *high-tech* instalada na região central de Paris, tornou-se marco dessa nova estratégia de implantação de equipamentos culturais como âncoras nos processos de requalificação urbana e desses novos discursos governamentais.

No Brasil, especialmente a partir dos anos 1990, essa perspectiva tem sido intensamente debatida. Em 1988, Marilena Chauí assume a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (1988-1992), estabelecendo como diretriz política a idéia e a prática da “Cidadania Cultural”, em que define a cultura como direito do

cidadão sob três aspectos: direito ao acesso, direito à produção e direito à participação (CHAUÍ, 1992: 39). Em sua gestão, estabelece amplo debate público especialmente sobre as relações entre patrimônio histórico e cidadania, destacando, no âmbito específico dos museus, o isolamento dessas instituições em face das comunidades onde estão inseridos (CHAUÍ, 1992: 41).

Otília Arantes também se destaca nessa discussão, desde a publicação da sua coletânea de artigos *O lugar da arquitetura depois dos modernos*, em 1993. Advinda do campo da filosofia, a autora propõe questões em torno da produção arquitetônica e do pensamento sobre as cidades contemporâneas, que reverberam especialmente entre os arquitetos e os urbanistas. Somando-se ao debate em torno da cultura e da cidade ainda estão Ermínia Maricato (professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU-USP) e Carlos Vainer (professor do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro – IPPUR-UFRJ), que em 2000 publicariam, com Arantes, o livro *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. No Rio de Janeiro, cabe ainda destacar as pesquisas desenvolvidas no Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (PROURB), da FAU-UFRJ.

As formulações desses autores conduziram a uma série importante de estudos sobre esses novos equipamentos culturais, que não cessaram de ser inaugurados desde a última década do século passado. Esses trabalhos apóiam-se em grande parte nesse repertório de estudos urbanos e culturais que discutem as cidades contemporâneas como centros de consumo, saturados de signos e imagens e onde as atividades de lazer e turismo, em que se incluem os museus, têm grande protagonismo. Entre os trabalhos em torno dos objetos que são foco desta pesquisa estão as dissertações *Intervenções na cidade existente: um estudo sobre o Centro Dragão do Mar e a Praia de Iracema*, de Sabrina S. Fontenele Costa, e *Os novos museus na promoção da imagem das cidades: Museu de Arte Contemporânea de Niterói*, de Joana S. Cunha Bruno, elaboradas na FAU-USP e na FAU-UFRJ, respectivamente<sup>11</sup>.

Interessante notar a aproximação empreendida por esses estudos, com base teórica no campo do urbanismo, em direção aos equipamentos culturais. A complexidade programática e o lugar de destaque institucional denotam a necessidade de expansão dos debates e pesquisas em torno dos museus. No entanto, observa-se que esses trabalhos, que colocam as instituições museais no centro do discurso urbano, ainda dão pouca voz às instituições. A perspectiva que se pretende empreender nesta tese é a da análise da relação museu-cidade, a partir dos

históricos e programas empreendidos pelas instituições, e não somente como elementos instrumentais que informam as discussões a respeito das transformações urbanas da atualidade.

Nesse sentido, mais do que utilizar especificamente as referências e pesquisas de autores brasileiros indicadas acima, ou aquelas de autores estrangeiros que problematizaram as relações entre cultura e cidade no contexto do pós-modernismo – como David Harvey, Saskia Sassen, Sharon Zukin e Andreas Huyssen –, o trabalho procurará analisar os MACs a partir dos problemas que apresentam na sua especificidade de instituições museais, tensionando a presença local dos museus nas diferentes tramas e escalas urbanas. Não são apenas esses recentes estudos que estabelecem alternância de perspectiva entre museu e cidade – museu ou cidade –, mas as próprias instituições museais que parecem, em muitos casos, apartadas do seu entorno, apartadas da comunidade em que estão inseridas.

Os estudos sobre museus a partir da perspectiva da sua inserção na cidade não são muito diversificados. Estão localizados ou como capítulo específico dentro de uma pesquisa – como Aurora León nos apresenta no seu livro referencial *El museo* –, ou inseridos no debate em torno da arquitetura e do espaço



O Museu Guggenheim mudou radicalmente a imagem de Bilbao, tornando-se referencial para a problematização das relações entre cultura e cidade. O museu foi projetado por Frank Gehry e aberto ao público em 1997. [Fonte: Guggenheim Magazine, Vol.11, Fall 1997].

museais – como observamos nas obras de Josep Montaner. Na bibliografia mais específica do campo da museologia, encontram-se artigos sobre a relação museu e o seu entorno, mas em grande parte voltados aos “ecomuseus” e outras experiências comunitárias empreendidas a partir dos anos 1970. No âmbito do debate no Brasil, cabe destacar o Seminário Internacional “Museu e Cidades”, organizado pelo Museu Histórico Nacional, em 2003, que reuniu diversos pesquisadores para debater os desafios contemporâneos dos museus no espaço urbano.

Nessa conjuntura, o pensador francês Michel de Certeau (1925-1986) apresenta-se como referência teórica importante deste trabalho, informando a ampliação do debate sobre o espaço e a cidade. Contrapõe a representação totalizadora da cidade (de que nos fala parte do campo do urbanismo) a um entendimento da cidade como conjunto de movimentos contraditórios e erráticos. As práticas de espaço que De Certeau apresenta no seu clássico estudo *L'invention du quotidien* inundam os espaços públicos e privados, inserindo o homem comum no centro dessa reapropriação astuciosa da cidade. A errância desfaz as superfícies urbanas totalizadoras, tecendo as condições determinantes da vida social.

## Organização do trabalho

A tese está organizada em quatro capítulos distintos, ordenados das questões mais particulares para as mais gerais: do conjunto de objetos específicos, para a problematização da relação do museu com a cidade, encerrando com a síntese em torno dos impasses do sistema institucional. Apresenta também as *Considerações finais*, em que se procura demonstrar a hipótese e apontar questões em aberto, além de referências para trabalhos posteriores.

O Capítulo 1 – *A criação dos MACs*: contextos e pretextos traz o objeto específico da pesquisa, isto é, os 13 MACs brasileiros que serão analisados. Inicialmente, debruça-se sobre alguns documentos do pensamento museológico internacional e, em seguida, sobre as primeiras instituições internacionais que assumem a nomenclatura MAC. Discute, também, o modelo paradigmático do MoMA-NY e sua relação com a formulação do MAC-USP, o primeiro museu dessa modalidade no Brasil. A partir desses modelos referenciais, apresenta os diferentes históricos de constituição dos MACs no Brasil, alinhavados pela perspectiva comum de instituições públicas, inseridas em centros urbanos.

O Capítulo 2 – *Enunciações urbanas* problematiza a relação museu-cidade, apresentando as referências teóricas e debatendo os discursos urbanos e museológicos empreendidos. Procura articular as discussões elaboradas no campo do urbanismo em torno da associação entre cultura e transformação urbana com os contextos institucionais dos MACs. Concentra a análise em duas instituições que apresentam perfil de equipamentos culturais complexos inseridos na dinâmica de consumo dos centros urbanos contemporâneos: MAC-Niterói e MAC-CE.

O Capítulo 3 – *MACs: os museus na cidade* discute a realização espacial dos MACs, objeto da pesquisa, na trama urbana. Busca trazer elementos tanto do nível macro – das características de cada um dos centros urbanos e sua relação com a rede urbana brasileira –, quanto do nível micro – do museu, com o seu entorno imediato. O manejo diacrônico-sincrônico dos dados acerca dos MACs e suas cidades procura elaborar possibilidades de aproximação com essas instituições museais: não apenas isoladamente, mas na sua relação com a rede urbana e cultural.

Por último, o Capítulo 4 – *Impasses do sistema institucional* busca a explicitação dessa tessitura entre museu e cidade, em que se alternam totalizações e errâncias. Os aspectos relacionados à gestão administrativa e à articulação institucional dessas estruturas são debatidos no contexto de um circuito alternado entre o protagonismo do privado e o discurso do patrimônio coletivo. Conjuntura em que os MACs podem ter grande destaque, como organismos sensíveis, passíveis de elaborar significações em consonância com o seu tempo.

CAPÍTULO 1

# A criação dos MACs: contextos e pretextos





## Referências museológicas

Desde as últimas décadas do século XX, a bibliografia relacionada a museus se ampliou e se diversificou, acompanhando o crescente interesse e o lugar de destaque dessas instituições nas sociedades atuais. No que se refere aos museus de arte contemporânea, há uma produção mais restrita, especialmente em relação às entidades brasileiras.

Os livros na área da arquitetura são privilegiados apresentando extensamente os novos edifícios projetados para abrigarem museus de todos os tipos. Desde o final da década de 1980, o arquiteto espanhol Josep Maria Montaner produziu uma série de publicações sobre arquitetura de museus: *Los museos de la última generación* (1986), *Nuevos museos: espacios para el arte y la cultura* (1990), *Museos para el nuevo siglo* (1995), sendo o *Museos para el siglo 21* (2003) o título mais recente<sup>1</sup>.

Nesse último, o autor faz referência direta ao Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1990-1996), inserindo-o no conjunto que Montaner denomina como “organismo extraordinário”, isto é, um acontecimento excepcional em contextos urbanos consolidados, de forma a constituir um contraponto radical e um efeito de choque. A principal referência para esse conjunto é o Museu Guggenheim (1943-1959), que com a sua arquitetura inspirada em formas orgânicas rompe com a caixa tradicional e, ao mesmo tempo, se contrapõe aos arranha-céus verticais e escalonados de Nova York. No caso de Niterói, o projeto de Oscar Niemeyer assume uma forma escultórica que se evidencia na orla marítima da cidade e na paisagem da Baía da Guanabara (MONTANER, 2003: 21).

No campo mais específico da museologia, há muitos trabalhos, mas cabe ressaltar os documentos elaborados por organizações mundiais, como a *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (UNESCO), o *Internacional Council on Monuments and Sites* (ICOMOS) e o *International Council of Museums*

(ICOM), que têm estabelecido, desde o segundo pós-guerra, referências e diretrizes internacionais para a área de museus e patrimônio. Há três documentos referenciais para a construção do pensamento museológico contemporâneo, em especial para o contexto latino-americano: 1) Declaração de Santiago (1972), 2) Declaração de Quebec (1984) e 3) Declaração de Caracas (1992)<sup>2</sup>.

A Declaração de Santiago, resultante da mesa-redonda realizada pelo ICOM em Santiago do Chile, afirmou um novo conceito de ação dos museus: o “museu integral”, isto é, destinado a proporcionar à comunidade local uma visão de conjunto do seu meio material e cultural (DECLARAÇÃO, Art. 3º, § 1º). O museu passa a ser compreendido como instrumento de mudança social, devendo assumir-se como agente de desenvolvimento local, trabalhando com uma comunidade participativa e consciente do que é o patrimônio cultural e de como ele está inserido no território.

Essa Declaração de 1972 é paradigmática, pois inaugura a primeira expressão pública internacional afirmativa sobre a função social dos museus e o caráter global de suas intervenções, que pautariam o movimento da chamada “nova museologia”. Já a Declaração de Quebec sistematiza os princípios de base dessa nova museologia, ampliando a atuação do museu para além das suas atribuições



O Museu Guggenheim e o MAC-Niterói como exemplos do que Josep Montaner denomina “organismos extraordinários”: edifícios que se destacam no contexto urbano em que se inserem. [Fonte: MONTANER, 2003: 13 e NIEMEYER, 2000: s/p].

tradicionais de identificação, conservação e educação e colocando-se a serviço do desenvolvimento sustentável local.

O Artigo 1º da Declaração de Quebec traz a indicação dos deslocamentos empreendidos no campo da museologia, em que a proeminência se dá no território, no patrimônio e na comunidade participativa, em vez de ser dada nas coleções, nos edifícios e em um público determinado, como se asseverava desde o estabelecimento dos primeiros museus públicos. As palavras-chave “interdisciplinaridade”, “comunicação” e “gestão” também são realçadas no documento:

“A museologia deve procurar, num mundo contemporâneo que tenta integrar todos os meios de desenvolvimento, estender suas atribuições e funções tradicionais de identificação, de conservação e de educação a práticas mais vastas que estes objetivos, para melhor inserir sua ação naquelas ligadas ao meio humano e físico. Para atingir este objetivo e integrar as populações na sua ação, a museologia utiliza-se cada vez mais da interdisciplinaridade, de métodos contemporâneos de comunicação comuns ao conjunto da ação cultural e igualmente dos meios de gestão moderna que integram os seus usuários” (DECLARAÇÃO 1984, Art. 1º).

A Declaração de Caracas efetua, após 20 anos, uma retomada dos princípios e pressupostos da mesa-redonda de Santiago do Chile. A idéia de uma ação política dos museus, que devem atuar como instrumento de desenvolvimento e a serviço da sociedade, é reafirmada naquele final do século XX, ao mesmo tempo em que se desdobravam proposições teóricas em torno dos museus do futuro. Se na mesa-redonda de 1972 se propôs pela primeira vez uma reflexão abrangente, no âmbito da América Latina, sobre o “desenvolvimento e o papel dos museus no mundo contemporâneo”, em Caracas volta-se a refletir sobre os desafios dos museus na atualidade, com grande realce no papel comunicacional dessas entidades, isto é, as instituições museais como espaços e meios de comunicação que servem para consignar a interação da comunidade com o processo e com os produtos culturais.

Nesse escopo, a Declaração de Caracas revela explicitamente que a maioria dos museus na América Latina não se encontra adequada ao mundo contemporâneo: “É necessário definir a natureza específica do ‘meio’ Museu, tendo em conta que sua forma tradicional, ainda dominante na América Latina, não responde às mudanças ocorridas no mundo contemporâneo” (DECLARAÇÃO 1992, Art. 2º). Um tópico de debate em Caracas, que cabe, ainda, destacar no interesse desta

pesquisa é aquele discriminado no Artigo 5º “Museu e Gestão”. A Declaração indica a relação direta fomentada entre desenvolvimento da potencialidade do museu e sua capacidade de gerar e administrar eficientemente seus recursos e de sua eficácia na materialização de seus objetivos. Indica a necessidade de inovação e consolidação de estratégias de gestão atualizadas, no sentido da otimização dos recursos humanos, técnicos e financeiros com que conta o museu.

Como indica o trabalho empreendido por Marcelo Mattos Araújo e Maria Cristina Oliveira Bruno, que reuniu documentos referenciais da museologia internacional<sup>3</sup> e como, posteriormente, Manuelina Maria Duarte Cândido sublinha em seu trabalho sobre o pensamento museológico brasileiro, há grande produção de autores nacionais no campo da museologia, reverberando questões especificamente brasileiras e ampliando as diretrizes das declarações destacadas anteriormente. No entanto, esses textos não têm ampla circulação internacional. E, no campo específico da chancela de museus de arte contemporânea brasileiros, há, principalmente, estudos monográficos sobre instituições específicas, sem efetuarem a ampliação do debate no âmbito mais propriamente museológico<sup>4</sup>.

## Entre o moderno e o contemporâneo

Um dos primeiros museus com a tipologia “arte contemporânea” foi implantado em 1911, em Lisboa. O Museu Nacional de Arte Contemporânea, atualmente também conhecido como Museu do Chiado, nasceu da divisão do antigo Museu Nacional de Belas-Artes<sup>5</sup>, instalado no Convento de São Francisco, espaço vizinho da Academia de Belas-Artes. O museu foi recentemente reinaugurado (1994), após o incêndio que em 1988 afetou toda a zona do Chiado, com projeto do arquiteto francês Jean-Michel Wilmotte.

O acervo do museu original foi desmembrado, cabendo ao Museu Nacional de Arte Antiga as obras datadas até 1850 e ao Museu de Arte Contemporânea toda a produção posterior. O contexto de criação desse pioneiro museu de arte contemporânea não significou, portanto, uma abertura institucional às transformações mais recentes da arte, mas uma divisão apenas temporal, constituindo uma linha de continuidade com os preceitos e necessidades da Academia de Belas-Artes portuguesa. Nesse sentido, contemporâneo significa apenas dos dias atuais, compartilhamento de um tempo em que se vive. O museu ainda hoje tem

como missão principal “coleccionar, conservar e apresentar um acervo público de arte portuguesa de 1850 até à atualidade”<sup>6</sup>.

Em Paris, lugar privilegiado do meio artístico na primeira metade do século XX, o debate em torno de um museu de arte contemporânea esbarra na dificuldade mesma de constituição de um museu votado à produção artística moderna, no que Roland Schaer designa como “as relações difíceis entre o Estado e a arte contemporânea” (1993: 103). *Musée du Luxembourg* é atacado por abrigar somente arte acadêmica. Em 1930, a revista *Cahiers d'art* lança um manifesto pela criação de museu de artistas vivos em Paris, com a seguinte provocação:

“Nós vamos cometer com a arte contemporânea o mesmo erro que cometemos com a pintura impressionista? [...] As obras mais belas da geração que nos precede deixaram a França. [...] É urgente criarmos um museu de arte contemporânea que permita salvaguardar, ao menos, uma parte importante da criação artística atual”.<sup>7</sup>

No entanto, somente por ocasião da construção do *Palais de Tokyo* para a Exposição Universal em 1937, o governo francês, associado à Prefeitura de Pa-



O Museu Nacional de Arte Contemporânea (Museu do Chiado), inaugurado em 1911 em Lisboa, é um dos primeiros MACs. Nasce da divisão do antigo Museu Nacional de Belas-Artes, recebendo as obras de arte datadas a partir de 1850.

[Fonte: < <http://www.museudochiado-ipmuseum.pt/pt/exhibitions>>. Acesso em 15/1/2009].

ris, decide construir um museu de arte moderna, que acabaria sendo aberto ao público somente dez anos mais tarde, em junho de 1947. O *Musée National d'Art Moderne* ocupa o edifício até 1977, quando é transferido para o *Centre Georges Pompidou*. O *Palais de Tokyo* é, então, ocupado por diversos órgãos, como *Fonds National d'Art Contemporain* e o *Centre National de la Photographie*, até que em 1999 é lançado um concurso pelo Ministério da Cultura para destinar parte do edifício à difusão da arte contemporânea. Os arquitetos Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal efetuam ampla reforma dos espaços internos e, em 2002, o *Palais de Tokyo* é reaberto ao público como um espaço voltado à produção contemporânea francesa e internacional.

Diferentemente dos debates que convergiram para a fundação dos museus de arte moderna, a idéia do estabelecimento de uma entidade voltada à arte contemporânea não apresenta história linear. Inicialmente ela se apresenta como um espaço institucional para apresentar a arte dos criadores vivos, ou ainda a arte do tempo presente, remontando ao início do século XIX, com o *Musée des Artistes Vivants* instalado no Palais de Luxembourg. Nesse sentido, carrega grande imprecisão, denotando muitas vezes um uso casuísta do termo contemporâneo, como observamos um século mais tarde com a criação do Museu Nacional



É somente em 2002 que o *Palais de Tokyo* volta-se a produção contemporânea francesa e internacional. [Fonte: MONTANER, 2003: 120].

de Arte Contemporânea em Lisboa. Trata-se do primeiro museu de que se tem conhecimento que incorpora o adjetivo contemporâneo na sua nomenclatura, mas que apenas afirma uma cisão temporal do seu acervo, deixando de lado até mesmo o debate a respeito da arte moderna que já se fazia fortemente presente naquele início da década de 1910.

A nomenclatura MAC começaria a se multiplicar somente no segundo pós-guerra, diretamente atrelada às questões advindas da institucionalização da arte moderna. A partir da criação do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA-NY), em 1929, a abertura de Museus de Arte Moderna (MAMs) em diversos contextos no mundo todo gera grande reverberação no circuito artístico. A difusão e a institucionalização da produção artística moderna são os temas que têm predominância na cena cultural, especialmente dos anos 1930 até os anos 1950.

Os MACs começarão, então, a se instituir no novo contexto mundial estabelecido após a Segunda Guerra Mundial. Os debates vanguardistas ainda reverberaram, mas outra correlação de forças se conforma com a ascensão dos Estados Unidos como centro mercantil e cultural e a polarização de poder com a então União Soviética na chamada Guerra Fria. Nesse contexto, tanto a produção artística do



O Museu de Arte Moderna de Boston assume a nomenclatura Instituto de Arte Contemporânea doze anos após a sua criação, em 1948, em meio a intensa controvérsia com o MoMA-NY. Em 2004, inaugurou uma nova sede integrando a revitalização urbana do Porto de Boston.

[Fonte: <[http://www.johnniesan.com/Site/SannieSnaps/Entries/2006/12/16\\_ICA\\_Boston\\_files/shapeimage\\_1.jpg](http://www.johnniesan.com/Site/SannieSnaps/Entries/2006/12/16_ICA_Boston_files/shapeimage_1.jpg)> e <[http://www.museumviews.com/ICA\\_Boston%20\(5\).JPG](http://www.museumviews.com/ICA_Boston%20(5).JPG)>. Acesso em 15/1/2009].





período quanto as instituições museais devem ser analisadas em termos políticos, inseridas na luta simbólica entre a cultura americana e a soviética.

Esse complexo quadro político, articulado no campo cultural no circuito da arte moderna com paradigma progressista, parece nos fornecer indícios em relação às imprecisões das entidades de arte contemporânea que começam a surgir no período. A tipologia MAM iria ser referencial para os novos museus, muitas vezes obscurecendo o debate institucional em torno de premissas renovadas.

Um dos primeiros museus voltados à produção artística contemporânea concebido nos Estados Unidos, inserindo-se nas questões delineadas acima, é o Instituto de Arte Contemporânea de Boston (ICA), em 1948. Na realidade, o ICA tem sua origem em 1936, com a denominação Museu de Arte Moderna de Boston. O Museu nasce como um braço do MoMA-NY, mas doze anos mais tarde publica o Manifesto “*Modern Art and the American Public*”, em que apresenta e justifica a mudança do nome da instituição para *The Institute of Contemporary Art*<sup>8</sup>.

O Manifesto é recebido com grande controvérsia, movimentando o meio cultural norte-americano. Conforme analisa extensamente Serge Guilbaut<sup>9</sup> no seu ensaio sobre o assunto, essa polêmica deve ser entendida no contexto da reorganização dos eixos de força político e cultural, nos primeiros momentos do segundo pós-guerra, isto é, a defesa da Arte Moderna por parte da elite progressista norte-americana, no contexto da luta com a Rússia pela hegemonia mundial, no período da Guerra Fria (POINTON, 1994: 231).

O referido documento foi uma resposta a esse intrincado momento político, bem como uma tentativa de definir a posição institucional do ICA nesse período de reorganização geral da cultura norte-americana no pós-Segunda Guerra. Conforme nos aponta Guilbaut, o museu de Boston não tinha um objetivo político direto, mas pretendia sim debater o paradigma moderno:

“Mas a tentativa de redefinir o paradigma moderno, e a necessidade de decretar no Manifesto a morte dos experimentos modernos desde 1939, assinalou (talvez não intencionalmente) que o ICA não acreditava mais nas implicações de internacionalismo, de experimentação e de progressividade que o termo *moderno* uma vez carregou” (POINTON, 1994: 233)<sup>10</sup>.

No clima político vigente, a crítica do ICA em relação à arte moderna foi compreendida pela elite progressista que dirigia o MoMA-NY e o *Whitney Mu-*

seum em Nova York como uma traição perigosa. A estratégia do ICA em lançar um Manifesto como forma de apresentar seu partido institucional, assentado na idéia do fim da arte moderna, em 1939, gerou uma reverberação tão intensa que colocou o ICA numa posição delicada, mas catalisou as transformações culturais e políticas em curso.

O episódio a respeito da alteração do nome do Museu de Arte Moderna de Boston se estendeu por dois anos, tendo como desfecho a publicação de um novo manifesto, em que o ICA acaba se realinhando ao MoMA-NY e ao *Whitney Museum*. Esse episódio é emblemático do protagonismo dos MAMs não apenas como modelos institucionais, mas como atores da trama cultural e política que se compõe a partir dos anos 1940. As rivalidades em Boston e Nova York trazem, sem dúvida, elementos regionais de disputa, mas ressoam a luta pela permanência de um discurso dominante que se construiu na cena cultural norte-americana em torno da idéia de liberdade de expressão, internacionalismo e pluralismo. Essa defesa acirrada da arte moderna, em especial da arte abstrata, tinha como principal baluarte o MoMA-NY.

O ICA teve importante papel como entidade pioneira voltada à experimentação e à arte do pós-guerra, pavimentando o caminho para a criação de ins-



Um dos maiores museus norte-americanos voltados à produção artística do nosso tempo é o Museu de Arte Contemporânea de Chicago (MCA), fundado em 1967.

[Fonte: <[http://www.planet99.com/pix/65\\_1.jpg](http://www.planet99.com/pix/65_1.jpg)> e <<http://www.mgoodwinassoc.com/projects/Museums/images/MoCA%20Chicago1.jpg>>. Acesso em 15/1/2009].

titutos e museus de arte contemporânea nos Estados Unidos. A instituição se evidenciou, também, no apoio a novas linguagens artísticas, como a videoarte e as novas mídias. Em 1999, o museu foi escolhido pela Prefeitura de Boston para ocupar um terreno na área portuária que era objeto de grande projeto de requalificação urbana, o *Fan Pier*. A oportunidade de construir nova sede possibilitou ao museu ampliar sua área expositiva e sua programação, num espaço que pretende dialogar com a produção contemporânea. O edifício, projetado pelo escritório de arquitetura Diller Scofidio + Renfro, foi inaugurado em setembro de 2004, transformando o museu na âncora cultural do Porto de Boston.

Os MACs seriam multiplicados em diferentes contextos apenas nos anos 1960, com a contestação das premissas da arte moderna, balizados pela produção artística do período, especialmente a Pop Arte, um dos marcos iniciais na reversão das premissas modernas. Um dos maiores museus norte-americanos voltados à produção artística do nosso tempo é o Museu de Arte Contemporânea de Chicago (MCA), fundado em 1967. Inicialmente, o museu foi concebido como espaço para exposições temporárias, segundo o modelo *Kunsthalle* alemão. Em 1974, o museu inicia a aquisição de sua coleção permanente de objetos artísticos criados após 1945. Atualmente o órgão possui cerca de 2.345 obras em diferentes mídias, incluindo pintura, escultura, fotografia, vídeo e instalações. Além desse núcleo principal, também possui uma coleção de quase 2.500 exemplares de livros de artistas.

## A ascensão do MoMA-NY

Com a mudança do eixo cultural da Europa para os Estados Unidos, são os museus norte-americanos que passam, em grande parte, a normalizar o discurso das novas instituições museais. Cristina Freire aponta o Museu de Arte Moderna de Nova York como “narrador oficial” dos museus de arte moderna e contemporânea, disseminando o sistema de valores e representações no qual essas entidades se assentam (FREIRE, 1999: 43).

Se Paris titubeava ante a institucionalização da produção artística moderna, Nova York articulava-se rapidamente, consolidando-se como a nova capital mundial das artes. O MoMA-NY é implantado de forma sólida desde o seu início, voltado exclusivamente à arte moderna e desafiando as políticas conservadoras dos museus tradicionais norte-americanos. O Museu abre suas portas em 7 de

novembro de 1929, fruto da articulação de três colecionadoras – Lillie P. Bliss (1864-1931), Mary Q. Sullivan (1877-1939) e Abby A. Rockefeller (1874-1948) – e com projeto da entidade delineado pelo jovem Alfred H. Barr Jr. (1902-1981), recém-saído da sua formação na Princeton e na Harvard University. A abertura do MoMA-NY reverbera na cena museológica norte-americana, onde ainda raramente se exibia arte do final do século XIX ou de criadores vivos, e se estabelece de forma rápida e eficaz na afirmação da arte moderna. Conforme Sam Hunter nos aponta, o museu demonstrava uma habilidade especial em apresentar conteúdos intelectuais complexos para o público, popularizando a arte moderna<sup>11</sup>.

A importância do MoMA-NY para o sistema da arte moderna é inequívoca. O modelo multi-departamental de organização da coleção, incluindo de forma segmentada os diversos meios, difundiu um modelo de organização em museus no mundo todo. Inaugurado em 1929, a partir dos anos 1940 sua influência também irá se consolidar entre nós. Conforme indicado na *Introdução*, diversos estudos documentam essa influência paradigmática, podendo ser citados, além das pesquisadoras Aracy Amaral e Maria Cecília França Lourenço, vários estudos monográficos sobre o Museu de Arte de São Paulo (MASP, 1947) e os Museus de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP, 1948) e do Rio de Janeiro (MAM-RJ, 1949).

Cristina Freire apropriadamente discute o caráter dessa narrativa oficial da arte adotada pelo MoMA-NY. Referenciando-se a um conjunto de autores que têm debatido o paradigma institucional elaborado pelo museu nova-iorquino<sup>12</sup>, a autora aponta:

“Nesta forma de interpretação, de como olhar para o século 20, a noção de progresso recorrentemente surge com um atributo, um feito de indivíduos isolados ou de um grupo de artistas. Nessa perspectiva, dentro do espaço ritual dos museus, a história da arte move-se para frente, cronológica e ordenadamente, e se apresenta, espacialmente, como uma linha de percurso único” (FREIRE, 1999: 47).

Para além do debate apresentado anteriormente, permeado pelos interesses políticos e econômicos norte-americanos, cabe sublinhar que essa forma de olhar para o século XX moldou certo padrão visual e organizacional, criando o sedimento inicial do programa (nem sempre declarado ou consciente) dos museus modernos no Brasil (FREIRE, 1999: 49). Os Estados Unidos voltam-se

claramente para os países da América Latina na busca tanto de um mercado consumidor quanto da constituição de uma aliança ideológica. No entanto, a análise das ressonâncias norte-americanas nas nossas instituições museais contemporâneas não deve efetuar um uso restrito dessa literatura estrangeira recente, mas procurar elementos que ajudem a informar nosso contexto local. Nesse sentido, cabem outras aproximações em relação ao deslocamento do eixo cultural da Europa para os Estados Unidos.

O Museu de Arte Moderna de Nova York emblematiza institucionalmente esse deslocamento do eixo cultural europeu e a afirmação cultural norte-americana. Conforme nos aponta Giulio Carlo Argan, “o que na Europa traz o signo de uma dedução final e constitui o documento desesperador de uma civilização em crise, nos Estados Unidos é descoberta, invenção, ímpeto criativo” (ARGAN, 1993: 507).

As relações artístico-culturais entre a Europa e os Estados Unidos já eram muito frequentes no início do século XX e se intensificam com a abertura dos Estados Unidos aos artistas imigrados da Europa desde os anos 1930. Nesse período, com o crescimento econômico e a participação norte-americana junto aos aliados europeus na Primeira Guerra Mundial, vai se consolidando o fascínio europeu por esse país jovem e progressista.

Ainda como nos indica Argan, a relação dialética entre a cultura americana e a cultura européia estreita-se nesse processo de imigração dos artistas em busca da América livre. Mas, nesse processo em que os Estados Unidos tornam-se depositários dos valores da inteligência e da cultura, a tensão que opunha a arte moderna ao conservadorismo europeu já não parece ter razão no quadro do progressismo americano: “a vanguarda, que na Europa andava contra a corrente, nos Estados Unidos segue *pari passu* com o avanço tecnológico, mas perde o gume polêmico da vanguarda” (ARGAN, 1993: 525).

O historiador italiano parece nos apontar, desde outro viés teórico, a perspectiva de uma arte moderna institucionalizada em território norte-americano, abrindo espaço para sua apropriação no discurso político que se afirmaria a partir dos anos 1930. O MoMA-NY, identificado como “narrador oficial” dos museus de arte moderna e contemporânea, pode ser entendido nesse contexto de deslocamento, de um movimento de formulação imediata de fatos estéticos (sem as amarras das relações entre o presente e o passado), de uma arte não mais como forma, mas como ação, inserindo a arte no circuito de comunicação de massa. A análise de Argan ilumina a crise européia e a ascensão de Nova York como

centro cultural do ocidente; soma-se a trabalhos como o *How New York Stole the Idea of Modern Art*, de Serge Guilbaut, que procuram examinar as implicações políticas e culturais desse momento em que a arte moderna conquista não apenas o mercado de arte norte-americano, mas também assume papel de liderança internacional.

## MAC-USP: rupturas e permanências

Mas como essas questões ressoam no pioneiro MAC-USP? Como apontado anteriormente, interessa a esta pesquisa a análise dos museus de arte contemporânea como tipologia possível de requalificação de entidades públicas com acervos artísticos contemporâneos no Brasil. Embora seja inegável a atuação referencial do MoMA-NY entre os museus de arte brasileiros instituídos a partir do segundo pós-guerra, o MAC-USP, nosso primeiro MAC, inaugurado em 1963, parece trazer outras questões na sua origem. Criado em consequência do esvaziamento do MAM-SP, o MAC-USP decretou um fim melancólico para os sonhos de concretização de um museu de arte moderna paulistano. Maria Cecília França Lourenço



aponta a necessidade de aprofundar a análise em torno das razões dessa cisão MAM-MAC (LOURENÇO, 1999: 124).

O processo de desestruturação do MAM-SP e a implantação do MAC-USP já estão bem documentados em publicações da própria instituição e em trabalhos acadêmicos<sup>13</sup>, sendo um dos mais recentes a tese de Renato de Andrade Maia Neto, apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em 2004. Cabe também destacar o texto “O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo”, de Cacilda Teixeira da Costa, que integra o livro *MAM 60*, publicado por ocasião dos 60 anos do MAM-SP, em 2008. A inserção de um texto específico sobre o MAC-USP, em publicação comemorativa do MAM-SP, é reveladora do *continuum* histórico entre as duas entidades. Desde o seu início, o MAM-SP tem um percurso de instabilidades financeiras e de gestão com intermitentes crises advindas de desavenças entre seu mecenas e seus diretores e conselheiros. A situação se agrava com o estabelecimento, em 1951, da Bienal Internacional de São Paulo<sup>14</sup>.

Em 1961, o mecenas e presidente do MAM-SP Francisco Matarazzo Sobrinho (conhecido como Ciccillo Matarazzo, 1892-1977) já pensava em alternativas para a crise financeira do museu, efetuando estudos sobre os procedimentos le-



A crise financeira do MAM-SP se agrava com o estabelecimento da Bienal de São Paulo em 1951 e abre espaço para a doação do acervo do museu para a USP (acima e página anterior).  
[Fonte: ALAMBERT & CANHÊTE, 2004: 61-62].



gais necessários ao encerramento das suas atividades. A crise do museu movimentava não apenas seu presidente, mas parte do meio intelectual paulistano que, desde os anos 1930, havia se empenhado na formulação de um museu de arte moderna. Capitaneados por Mário Pedrosa (1900-1981), diretor do MAM-SP desde novembro de 1960, buscavam uma saída para a instituição que se via abandonada pelo seu criador e mecenas. Pedrosa, logo que assume o cargo, verifica que grande parte da dificuldade de gestão do órgão estava, de fato, relacionada à realização das Bienais de São Paulo:

“A iniciativa das bienais acabou por agravar os problemas do museu, forçado que foi a concentrar a maior parte de suas energias e recursos na preparação e realização daquelas formidáveis mostras. Hoje, tendo em vista a experiência passada, pode-se afirmar que a Bienal, criatura do museu, sufocou o seu criador”. (Conferência de 21/3/1963, originalmente publicada em *O Estado de S. Paulo*, em 24/03/1963. In: ARANTES, 1995: 303).

Em face de tal situação, Pedrosa sugere a Ciccillo Matarazzo que a Bienal se transformasse em uma fundação pública, com recursos do governo federal, estadual e municipal. O diretor do MAM-SP chega a consultar sobre tal possibilidade o então presidente Jânio Quadros<sup>15</sup>, mas Matarazzo declina da sugestão, preferindo posteriormente fazer da Bienal de São Paulo uma fundação de caráter privado.

No início de 1962, as coleções particulares de Francisco Matarazzo e sua esposa Yolanda Penteado (1903-1983) são doadas para a Universidade de São Paulo<sup>16</sup>. A extinção do MAM-SP estava assinalada. Inicia-se, então, uma intensa procura de interessados em ficar com o legado de Matarazzo. No início do ano seguinte, em Assembléia Geral Extraordinária dos Sócios do MAM-SP, a Bienal é transformada em fundação privada com Francisco Matarazzo na presidência, a transferência do patrimônio para a USP é ratificada e a sociedade civil Museu de Arte Moderna de São Paulo é dissolvida. Nessa ocasião, o diretor Mário Pedrosa afirmaria se tratar de “um dos malogros mais escandalosos e mais tristes da chamada iniciativa privada no Brasil” (ARANTES, 1995: 304).

Logo após a extinção do MAM-SP, em ato de homenagem à atuação de Pedrosa no museu, o ex-diretor profere seu “Depoimento sobre o MAM” que designa como ato público em prol das instituições e interesses culturais e artísticos de nossa cidade e de nosso país, atestando a grave crise de sobrevivência de várias entidades culturais em atividade (ARANTES, 1995: 299-308).



O depoimento de Pedrosa traz índices importantes de um novo momento das instituições culturais no Brasil. O modelo de entidades capitaneadas e financeiramente apoiadas por um mecenas parece ter tido seu epílogo no fim melancólico do MAM-SP<sup>17</sup>. Por um lado, prenuncia um avanço institucional, deixando de lado o poder, a influência e os caprichos de uma única figura, que por vezes transformava esses órgãos culturais de essência naturalmente pública em propriedade particular. Por outro, os desdobramentos dessa própria história do MAM-SP demonstram os paradoxos dos nossos processos institucionais e das nossas práticas públicas.

O encerramento das atividades do MAM-SP como sociedade civil apontou o seguinte paradoxo: o museu cuja operação demandava recursos financeiros relativamente baixos (e, portanto, poderia ser mais fácil de manter dentro da esfera do mecenato privado) foi, de certa forma, estatizado. Já a Bienal, que demandava dez vezes mais recursos do que toda a despesa anual do museu para a realização de uma única edição, continuaria como empreendimento privado. Nesse momento marcava-se a tendência das elites econômicas de entregar ao Estado os encargos das atividades culturais e artísticas. O apoio a essas atividades estaria cada vez mais relacionado ao capital simbólico que proporcionariam, e os



O MAC-USP é inaugurado em 1963, após a transferência do acervo do MAM-SP para a Universidade. Inicialmente permanece no Parque Ibirapuera, apenas em 1992 iria ser instalado de forma definitiva na Cidade Universitária.  
[Fonte: ZEIN, 2007: s/p e MAC-USP, 2003: 40].

museus de arte não proporcionavam uma relação tão favorável. O espetáculo de uma grande exposição já nesse início dos anos 1960 fazia sombra para as ações mais sólidas e perenes de preservação do patrimônio artístico e formação de público, empreendidas pelos museus<sup>18</sup>.

O MAC-USP nasce então na era do espetáculo, mas institucionalmente não traz nada de espetacular, herdeiro de uma ruptura litigiosa com o nosso primeiro MAM. É importante assinalar essa cisão MAM-MAC, e não aceitar a criação do novo MAC-USP apenas como extensão do modelo empreendido pelo MAM-SP. Talvez o trauma da dissolução do MAM-SP, com a passagem do acervo para o MAC-USP, tenha conduzido historicamente a uma naturalização da aceitação do MAC como MAM (transferindo-se supostamente a referência ao modelo institucional do MoMA-NY). Essa naturalização parece reiterar entre nós uma ausência de reflexão museológica voltada aos acervos de arte contemporânea.

Em 2008, celebrando os 60 anos do MAM-SP, foi realizado um colóquio internacional<sup>19</sup>. Nesse seminário, Cristina Freire empreendeu análise instigante dessas relações naturalizadas, no que ela denominou “o inconsciente moderno do museu contemporâneo no Brasil”. Interessa a esta pesquisa ampliar a reflexão sobre essa permanência do moderno, a partir de outro conjunto referencial de questões, em particular das relações museu-cidade. O MAC-USP, museu que se implantava no início dos anos 1960, ainda que criado a partir de um acervo moderno anteriormente constituído, era uma nova entidade, com vínculos diversos da anterior. Nesse sentido, cabe analisarmos as representações a partir das quais esse novo museu se organizou e as reatualizações empreendidas em suas práticas.

## A institucionalização dos MACs no Brasil

A constituição dos Museus de Arte Contemporânea no Brasil ocorre em situações muito diversas, entre as décadas de 1960 e 1990, sendo o MAC-USP o primeiro deles<sup>20</sup>. As assimetrias, tanto no que se refere ao histórico de constituição, quanto ao perfil institucional, interessam à pesquisa. Se o referencial comum é a natureza pública das entidades (seja com vínculos estaduais ou municipais), a heterogeneidade do conjunto desperta tanto a reflexão no campo das características institucionais desses órgãos em tese voltados para o tempo presente quanto a possibilidade de aproximações com esses diferentes contextos urbanos e seus universos locais.

Dada a heterogeneidade do conjunto, inicialmente se procederá a uma aproximação diacrônica, de forma a apresentar a cronologia dos eventos e estabelecer as primeiras relações entre as entidades. No arco temporal que vai do início da década de 1960 até o final da década de 1990, há três momentos em que se concentrou a criação dos museus:

- 1) década de 1960, em que foram inaugurados quatro museus: MAC-USP, MAC-Campinas, MAC-PE e MAC-PR;
- 2) década de 1980, em que foram fundados outros três museus: MAC-Americana, MAC-Botucatu e MAC-GO; e
- 3) década de 1990, em que foram abertos mais seis museus: MAC-MS, MAC-RS, MAC-Niterói, MAC-Jataí, MAC-Feira de Santana e MAC-CE.

## Os MACs até 1970

Conforme abordado, o MAC-USP nasce da desestruturação do MAM-SP. O surgimento do primeiro MAC é fomentado por essa ruptura institucional advinda mais de uma reordenação do contexto socioeconômico do que propriamente de um debate na esfera da guarda e da difusão da produção artística contemporânea. Nesse sentido, se distingue do contexto norte-americano, em que o Manifesto do ICA Boston deflagrou o conflito já latente entre uma arte moderna oficializada no discurso do MoMA-NY e as novas perspectivas artísticas que já se delineavam a partir do final dos anos 1940.

O MAC-USP é importante para o conjunto abordado nesta pesquisa, não somente por ser o primeiro MAC e por abrigar um acervo de importância indiscutível, mas também pela característica singular de ser um museu universitário. Esse aspecto se reveste de importância na medida em que se pretende discutir os aspectos da institucionalização e da inserção dos MACs nas cidades.

Os trabalhos precedentes que se detêm na criação do MAC-USP não esclarecem integralmente de que forma surgiu a idéia da transferência do MAM-SP para a universidade. Os estudos indicam tratar-se de uma iniciativa individual de Francisco Matarazzo Sobrinho, então presidente do museu, pressionado pelas sucessivas crises financeiras da instituição. Leonora Amarante, no seu estudo sobre as Bienais de São Paulo, indica que já em 1961 cogitava-se nos meios artísticos o afastamento de Ciccillo da presidência do museu. Ainda segundo a autora, Francisco Matarazzo Sobrinho pretendia entregar o MAM a Júlio de Mesquita Filho, acreditando que com a força e o prestígio do proprietário do

jornal *O Estado de S. Paulo* fosse possível reerguer a entidade (AMARANTE, 1989: 107).

Dois outros personagens se destacam nesse processo de constituição do MAC-USP: Mario Pedrosa, diretor do MAM-SP no período de novembro de 1960 a janeiro de 1963, e Antonio Barros de Ulhôa Cintra (1907-1998), reitor da Universidade de São Paulo também nesses mesmos anos. Pedrosa, na sua primeira entrevista coletiva, assume que o museu está em difícil situação e passa a buscar alternativas para superar a crise<sup>21</sup>. Ulhôa Cintra é apontado como personagem determinante na celebração do convênio entre a USP e o MAM-SP, seja pela sua experiência em universidades norte-americanas, onde travou contato com diversos museus, seja no seu perfil empreendedor, com grande capacidade de implementação de novos projetos<sup>22</sup> e, ainda, na sua escolha de um diretor – Walter Zanini – com perfil adequado às exigências do cargo (COSTA, 2008: 91).

Nas tratativas para a celebração do convênio, a nomenclatura MAC não aparece. As negociações ficam configuradas nas responsabilidades de cada parte, cabendo à USP a cessão do terreno, a construção do edifício e a disponibilização de servidores da Universidade, e ao MAM-SP, a doação do acervo, o fornecimento do programa de necessidades e a coordenação das atividades (MAIA, 2004: 11-12). Não há registros de debate em torno da nomenclatura, indicando que, no âmbito da negociação do convênio, havia consenso a respeito da permanência do nome MAM.

O único documento que indica a vontade de formação de um acervo contemporâneo é o “Histórico de Atividades do Museu”, atribuído a Mario Pedrosa. Nesse texto, entre as atividades programadas para o “novo” museu está indicada a formação sistemática de uma pinacoteca de artistas brasileiros contemporâneos. Ressaltando a predominância de obras modernas no acervo do MAM-SP, sublinhava as lacunas do acervo do MAM-SP nesse sentido<sup>23</sup>.

A nomenclatura do nosso primeiro MAC é adotada de forma fortuita em face do impedimento do uso do nome MAM-SP, que pertencia à associação civil Museu de Arte Moderna de São Paulo. Parte dos sócios do MAM-SP, que discordaram da decisão de transferir o acervo do museu para a USP, reivindicaram o uso do nome e pretenderam, a partir dele, reconstruir a instituição. A entrevista de Walter Zanini concedida a Cacilda Teixeira da Costa explicita essa questão:

“Logo que comecei meu trabalho, eu me referia a ele como Museu de Arte Moderna, sem saber que o nome do museu não havia passado para a universidade.

(..) O nome – Museu de Arte Moderna – já estava consolidado internacionalmente e remetia a um movimento iniciado, entre outros, pelo MoMA de Nova York. Num primeiro momento, achamos que perde-lo seria um problema. Mas a questão resolveu-se em uma reunião do conselho em que, por sugestão de Sérgio Buarque de Holanda, foi escolhido o nome de Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. “Arte Contemporânea” foi idéia de Buarque de Holanda. Já tínhamos até papéis timbrados, com o nome MAM, mas a discussão não foi adiante, e ficamos com MAC-USP” (COSTA: 2008, 91).

A escolha da designação MAC, embora acidental, parece ativar em Zanini uma reflexão em torno do conceito de contemporaneidade, traduzindo-se na programação que seria implementada na entidade: “o termo *contemporânea* tornou-se uma bandeira. A contemporaneidade já estava em nossa mente” (COSTA, 2008: 93).

O diretor desenvolve um programa complexo, transformando o MAC-USP em um museu extremamente atuante, nacional e internacionalmente. O museu volta-se tanto para uma revisão crítica do modernismo, realizando retrospectivas de criadores referenciais da arte moderna brasileira (Anita Malfatti, Ernesto De



Fiori, Tarsila do Amaral e Vicente do Rego Monteiro, por exemplo), quanto para as manifestações artísticas contemporâneas, realizando mostras como as edições do projeto Jovem Arte Contermpoânea (JAC).

Outras duas frentes de ação seriam importantes na atuação do MAC-USP: a realização de mostras itinerantes pelo interior de São Paulo e por capitais brasileiras e do exterior e o fato de abrigar em sua sede a Associação dos Museus de Arte do Brasil (AMAB). Walter Zanini havia passado muitos anos longe do país, estudando na Europa, onde fez sua formação em história da arte e em museologia. Por meio dessa ação itinerante buscava atualizar seu conhecimento da cena artística brasileira e, também, elaborar uma instituição “policêntrica”, que difundisse a arte para os centros mais distantes<sup>24</sup>. A AMAB congregou diretores de museus do país todo, viabilizando parcerias e a circulação de exposições nacionais e estrangeiras.

Em consequência dessas ações, o MAC-USP obtém proeminência nacional e acabaria por ter influência direta no processo de concepção de dois MACs abertos no período de 1963 a 1970: o MAC-Campinas e o MAC-Paraná. Em 1963, é realizada uma exposição com obras do MAC-USP no saguão do Teatro Municipal de Campinas. A mostra é apontada pelas pesquisadoras Dária Jaremtchuk e



Logo nos seus primeiros anos de atividades, tendo a frente do diretor Walter Zanini, o MAC-USP realiza uma série de atividades, tanto no sentido de uma revisão crítica do modernismo, quanto voltado para as manifestações contemporâneas experimentais (acima e página anterior).

[Fonte: AMARAL, 1988: 40-42].

Renata Zago<sup>25</sup> como um dos fatores decisivos para a criação do MAC-Campinas dois anos mais tarde.

Desde o final dos anos 1950, a cena artística de Campinas é agitada com o movimento “renovação da arte”. Este surge a partir da atuação de alguns artistas locais – organizados em volta do professor Thomaz Perina – que compartilhavam o desejo de romper com os padrões artísticos tradicionais, então prevalentes na cidade. Em 4 de setembro de 1957, é realizada a 1ª Exposição de Arte Contemporânea de Campinas, no mesmo saguão do Teatro Municipal onde seis anos mais tarde Walter Zanini realizaria a exposição do MAC-USP e que, pela primeira vez, recebia uma mostra de criadores contemporâneos.

Após a exposição, os artistas participantes (entre outros, podemos citar Geraldo de Souza, Maria Helena Motta Paes, Francisco Biojone, Mário Bueno, Enéas Dedecca e Raul Porto) continuaram a procurar espaço para a arte contemporânea em Campinas, formando o Grupo Vanguarda. Segundo Maria de Fátima Morethy Couto, curadora da exposição “Heranças construtivas”, realizada na galeria de Arte da Unicamp, em 2007, a inspiração plástica da maioria dos participantes do Grupo Vanguarda naquele momento fazia referência ao Concretismo. O Grupo tinha relacionamento próximo com artistas como Waldemar Cordeiro, Décio Pignatari, Maurício Nogueira Lima e Haroldo de Campos. Em 1958, Waldemar Cordeiro escreve a apresentação do catálogo da 4ª Exposição de Arte Contemporânea de Campinas, destacando que “a mostra nada tem de local, pelo contrário, chama a atenção por trazer em si a complexidade da arte contemporânea”<sup>26</sup>.

O Museu de Arte Contemporânea José Pancetti é, então, fundado pela Secretaria Municipal de Cultura e Turismo em 1º de setembro de 1965, juntamente com a realização do 1º Salão de Arte Contemporânea de Campinas. A abertura do MAC-Campinas foi resultado dos esforços dos artistas ligados ao Grupo Vanguarda, do panorama artístico de São Paulo, com os acontecimentos periódicos das Bienais e da programação do MAC-USP, que proporcionaram a sensibilização da então Secretária Jacy Milani na instituição do novo museu.

O Museu de Arte Contemporânea do Paraná é fundado cinco anos mais tarde, em 11 de março de 1970. O MAC-PR é criado pelo Decreto nº 18.447, do Governo do Estado do Paraná, buscando a preservação do patrimônio artístico local e o fomento e a difusão da produção artística contemporânea:

“Fica criado no Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do 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” (Decreto nº 18.447, Art. 1º).

O processo de criação do MAC-PR tem uma trama histórica similar à do MAC-Campinas. A entidade é articulada por um movimento de artistas que procuravam oportunidades de difusão do seu trabalho e a atualização das instituições de arte e, também, reverbera as realizações empreendidas no campo da arte contemporânea em São Paulo desde o início dos anos 1950 com as Bienais e, posteriormente, as atividades do MAC-USP.

Em 1957, por ocasião da realização do 14º Salão Paranaense de Belas-Artes<sup>27</sup>, um grupo de criadores locais, entre eles Fernando Velloso (que seria, posteriormente, o primeiro diretor do MAC-PR), cria um movimento de renovação da arte paranaense. O grupo era bastante heterogêneo, mas seus integrantes se aproximaram na recusa da figura do pintor Alfredo Andersen (1860-1935), principal referência da escola acadêmica e por muitos considerado o “pai da pintura paranaense”. No início do século XX, o artista norueguês havia se radicado em Curitiba, onde estabeleceu uma escola de desenho e pintura que formou duas gerações de pintores<sup>28</sup>.

O protesto realizado na abertura do referido Salão gerou várias repercussões na imprensa local, ressoando, também, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Fernando Velloso afirmou tratar-se de um marco de visibilidade da arte moderna na cidade de Curitiba e, por conseqüência, no Paraná<sup>29</sup>. Em 1959, Ennio Marques Ferreira, que havia participado do movimento de renovação, assume a diretoria do Departamento de Cultura do Paraná, instância que organizava o Salão Paranaense de Belas-Artes. A partir de então, o Salão Paranaense passa a premiar principalmente obras abstratas, deixando de lado o figurativismo inspirado na Escola de Andersen (PERIGO, 2004: 1).

Fernando Velloso, que havia permanecido um período fora do Brasil, estudando em Paris com bolsa de estudos no ateliê de André Lothe, retorna ao Brasil em 1961. No Salão desse ano o artista é premiado com medalha de ouro com o quadro *Composição em castanho*. Desde o seu retorno, Velloso voltou a se vincular à Secretaria Estadual de Educação e Cultura, passando a se envolver com a Associação dos Museus de Arte do Brasil e travando contato com diversos diretores de museus, entre eles Walter Zanini<sup>30</sup>.

Em 1969, no encerramento do 4º Colóquio da AMAB, realizado em Belo Horizonte, entre outras resoluções é feita uma recomendação ao Governo do Estado do Paraná para que fosse instituído um museu de arte no estado. No ano



seguinte, o governador do estado Paulo Pimental recebe essa recomendação com uma proposta elaborada por Fernando Velloso. No depoimento concedido pelo ex-diretor, ele afirma:

“uma proposta que elaborei graças aos subsídios fornecidos pelo Zanini e que foram totalmente calcados na regulamentação e em todos os princípios do MAC-USP<sup>31</sup>. [...] A idéia de que fosse um Museu de Arte voltado para a produção contemporânea sem sombra de dúvida veio do Zanini e das muitas conversas sobre o tema e o nome, repetindo o MAC de São Paulo também”.<sup>32</sup>

A proposta é acolhida pelo governo, e o MAC-PR inicia suas atividades, passando a incorporar inclusive a atribuição da realização do Salão Paranaense.

O último MAC inaugurado nesse período inicial é o Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, em 23 de dezembro de 1966. O MAC-PE integra a rede de museus regionais estabelecida por Assis Chateaubriand, que efetua a doação de um acervo inicial de aproximadamente 200 obras, obtendo como contrapartida do governo de Pernambuco a cessão e adaptação do imóvel que abrigaria o museu, localizado na Cidade Alta em Olinda.



O MAC-Campinas e o MAC-Paraná foram criados, respectivamente em 1965 e 1970, com influência do MAC-USP.

[Fonte: <<http://www.campinas.sp.gov.br/cultura/museus/macc/>> e <<http://www.mac.pr.gov.br/>>. Acesso em 15/1/2009].

Integrado a esse bloco inicial de museus, pode-se também incluir o Museu de Arte Contemporânea Raimundo de Oliveira, de Feira de Santana. Embora o museu seja oficialmente criado apenas em 1996, ele tem sua história e sua identidade institucional também atreladas aos museus regionais de Assis Chateaubriand. O atual edifício do MAC-Feira de Santana abrigou por quase 30 anos o Museu Regional de Feira de Santana<sup>33</sup>. Com a transferência do acervo do Museu Regional para o Centro Universitário de Cultura e Arte (CUCA) da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), o Departamento de Cultura do Município, estimulado por alguns artistas locais, decidiu fundar o MAC-Feira de Santana, mantendo aquele espaço voltado à difusão da produção artística.

Se o histórico do MAC-USP traz um escopo de grande interesse para esta pesquisa pela cisão com o MAM-SP, indicando novas perspectivas institucionais e para o debate na esfera da arte moderna e contemporânea, é também relevante que duas das entidades pesquisadas tenham relação com os museus regionais empreendidos pelo mecenas Assis Chateaubriand. Maria Cecília França Lourenço dedica um capítulo do seu livro *Museus acolhem moderno* ao que ela denomina o “epílogo dos MAMs”:

“Se a era dos MAMs se inicia com um vendaval de idealismo, sonhos e utopias, seu fechamento é melancólico e nascido de uma aventura terminal do criador dos Diários, agora finalmente associado a Yolanda Penteado. Uma grande parcela dos museus [...] nasce à época do golpe militar, e espelha as alianças e as trocas nesse novo período. Atendem a algumas das funções culturais, mas também são usados no intento de perpetuar as ideologias nacionalistas, em que a ocupação e a defesa do território brasileiro camuflam as artimanhas do poder para dominar a cena por longo período, como de fato ocorreu” (LOURENÇO, 1999: 237).

A campanha dos museus regionais tem início a partir de 1965, em uma atuação conjunta de Assis Chateaubriand e Yolanda Penteado. A estratégia de formação do acervo das instituições é aquela já conhecida desde a abertura do Museu de Arte de São Paulo (MASP): a força da mídia dos *Diários Associados* é acionada para estimular as famílias dos artistas e a elite econômica a efetuarem doações. Conforme aponta Lourenço, as entidades serão denominadas museus de arte ou de arte contemporânea, “o que não significa necessariamente reversão total das expectativas emuladas dos MAMs, mas quase um mero mudar de nomenclatura” (LOURENÇO, 1999: 238).

## Os MACs nos anos 1980

Após o hiato da década de 1970, há uma retomada da criação dos museus de arte contemporânea no decorrer da década seguinte, com os MACs em Americana (1982), Botucatu (1984) e Goiânia (1988). A ausência de novos museus de arte nos anos 1970 ainda deve ser melhor avaliada, mas cabe realçar que o período não significou somente o acirramento político e o cerceamento das liberdades individuais e políticas, mas, também, um momento de amplo desenvolvimento do mercado de arte nacional.

Dária Jaremtchuk, no seu texto “Espaços de resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC-USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo”, comenta o debate de vários historiadores, críticos de arte e artistas em torno do mercado da arte no Brasil na década de 1970. Nesse período, há uma grande expansão nas vendas de obras de arte, a que o crítico Frederico Moraes denominaria de “milagre brasileiro”, em alusão ao termo comumente utilizado pela Ditadura Militar. Aracy Amaral aponta a elevação de preços de obras de criadores brasileiros consagrados, das décadas de 1920 a 1940, predominando o interesse pelas assinaturas, e não pelo valor estético do objeto em si (AMARAL, 1981: 328). Jaremtchuk ainda indica



Após o hiato nos anos 1970, observa-se uma retomada na década seguinte, com a criação dos MACs em Americana (1982), Botucatu (1984) e Goiânia (1988 - imagens da página seguinte).

[Fonte: <<http://pedronatal.zip.net/images/BtuMAM058.jpg>>. Acesso em 15/1/2009 e Arquivo pessoal / Domingues].

tratar-se de um momento da consolidação da indústria cultural no Brasil, isto é, a economia brasileira estaria se organizando no processo de internacionalização do capital, trazendo para a esfera cultural “a lógica do gerenciamento de bens culturais como produtos de mercado” (JAREMTCHUK, 2006: 2).

O contexto do mercado de arte excluía a produção artística experimental da década de 1970. No entanto, alguns museus de arte iriam acolher essa produção. Além do MAC-USP, podemos indicar atuações nesse mesmo sentido do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Por meio de diferentes estratégias – como o Salão da Bússola e a Sala Experimental no MAM-RJ, as JACs no MAC-USP e o programa Proposta do Mês, voltado à produção contemporânea na Pinacoteca –, essas instituições tornaram-se espaços de resistência e apoio às poéticas artísticas experimentais desse período.

O MAC-Americana surge, na verdade, ainda no final da década de 1970. Em 1978, o museu é fundado em uma ala do Museu Histórico Pedagógico Dr. João da Silva Carrão. Em 1982 se constitui como órgão independente<sup>34</sup> passando a funcionar, primeiramente, nas dependências da Biblioteca Municipal de Americana e, posteriormente, anexo a esse edifício.



O outro museu no interior do estado de São Paulo que surge no mesmo período é o MAC-Botucatu. Ele é inaugurado em 8 de abril de 1984<sup>35</sup>, vinculado à Prefeitura Municipal. A formulação do museu está vinculada ao esforço individual de Itajahy Martins (1927-1991), crítico e artista que se evidenciou por seu trabalho em gravura e professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade Mackenzie. Martins realiza campanha de doação de obras para o órgão, obtendo peças de artistas não apenas locais, mas também referências nacionais como Aldemir Martins, Caciporé Torres, Marcelo Grasmann, Maria Bonomi e Odetto Guersoni. Após o falecimento do crítico, o museu foi renomeado como Museu de Arte Contemporânea Itajahy Martins.

O último MAC concebido nesse segundo momento é o Museu de Arte Contemporânea de Goiás, em 22 de maio de 1987, por meio do Decreto-lei nº 15.234. Embora inserido na capital do estado de Goiás, o MAC-GO traz um escopo de questões semelhantes ao dos dois museus do interior de São Paulo. As três instituições parecem gerar um processo de retomada cultural, em consonância com a abertura democrática da década de 1980. As articulações para a efetivação das novas instituições ainda parecem tímidas, restritas ao meio local.

O MAC-GO é uma iniciativa da então Secretaria Estadual de Cultura (atual Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira), que surge da articulação do meio cultural goiano. O museu é, inicialmente, instalado no Centro Cultural Octo Marques, com a Escola de Artes Visuais e o Balé do Estado. O edifício localizado no centro da cidade tem seu espaço adequado, com a orientação de museólogos e técnicos da área de museus. O MAC-GO abre para o público com a realização da 1ª Bienal de Artes de Goiás.

A retomada dos anos 1980 constitui um distanciamento com os embates da arte moderna, fortemente verificados no primeiro conjunto de museus estabelecidos nos anos 1960. As instituições buscam uma pertinência própria em um momento em que as redes institucionais também procuravam se restabelecer. Entidades como a AMAB foram perdendo força no decorrer da década de 1970<sup>36</sup>, e é somente em 1986 que o Sistema de Museus do Estado de São Paulo<sup>37</sup> é criado.

## Os MACs nos anos 1990

Os seis MACs implantados desde os anos 1990 expressam, no seu peso numérico, a consonância com a importância renovada que as instituições museais vão compor no final do século XX. Não se pretende, neste momento, adentrar

nessa bibliografia recente e debater as múltiplas causas dessa proeminência, mas buscar constituir algumas referências para o debate específico em volta da tipologia MAC.

O MAC-GO, criado no contexto da década de 1980, recentemente assumiu uma face renovada da entidade. O museu, que encontrava dificuldades permanentes em se consolidar institucionalmente – dadas as carências financeiras, de equipe técnica, que refletiam em uma programação intermitente –, em 2006 foi alçado a um novo patamar de visibilidade institucional. O MAC-GO ganhou nova sede, com a grife arquitetônica de Oscar Niemeyer, integrando o novo complexo cultural do governo do estado de Goiás.

O deslocamento do MAC-GO para o imponente complexo, pouco tem a ver com os aspectos do seu histórico institucional, mas inserem o museu nos fluxos invisíveis de capitais e de informação, elementos que estruturam a nova configuração mundial. Conforme nos apontam as urbanistas Lílian Vaz e Paola Jacques, é a face visível da transformação urbana das chamadas cidades globais, a contar dos grandes projetos urbanos dos anos 1990, que transformaram a nossa relação com a cidade e as nossas práticas sociais e culturais. As transformações espaciais não se restringem mais aos aspectos físicos, mas envolvem considerações de ordem simbólica. Os grandes projetos urbanos, muitos deles ancorados em equipamentos culturais, buscam conferir uma imagem, uma marca identitária às cidades contemporâneas (VAZ & JACQUES, 2003: 131).

Ao lado do MAC-GO podemos colocar três outras instituições: o Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul (MAC-MS, 1991), o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC-Niterói, 1993) e o Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE, 1998). Esses museus, fundados no decorrer dos anos 1990, são focos privilegiados dessa transformação da cultura em escala global, ocupando edifícios de destaque em cada uma das cidades em que se inserem. As entidades trazem elementos importantes para a discussão da cultura como instrumento de revalorização simbólica: são museus que adentraram nesses cenários e devem se reposicionar nas suas estratégias e programas institucionais. Essas questões serão desenvolvidas no Capítulo 2 desta tese.

Os outros dois museus estabelecidos nesse período são o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS, 1992) e o Museu de Arte Contemporânea de Jataí (MAC-Jataí, 1995). As duas instituições têm características de forte relação local, aproximando-as mais do contexto dos anos 1980, apresentado anteriormente.

O MAC-RS, embora seja um equipamento do governo do Rio Grande do Sul, inserido na capital do estado, após 17 anos de existência ainda não possui sede própria<sup>38</sup>. O museu permanece provisoriamente instalado na Casa de Cultura Mario Quintana. Em 2001, um dos armazéns do Cais do Porto é cedido ao MAC-RS para que lá se implantasse a sua sede definitiva. As negociações não avançam, e em 2004 uma exposição ocupou o Armazém A6 com 139 criadores. A idéia era garantir o espaço como sede do MAC-RS:

“O evento expressa uma reivindicação antiga: a criação de um espaço que possa fomentar e dar visibilidade à produção gaúcha contemporânea. ‘O MAC é a única instituição capaz de cumprir esse papel. Mas para isso, precisa de um espaço adequado’, defende o artista plástico e ex-diretor do MAC Paulo Gomes, participante da mostra e responsável por sua museografia” (ALBUQUERQUE, 2004).

Já o MAC-Jataí é estabelecido em 1995 por meio da Lei Municipal nº 2.044. O estatuto do museu, promulgado cinco anos mais tarde por meio do Decreto nº 1.529, de 9 de outubro de 2000, atribui ao MAC-Jataí o objetivo de “valorizar e



A nova sede do MAC-GO no Complexo Cultural Oscar Niemeyer busca conferir uma marca identitária à cidade de Goiânia, inserido no empreendedorismo urbano afirmado a partir dos anos 1990.  
[Fonte: Arquivo pessoal / Domingues].

divulgar a produção artística e cultural, principalmente do município e região, por meio de exposições, cursos, oficinas de arte e ações pedagógicas”. O Museu ocupa um edifício tombado, do final do século XIX, pouco adequado à exibição e à difusão da arte contemporânea. Por outro lado, a instituição tem buscado consolidar sua atuação por meio de um programa diversificado, em que tem proeminência o Salão Nacional de Arte, único certame dessa natureza em Goiás, que está na sua sétima edição.

Os anos 1990 apontam para a necessidade da atualização institucional dos MACs, tanto dos recentemente inaugurados quanto daqueles criados nas três décadas anteriores. Os acirramentos advindos do contexto mundial pautado pelo capital econômico e simbólico, das relações estabelecidas entre cidade e cultura, fazem com que sejam explicitadas as lacunas das instituições museais, em especial no Brasil. Nesse sentido, cabe nos aproximarmos do processo de formulação de duas instituições que têm destaque nesse cenário: o MAC-Niterói e o MAC-CE, de forma a verificarmos a ressonância dessas questões nas novas instituições.





CAPÍTULO 2

# Enunciações urbanas



## Práticas de espaço

A definição de cidade é constituída historicamente. Conforme aponta Lewis Mumford, no seu clássico estudo *A cidade na história*, cidade representa o espaço no qual se protagonizam as relações sociais e a cultura de uma comunidade. Essa experiência se dá a partir dos múltiplos pontos espalhados nesse espaço, que dão significado ao que se denomina de “social”: a casa, o escritório, a fábrica, a igreja, e, também, o museu. (MUMFORD, 1996: 13).

Ainda conforme Mumford, a cidade é um produto do tempo: lugar da permanência e onde o tempo se torna mais visível. A malha urbana, os edifícios, os monumentos são testemunhos dos acontecimentos, registros do tempo. Os museus, por sua vez, são, principalmente, instituições da memória, voltadas à reconstrução contínua de significados simbólicos atribuídos a acervos materiais e imateriais desvinculados da sua condição de origem, embora cada época memorialize dadas formas e conteúdos. Por outro lado, os museus, em muitos casos, materializam-se em edifícios que se inserem com proeminência nas cidades. Os museus são, então, alguns desses múltiplos pontos que dão significação à cidade e precisam estar a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.

Já Michel de Certeau, no seu estudo *L'invention du quotidien*<sup>1</sup>, dedicará uma parte específica ao que ele denomina “práticas de espaço”, em que ele apresenta restrições ao conceito de cidade homogêneo e único empreendido pelo discurso urbanístico. Seu pressuposto inicial está em torno da idéia de que “a vontade de ver a cidade precedeu os meios de satisfazê-la” (DE CERTEAU, 1990: 140), isto é, a representação totalizadora da cidade, empreendida pela vista em perspectiva, panorâmica, transforma a mobilidade e a complexidade da cidade em um texto legível e transparente. No dizer de Michel de Certeau, formula-se “uma ficção que cria leitores”, um quadro que tem como condição a exclusão do “obscuro entrelaçamento das condutas cotidianas” (DE CERTEAU, 1990: 141).

O conceito de cidade instaurada pelo discurso urbanístico é baseado na possibilidade de tratá-la como uma unidade, assentada em propriedades estáveis, isoladas e articuladas. De Certeau aponta que, nesse tipo de discurso, a cidade tem servido de baliza para as estratégias sócio-político-econômicas. No entanto, “se a linguagem do poder se urbaniza”, a cidade não é mais o campo de operações programadas e controladas, ela se vê entregue a movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do sistema urbanístico. Nessa condição, precisamos nos voltar às práticas cotidianas, do espaço vivido, da familiaridade da cidade.

Michel de Certeau define a cidade, então, pela errância, isto é pelas relações e cruzamentos das caminhadas e deslocamentos individuais, criando um tecido urbano. Formulando uma comparação com o ato de falar, o autor apresenta o ato de caminhar como um espaço de enunciação, isto é, no sistema urbano, o ato de caminhar implica um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria da língua), igualmente uma realização espacial do lugar (assim como o ato da palavra é uma realização sonora da língua), e implica relações entre posições diferenciadas (assim como a enunciação verbal é “alocução”, coloca o outro em face do locutor). É o caminhante que atualiza uma dada ordem espacial: “o usuário da cidade extrai fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo” (DE CERTEAU, 1990: 149).



MAC-Niterói e MAC-CE: as relações dos museus com as cidades devem ser analisadas não apenas a partir de uma vista aérea totalizante, mas também pelos percursos variáveis dos habitantes desses aglomerados urbanos.

[Fonte: <<http://nataliesantos.files.wordpress.com/2007/11/niteroi.jpg>> e <[http://image61.webshots.com/161/5/19/43/2504519430086034629vPpRmb\\_ph.jpg](http://image61.webshots.com/161/5/19/43/2504519430086034629vPpRmb_ph.jpg)>. Acesso em 15/1/2009].

Para a presente pesquisa, interessa a aproximação que Michel de Certeau institui em relação à cidade por cindir uma visibilidade totalitária, “olhando para baixo”, onde vivem os praticantes ordinários da cidade:

“Será necessário voltar novamente ao sombrio espaço onde circulam multidões que, visíveis lá do alto, embaixo não vêem? Queda de Ícaro. No 110º andar, um cartaz, como uma esfinge, propõe um enigma ao pedestre por um instante transformado em visionário: é difícil estar embaixo, quando você olha de cima (DE CERTEAU, 1999: 140) <sup>2</sup>.

As caminhadas dos pedestres apresentam uma série de percursos variáveis, afirmando, excluindo, transgredindo trajetórias. Na relação que se pretende explorar entre museu e cidade, elementos diversos de aproximação com a cidade, cindindo um discurso totalizador, são procurados, isto é, são geradas possibilidades de leitura dessa trama complexa, que por vezes escapa à legibilidade.

## Culturas da cidade

A associação entre cultura e transformação urbana tornou-se parte importante do debate urbanístico, especialmente a partir dos anos 1990. Essas análises apóiam-se na observação do processo de desindustrialização das cidades, que então se alteram em centros de serviço e consumo<sup>3</sup>. É nessa inflexão que as cidades passam a ser tematizadas como objetos de interesse, como espaços qualificados para o consumo e lazer, incluindo tanto visitas a *shopping centers* quanto a museus e galerias de arte.

Conforme nos indica Mike Featherstone, as profundas mudanças ocorridas nas “culturas da cidade” – cultura tanto no sentido de modo de vida (no âmbito antropológico), quanto no sentido das artes, dos produtos e experiências culturais (a alta cultura) – provocaram grande fascínio em comentaristas culturais, que passaram a considerá-las como movimento social e cultural, designado sob a rubrica do pós-modernismo (FEATHERSTONE, 1995: 135-136). O termo foi ganhando considerável destaque, mas desde o início é controverso, desdobrando-se em uma bibliografia extensa e heterogênea. No que diz respeito à análise das relações entre museu e cidade aqui proposta, interessa o uso da nomenclatura “pós-modernização”, como apropriada no debate mais específico do campo de estudos urbanos.

Autores como David Harvey (1992, 1996) e Sharon Zukin (1988, 1996) utilizam o termo “pós-modernização” para assinalar a reestruturação global das relações socioespaciais, mediante novos padrões de investimento, focados no redensolvimento das regiões centrais, em grande parte lastreada em equipamentos culturais. Partem da análise dos processos de desindustrialização das áreas urbanas e, posteriormente, da reestruturação desses locais como setores de turismo e consumo cultural, tendo como caso exemplar o bairro do SoHo, em Nova York.

A discussão formada tem como disparador central os aspectos econômicos e os acirramentos do capitalismo financeiro. Afirma-se um procedimento dinâmico que focaliza processos de produção e consumo ao mesmo tempo, bem como a dimensão espacial de práticas culturais específicas a que estão associadas. Nessa conjuntura, verifica-se o crescente valor das indústrias culturais para a economia das cidades, bem como o das diversas iniciativas de investimentos culturais, emblematizados pela presença de instituições, atividades culturais e uma sensibilidade geral para os benefícios advindos dessa trama cultural das cidades:

“A consciência de que as indústrias da cultura, como editoras, gravadoras, radiodifusão e turismo, podem desempenhar um papel cada vez maior nas economias nacionais e locais cresceu ao lado da expansão geral da produção e do consumo de bens simbólicos nas sociedades ocidentais contemporâneas” (FEATHERSTONE, 1995: 148).

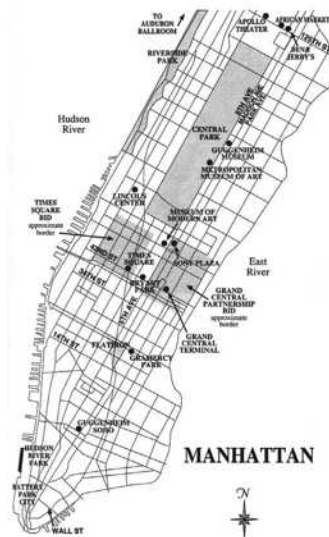
O debate no campo urbano vai, então, começar a empregar a noção de “capital cultural”, referenciando-se aos estudos empreendidos por Pierre Bourdieu<sup>4</sup>. A utilização do termo nesse contexto aponta para a importância das fontes alternativas de riqueza, para além do capital financeiro e industrial. Essas reservas alternativas, entre as quais a cultura tem proeminência, podem ser reconvertidas em valor econômico mediante uma série de caminhos diretos e indiretos. Decorre desse entendimento o interesse de políticos, administradores públicos e capitalistas privados em investimentos na área da cultura, bem como sua sensibilidade à importância da imagem da cidade.

O conceito de Bourdieu explicita o valor muitas vezes oculto e dissimulado dos processos de acumulação baseados na cultura. David Harvey, no seu livro *A condição pós-moderna*, analisa verticalmente essa prática, em que as cidades tornam-se mais empresariais e mais conscientes de sua própria imagem, sob condições globais de competição e com a liberação das forças do mercado para investi-

mento e fluxos de capital. O geógrafo britânico afirmaria que as cidades precisam mobilizar a cultura para se transformarem em iscas para o capital (1992).

No Brasil, esse debate se instala com diversos autores detendo-se nas aproximações entre cultura e cidade. No âmbito local, a cultura aparece como atributo para a competição global, conferindo destaque à hierarquização das cidades, mas também começa a ser utilizada como instrumento para diferenciação local de certas regiões urbanas degradadas (KARA-JOSÉ, 2007: 22). Otília Arantes, desde o início dos anos 1990, irá se debruçar sobre as intervenções urbanas e na análise desse caminho em que as cidades passaram a ser encaradas como um repertório de símbolos, em que “tudo virou cultura”<sup>5</sup> (1993, 1998).

A autora se tornaria uma importante voz crítica a esse processo, considerando tratar-se da transformação da cidade unicamente em mercadoria, denominando os projetos de intervenção urbana em eufemismo para a gentrificação<sup>6</sup> planejada estrategicamente (ARANTES, 2000). Para Arantes, se o modelo são as cidades norte-americanas ou européias, com as operações de elevação do prestígio e do capital simbólico de Nova York e Barcelona, esse tipo de requalificação também tem sido aplicado, de forma “barateada” em nossos centros urbanos:



Mapa da economia simbólica de Manhattan, Nova York: centro financeiro, parques e museus de arte. [Fonte: ZUKIN, 1995].



“Seria o caso de lembrar muito a propósito o quanto esse tipo de requalificação vem sendo aplicado em nossos centros urbanos (à brasileira, é claro: entre outros sirva de exemplo barateado o Pelourinho de Salvador, convertido em cenário para estereótipos baianos). Tais processos de *gentrification* com vistas a alterar o perfil sócio-cultural das cidades não podem deixar de suprir a demanda crescente de ‘bens culturais’ pela camada social responsável pelas requalificações buscadas por essas mesmas estratégias de gestão urbana” (ARANTES, 1998: 156).

Outros autores como Lílian Fessler Vaz e Paola Berestein, tendo como estudo de caso o Rio de Janeiro (2005), também analisam processos de “gentrificação cultural” que servem como âncoras para o processo de gentrificação urbana.

O processo de gentrificação tem interesse não apenas como procedimento de expulsão das camadas socioeconômicas mais baixas, o que é certamente significativo em um país como o nosso, mas também porque revela a mudança de perfil dos grupos da nova classe média, que em grande parte são os produtores, transmissores e consumidores desse estilo de vida culturalizado (FEATHERSTONE, 1995: 150). Sharon Zukin (1982) deu visibilidade a essa relação em seu



As intervenções no centro de São Paulo, na área do bairro da Luz estabelecem relação com a dinâmica de gentrificação observada mundialmente em grandes núcleos urbanos como Nova York, Londres e Barcelona.

[Fonte: <<http://media.photobucket.com/image/esta%2525C3%2525A7%2525C3%2525A3o%20julio%20prestes/gutooo/topo%20mirante/mir06.jpg>>. Acesso 15/1/2009].

trabalho sobre a atração de certa vida cultural para regiões degradadas (ateliês de artistas, galerias e museus) e a conseqüente expulsão dos moradores originais em cidades americanas, com destaque para Nova York.

A análise de Zukin para as transformações na área do SoHo acompanha uma avaliação mais geral do lugar da arte e o *status* do artista na sociedade norte-americana. Com a mudança do eixo cultural internacional para Nova York no segundo pós-guerra, verificou-se ali um aumento importante do número de artistas, galerias de arte e museus, bem como a elevação do valor da arte como investimento (CRANE, 1987). Dessa forma, o valor econômico do capital cultural aumentou e, a partir da década de 1960, o meio artístico abria “caminho para o redensolvimento em larga escala de setores urbanos baratos e decadentes, mediante a *gentrification*” (FEATHERSTONE, 1995: 151).

## MACs: entre os discursos urbanos e museológicos

O debate urbano baseado no conceito de pós-modernização alinhava o entendimento – já banalizado – acerca do protagonismo exercido pelos museus nas cidades atuais. Otilia Arantes descreve essa mudança radical do papel desses equipamentos culturais de modo expressivo: “[...] antes domínio tradicionalmente austero e introvertido, atualmente, imagem prestigiosa e ponto de vista privilegiado sobre o mundo à volta, onde reina, diga-se de passagem, uma grande animação” (ARANTES, 1998: 157).

O contexto das “culturas das cidades” abriu essa perspectiva da inserção dos museus no centro do debate urbano. Essa mudança se configurou numa dupla mão, tanto na alteração do papel dos museus nessas novas fisionomias urbanas (o museu na cidade), quanto no âmbito da reflexão museológica (a cidade no museu). Por um lado, a nova trama cultural das cidades possibilitou a reflexão sobre essas entidades, a partir desses diversos elementos de negociação urbana, conforme já destacado anteriormente. Por outro, os debates museológicos foram estabelecendo uma relação ampliada com a cidade.

Se inicialmente os debates patrimoniais e museológicos centram-se no edifício de modo isolado, especialmente a partir de 1964, por meio da Carta de Veneza, promulgada pelo Internacional Council of Monuments (ICOMOS), o interesse se amplia para o entorno urbano (ou rural), bem como para as relações com o meio em que se insere<sup>7</sup>. Os debates no campo do patrimônio serviram de

referência para que os profissionais da museologia pudessem também ampliar a base da ação museal, em seus documentos específicos. Trinta anos mais tarde, em 1984, a Declaração de Quebec, firmada pelo *Internacional Council of Museum* (ICOM), iria consolidar esses pressupostos na chamada “nova museologia”, assumindo um trinômio expandido para a ação museológica: patrimônio-território-população.

É interessante notar que o pensamento museológico foi se politizando desde a década de 1960, paralelamente ao processo de culturalização das cidades. A Declaração de Santiago, de 1972 (ICOM), influenciada pelas discussões promovidas pela UNESCO em relação ao papel do patrimônio na sociedade e permeada pelos questionamentos de Maio de 1968 sobre o papel dos museus numa sociedade em transformação, apela para uma instituição comprometida com sua ação social, colocando o cidadão como protagonista no processo de preservação, entendimento e divulgação do patrimônio cultural (PRIMO, 2003: 4)\*. Como já se apontou, os pressupostos dessa mesa redonda de Santiago seriam atualizados com a Declaração de Caracas, em 1992 (ICOM).

Os referenciais teóricos estão estabelecidos no campo do urbanismo e da museologia, fornecendo balizas importantes para a criação de antigos e novos museus, bem como para a análise dessas instituições. Entretanto, apesar do lugar de destaque conferido aos museus na atualidade, em grande parte das instituições não reina – em especial no contexto brasileiro – essa “grande animação” a que Otília Arantes se refere.

Ao nos aproximarmos dos 13 museus circunscritos nesta tese, verificou-se uma enorme indefinição quanto à própria importância dessas entidades nos seus contextos urbano-culturais, evidenciados na constituição e na guarda precária de seus acervos, em equipes desestruturadas, bem como em edifícios inadequados ou mal conservados. Por que esses MACs estão submetidos a uma situação de impasse? Observadas um pouco mais de perto, as instituições configuram mesmo uma situação de difícil saída institucional, muitas vezes entre o abandono das instâncias públicas e a dificuldade de articulação de apoio privado. No entanto, chama também atenção a impassibilidade de muitas dessas entidades (e de nós mesmos, como público e cidadãos), diante dessa condição paradoxal que coloca os museus brasileiros entre a extrema visibilidade e afetação e a extrema ausência e apatia.

Essa configuração reafirmou a perspectiva inicial da pesquisa em trabalhar com um conjunto de instituições com abrangência nacional, tendo como premis-

sas comuns o caráter público e a articulação em torno da nomenclatura MAC, assegurando teoricamente um comprometimento com um programa voltado à arte contemporânea. O conjunto assumidamente heterogêneo permite não se apoiar em um único campo de questões ou em um referencial teórico exclusivo. Se os museus têm destaque midiático no contexto atual, os discursos hegemônicos na esfera da culturalização das cidades e de uma museologia implicada com uma ação social não têm garantido a compreensão da condição crítica a que nossas instituições estão imersas.

A tese propõe uma abordagem dos MACs a partir da relação cultura-cidade. Articula-se a esses discursos hegemônicos, mas também pretende uma aproximação maior com a diversidade de contextos institucionais (como se enunciou no Capítulo 1), bem como com as “estratégias” de inserção dos museus em cada núcleo urbano. Michel de Certeau efetua no seu pensamento teórico distinção entre estratégias e táticas, aquelas organizadas pelo postulado de um poder e estas determinadas pela ausência de poder:

“Eu denomino *estratégia* o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se tornam possíveis a partir do momento em que um sujeito de querer e de poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) é isolável. *Estratégia* postula um lugar suscetível de ser circunscrito como *um próprio* e ser base a partir da qual se podem gerar relações com *uma exterioridade* de alvos ou ameaças. [...] Denomino de *tática* a ação calculada que determina a ausência de *um próprio*. Assim, nenhuma delimitação externa não lhe fornece a condição de autonomia. A *tática* não tem por lugar senão o do outro (1990: 59-60)<sup>9</sup>.

No sentido proposto por De Certeau, a pesquisa procura “circunscrever um próprio” num mundo imerso em circunstâncias variáveis. A instauração de um corte, que isola esse grupo de instituições, buscando os atributos *estratégicos* destacados pelo autor: 1) interdependência em relação à variabilidade das situações, configurando uma vitória do lugar sobre o tempo; 2) domínio dos lugares pela visão, possibilitando antecipar-se ao tempo pela leitura de um dado espaço; 3) constituição de um campo próprio do saber, de forma a modificar as circunstâncias variáveis em espaços legíveis (DE CERTEAU, 1990: 60).

Não se trata de uma aplicação abstrata do enunciado de De Certeau, mas procurar circunscrever concretamente essas diversas instituições numa trama

entre as dimensões urbanas e museológicas, conferindo mais legibilidade ao conjunto. Para tal, além dos aspectos de formação institucional, se procederá, no Capítulo 3, à qualificação dos centros urbanos em questão, bem como à implantação dos MACs nesses locais.

## Os MACs brasileiros no contexto das novas configurações urbano-culturais

No Brasil, o debate público e governamental a respeito da culturalização das cidades surge a partir do final dos anos 1980, um período de mudanças estruturais da nossa política, com a retomada democrática e a promulgação da Constituição Federal de 1988. As discussões em torno da reestruturação do Estado, em face de uma nova conjuntura fomentada pelos fluxos econômicos e informacionais mundiais, refletiram no reposicionamento das cidades, tanto no seu aspecto econômico, quanto no simbólico.

A associação entre transformação urbana e cultura é constituída nos discursos públicos oficiais, mas em grande parte configura uma concepção instrumental da cultura, isto é, o discurso da cultura utilizado para encobrir ações no âmbito urbano. Como discute Beatriz Kara-José, se há mudança em relação às formas tradicionais de intervenção urbana (especificamente nos centros históricos), o que efetivamente tem ocorrido é a alteração do tipo de âncora, mantendo-se os mesmos objetivos, isto é, o de gerar valorização fundiária por meio de uma intervenção pontual do Estado no urbano, como historicamente se efetuava com as intervenções viárias (KARA-JOSÉ, 2007: 198).

A partir dos anos 1990, essa aproximação é intensificada. A preservação do patrimônio histórico de centros urbanos torna-se prioridade nos discursos governamentais, com foco no potencial turístico e na construção de equipamentos culturais de grande porte. Esse discurso encontrava-se em consonância com a visão empresarial sobre gestão urbana proposta nos planos estratégicos das agências multilaterais como o Banco Mundial e o Banco Interamericano de Desenvolvimento que, posteriormente, pautariam o convênio do Programa Monumenta<sup>10</sup>, voltado à recuperação do patrimônio histórico de diversas cidades brasileiras.

As políticas federais para cultura nesse período definem uma mudança na relação entre Estado e cultura. Com a implantação da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet<sup>11</sup>), consolida-se o discurso de substituição de parte da ação

do Estado pela dos empresários e a modernização da gestão pública. A cultura brasileira é elevada a instrumento de marketing nacional, reafirmando o país como um destino turístico privilegiado pela sua singularidade cultural. Nesse movimento criou-se um ambiente favorável ao fomento no Brasil de um nicho já desenvolvido nos países centrais: das intervenções urbanas que incluem equipamentos culturais, mas também dos grandes negócios culturais, envolvendo artes e instituições financeiras.

Dentro desse movimento podemos discutir a intensa dinâmica de criação de centros culturais privados. Já a partir do final dos anos 1980, observa-se a movimentação de grandes instituições financeiras brasileiras na criação de centros culturais. Um dos primeiros a ser criado é o Instituto Itaú Cultural, em 1987, visando incentivo, promoção e pesquisa de linguagens artísticas e eventos culturais, bem como preservação do patrimônio cultural do país. Na seqüência, são criados ainda os Centros Culturais Banco do Brasil (Rio de Janeiro e São Paulo), os Institutos Moreira Salles (Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Poços de Caldas e São Paulo) e o Santander Cultural (Porto Alegre).

Essas diferentes instituições são constituídas com perfis similares, configurando-se como pólos atrativos e visando o fomento e a difusão da produ-



Itaú Cultural (São Paulo) e Santander Cultural (Porto Alegre): a criação dos centros culturais pertencentes a bancos privados, explicita o uso da cultura como instrumento de marketing a partir dos anos 1990. [Fonte: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/Ita%C3%BA\\_Cultural\\_01.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/Ita%C3%BA_Cultural_01.JPG)> e <<http://www.stcas.rs.gov.br/arquivos/1204918993fachada.JPG>>. Acesso em 15/1/2009].

ção artística nacional e internacional. A questão lançada por David Harvey da disposição dessas instituições em financiar esses projetos culturais ressoa nos aspectos apontados por Maria Cecília França Lourenço em relação à situação brasileira. Segundo a autora, caberia aprofundar a razão de o poder financeiro investir nessa área da arte contemporânea e em instituições culturais, já que se trata de um campo tão complexo, até mesmo para os segmentos especializados (LOURENÇO, 2007: 5).

Conforme já apontado, o momento hoje parece atualizar elementos da dinâmica cultural instaurada nos maiores centros urbanos brasileiros do segundo pós-guerra. Naquele período, observou-se grande movimentação cultural com o despontar de mecenas atrelados ao meio produtivo, a citar o empresário da nascente indústria cultural Assis Chateaubriand, o industrial Francisco Matarazzo Sobrinho e o banqueiro Castro Maya, ao lado da articulação de artistas e intelectuais na criação de instituições museais renovadas. Frutos desse processo foram a criação do Museu de Arte de São Paulo (1947) e dos Museus de Arte Moderna de São Paulo (1948) e Rio de Janeiro (1949).

A partir dos anos 1990, consolida-se a presença desses centros culturais vinculados a importantes instituições financeiras, também nos principais centros urbanos brasileiros. Esses equipamentos procuram conferir imagem diferenciada pela cultura, engrossando o papel civilizatório, da disseminação da cultura como um bem de todos já preconizados nos anos 1940. Resta discutirmos as contrapartidas públicas desse processo, uma vez que os centros culturais valorizam seus próprios acervos e, muitos deles, aumentam suas possibilidades financeiras com o recebimento de incentivos fiscais e apoio direto e indireto das instâncias públicas.

Na pesquisa há cinco instituições que são focos privilegiados dessa alteração da cultura em escala global: o Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP), o Museu de Arte Contemporânea de Goiás (MAC-GO), o Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul (MAC-MS), o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC-Niterói) e o Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE). As instituições trazem elementos importantes para a discussão da cultura como instrumento de revalorização simbólica. Trata-se de museus que foram formulados ou entraram recentemente nesse cenário e precisam se reposicionar nas suas estratégias e programas institucionais.

O MAC-USP, na sua permanente busca de consolidação de uma sede adequada à importância do seu acervo, inseriu-se no debate urbano em diferentes

tempos. Entre os anos 1960 e 1980, colocou-se na defesa da ocupação da Cidade Universitária, desdobrando-se em diversos projetos arquitetônicos que sucessivamente não seriam implementados. E, a partir da década de 1990, reacendeu as discussões com a realização do concurso internacional para uma nova sede na Barra Funda, integrado à Operação Urbana empreendida nessa região de São Paulo e, recentemente, com o projeto de apropriação do antigo edifício do Departamento Estadual de Trânsito de São Paulo (Detran), em frente ao Parque do Ibirapuera<sup>12</sup>.

O edifício originalmente projetado por Oscar Niemeyer, mais de 50 anos depois teria redesenho do próprio arquiteto, para sua adequação às novas funções museais. No entanto, o Governo do Estado acabou deixando de lado essa proposta em face do alto custo da readequação sugerida pelo arquiteto, calculado em 120 milhões de reais e, também, pela não aprovação do projeto de Niemeyer pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico (Conpresp). Nesta data<sup>13</sup>, a obra está a cargo da Companhia Paulista de Obras e Serviços (CPOS).

Em 2006, o MAC-GO passou a integrar um complexo cultural também projetado por Oscar Niemeyer, localizado às margens da rodovia GO-020, na



Desde sua criação em 1963, o MAC-USP busca consolidar uma sede própria. Atualmente, está em curso a ocupação do antigo edifício do Departamento Estadual de Trânsito de São Paulo (Detran). O projeto de adequação proposto por Oscar Niemeyer foi recusado pelo Governo do Estado por razões orçamentárias.

[Fonte: ZEIN, 2007: s/p].



zona sudoeste da cidade. O museu é criado, originalmente, no contexto dos anos 1980, fruto de articulação do meio artístico com o governo do estado, e “ganha” nova sede longe do centro da cidade, dissociando-o do seu público primeiro. O roteiro do novo projeto é o do planejamento estratégico afirmado nas cartilhas das agências multilaterais, com foco na construção de equipamentos culturais de grande porte, com vistas ao incremento do capital cultural e do turismo. No entanto, a obra é realizada às pressas, no final do governo e da gestão museal, comprometendo tanto a qualidade da construção quanto a redefinição programática do próprio museu, impossibilitando um debate mais aprofundado a respeito da ocupação do novo edifício.

O MAC-MS também se estabelece em uma sede de maior porte em 2002. O atual edifício localiza-se no Parque das Nações Indígenas, extensa área verde da cidade de Campo Grande, que inclui outros equipamentos culturais e de lazer. A construção é viabilizada com recursos da Lei de Incentivo à Cultura de Goiás, configurando um edifício amplo com cinco salas expositivas, que ocupam 4.000 m<sup>2</sup>.

O MAC-Niterói e o MAC-CE são os dois museus de constituição mais recente e frutos diretos dessa visão empresarial, que passou a pautar as gestões urbanas a partir dos anos 1990. O Museu de Niterói foi o órgão cultural que conferiu lastro inicial ao vetor de requalificação urbana empreendido pela Prefeitura Municipal, posteriormente nomeado como “Caminho Niemeyer”. O Museu de Fortaleza integra o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, equipamento de grande porte que buscou a requalificação de um setor degradado, focando-se a ampliação do potencial turístico da cidade.

Embora o MAC-USP e o MAC-GO tragam questões relevantes para a discussão cultura e transformação urbana proposto neste Capítulo 2, essas entidades não se inserem integralmente no debate, uma vez que ainda não estão instalados nesses edifícios monumentais, transformados em âncoras culturais das cidades em que se encontram. O MAC-USP tem buscado atrelar-se a esse processo, mas ainda sem êxito. O projeto ganhador do concurso internacional para uma nova sede fora da Cidade Universitária foi descartado, e há ainda incertezas em relação aos trâmites atuais para ocupação do edifício do Detran no Parque Ibirapuera.

Já o MAC-GO, devido à pendência jurídica com a construtora responsável pela construção do Complexo Oscar Niemeyer, ainda não se transferiu definitivamente para o novo edifício. Tanto a sua parte administrativa quanto a maior parte das exposições ocupam o antigo edifício na região central de Goiânia. Nes-

se sentido, apesar de os dois museus estarem articulados ao discurso cultura e cidade, eles não incorporaram na sua ação institucional essa dinâmica de mercadorias culturais. O MAC-MS também não se integra prioritariamente a esse debate urbano: embora sua sede atual promova o capital cultural de Campo Grande, as instâncias governamentais não assumiram o discurso urbano-cultural, deixando a instituição mais restrita a uma interlocução local.

O MAC-Niterói e o MAC-CE, por sua vez, são peças-chave nesse processo de culturalização das cidades, espelhando entre nós as experiências internacionais de associação entre políticos, planejadores urbanos, promotores culturais e grande capital, em um modelo que passa invariavelmente pela gentrificação de áreas urbanas degradadas. Trata-se de um contexto em que a cultura está em constante negociação nos espaços centrais e nos vetores de crescimento da cidade, não se restringindo mais ao campo estético, mas articulada ao sistema de produção e consumo. Os museus, como equipamentos culturais privilegiados, assumem o seu caráter de mercadorias culturais inscrita no espaço urbano. Nessa conjuntura, cabe uma análise pormenorizada dessas duas instituições, de forma a trazer elementos dessa dinâmica urbano-cultural para o debate acerca dos MACs, objeto desta pesquisa.



O novo edifício do MAC-GO integrado ao Complexo Cultural Oscar Niemeyer em Goiânia, oferece uma arquitetura de destaque, mas sem articular o meio cultural local, sendo alvo de inúmeras críticas.  
[Fonte: Arquivo Pessoal / Domingues].

## MAC-Niterói: o museu como novo marco de distinção

A partir de 1989, em Niterói, inicia-se um processo de reorganização territorial fomentado pelo governo municipal, no qual ocorreram mudanças profundas na estrutura da cidade e, por conseqüência, na vida de seus habitantes. Essas modificações constituem-se a partir da criação e do fortalecimento de um discurso de “cidade da qualidade de vida” e, também, pela intervenção direta do poder público na paisagem. Com tal intercessão modificam-se os marcos de representação territorial, com a implantação do Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC) e, posteriormente, do conjunto arquitetônico Caminho Niemeyer<sup>14</sup>.

Esse discurso incide em uma preocupação consagrada, procurando mudar a imagem histórica de Niterói que havia se configurado como apêndice da atual capital do estado (Rio de Janeiro)<sup>15</sup>, afirmado pelo dito popular: “a melhor coisa de Niterói é a vista para o Rio de Janeiro”. Para tal, o poder municipal assume a estratégia de elevar o quociente de capital simbólico da cidade, aumentando seus marcos de distinção.

As políticas públicas executadas em Niterói passam a definir, então, modificações importantes na dinâmica interna do município e, principalmente, na imagem externa da cidade. Essa reorganização e mudança de imagem conduziram a uma valorização intensa do solo urbano, especialmente naquelas próximas a esses novos referenciais. Essa política de valorização urbana foi muito bem-sucedida no que se refere à mudança da imagem da cidade, e o discurso implementado acabou, após algumas reações iniciais, amplamente aceito pela população.

As últimas gestões municipais formataram projetos apoiados nessa visão empreendedorista. A revista *Niterói informa*, editada pela prefeitura, ressalta que a lógica político-administrativa, que norteou as ações municipais ainda na gestão de Godofredo Saturnino da Silva Pinto (PT, 2005-2008<sup>16</sup>), está apoiada “em metas e técnicas de gestão modernas e progressistas” (NITERÓI, 2006: 2). Essa lógica de gestão respaldada por parcerias com entidades civis, com Estado, União e organismos internacionais embasa o macroprojeto “Niterói 2020 – Cidadania para Todos”, que visa elevar a cidade à condição de 1º lugar no Índice de Desenvolvimento Humano (IDH)<sup>17</sup> nacional.

Após a implementação da imagem urbana positiva de Niterói nos anos 1990, tal macroprojeto procura desenvolver 13 projetos estratégicos, com horizontes de médio e de longo prazos, viabilizando dinâmicas estruturantes nos campos

social, de infra-estrutura urbanístico-ambiental e viária, da modernização administrativa e do desenvolvimento econômico. Entre os planos elaborados desde 2002, podemos citar: Viva Centro (*masterplan* econômico-urbanístico, incluindo a área do Caminho Niemeyer<sup>18</sup>) e o Niterói Turismo (plano que fixa ações de estímulo ao turismo).

Em 2005, foi lançado o Plano Diretor de Turismo, situando algumas diretrizes a fim de incrementar a atividade turística no município: melhorar a infraestrutura de atendimento e serviços aos turistas, principalmente na orla marítima (projeto OrlaNit), diversificação de atrações e incremento de atividades culturais, de esporte e lazer, divulgação das características turísticas da cidade, crescimento e melhoria da rede hoteleira.

O turismo e a cultura continuam em foco como as mais importantes opções de investimento em Niterói, pelo potencial da cidade em seus quilômetros de praias e pela política de transformação da imagem da cidade implantada desde os anos 1990. São também priorizados pela gestão municipal pelos seus supostos efeitos multiplicadores na geração de trabalho e renda.

No entanto, cabe aprofundar o estudo dos resultados dos esforços desses últimos anos, uma vez que nenhum dos marcos distintivos atraiu recursos pri-



Praça Araribóia e Museu Antonio Parreiras: antigos marcos identitários e culturais de Niterói foram substituídos pelo projeto urbano ancorado pelo MAC-Niterói.

[Fonte: <<http://www.coseac.uff.br/cidades/fotos/foto24.jpg>> e <<http://img.metblogs.com/rio/files/2008/11/arariboia-de-wikipedia1.jpg>>. Acesso em 15/1/2009].

vados significativos e o próprio incremento da atividade turística parece, ainda, exclusivamente dependente de investimentos públicos. Há falta de dados sobre o número de turistas que se dirigem a Niterói, mas alguns levantamentos apontam que em grande parte os turistas vem à cidade exclusivamente para conhecer o MAC, não permanecendo na cidade<sup>19</sup>.

### A criação do MAC-Niterói

O Museu de Arte Contemporânea de Niterói foi inaugurado em 2 de setembro de 1996. Inicialmente foi criado para abrigar a coleção de arte contemporânea brasileira, cedida a Niterói em regime de comodato pelo colecionador João Leão Sattamini Neto<sup>20</sup>. No entanto, a construção do museu afirmou-se como um dos principais elementos desse processo de alteração da imagem da cidade de Niterói. O projeto de Oscar Niemeyer, implantado em local de privilegiada beleza natural – um mirante situado na Praia de Boa Viagem, que se debruça sobre a Baía da Guanabara –, e seu edifício de linhas sinuosas, elevado do chão, arrojado e majestoso, logo conferiu ao novo museu destaque local e nacional.

O prédio do MAC está sendo visto como ícone de uma nova Niterói cosmopolita. Além da substituição do antigo brasão de identificação da cidade pelo novo logotipo reproduzindo os traços de Niemeyer, sua fotogenia o transformou em cenário para ensaios fotográficos, filmes, campanhas publicitárias e álbuns de casamentos. Segundo pesquisa sobre o perfil do visitante do MAC, desenvolvida entre 1998 e 2002 pelo Centro de Pesquisas do Fenômeno Turístico do Centro Universitário Plínio Leite (CEPETur-UNIPLI), logo após a inauguração do novo equipamento cultural, “foram surpreendidos pela enorme quantidade de visitantes, que diariamente acorriam para conhecer aquele edifício”. Segundo a pesquisa, inicialmente o MAC atingiu visitaçãõ de 5.000 pessoas aos domingos, afluência muito expressiva para as instituições culturais no Brasil.<sup>21</sup>

No entanto, mais do que as obras de arte expostas, o que verdadeiramente atrai os visitantes é o próprio edifício do museu. Segundo a pesquisa citada, as reações dos visitantes são de êxtase e curiosidade em relação ao edifício e a paisagem do entorno, mas muitas vezes de descontentamento com as obras ali expostas. Se, por um lado, temos de considerar a própria problemática da arte contemporânea, “no que ela tem de inquietante, anárquica, plural e, por que não, de incompreensível” (VERGARA, 2000), por outro, a arquitetura do MAC parece empobrecer o seu discurso expositivo e a própria funcionalidade do museu.

Atualmente, os museus são vistos não apenas como fontes de difusão cultural, mas também como agentes do incremento urbano. A arquitetura do MAC se transformou em logotipo da prefeitura, com sua imagem sendo reproduzida pela cidade à exaustão. No entanto, cabe a reflexão da própria função institucional de um museu de arte. A absorção das novas demandas político-urbanas parece não ter sido acompanhada de um debate aprofundado sobre a vocação educativo-cultural dessas instituições. Essa arquitetura contemporânea de museus, em que a própria arquitetura cada vez mais se apresenta como um valor em si mesmo (e não apenas como construção destinada a abrigar obras de arte), gera o comprometimento da função museológica.

O caso do MAC é emblemático em dois aspectos, seja na dificuldade do museu em atrair o olhar dos visitantes para o seu conteúdo artístico (subjugado pelo edifício e pela paisagem), seja na ausência de uma exposição permanente do seu próprio acervo. Essa ausência é fruto de uma política institucional que determinou que a instituição abrigaria somente exposições temporárias, alternando a exposição do acervo com a apresentação da produção artística contemporânea, mas se deve destacar que o edifício apresenta um espaço expositivo de 1.000 m<sup>2</sup>, insuficiente para todas as ações previstas para uma ação museológica contempo-



O MAC-Niterói é o principal elemento legitimador da nova imagem da cidade, reproduzido em peças publicitárias mundiais. [Fonte: Arquivo pessoal / Domingues].

rânea consistente. Importante ainda considerar que a reserva técnica do museu não comporta nem 10% do seu acervo, obrigando a instituição a guardar a parte restante da coleção em outras localidades.

Se o MAC é o principal elemento legitimador da nova imagem de Niterói, evidencia-se a necessidade de estudar a problemática contemporânea do consumo da cultura. Ou seja, discutir os limites dessa prática, investigando até que ponto o uso desses equipamentos culturais – por vezes utilizados como âncora de projetos de intervenção urbanas – garante o sucesso dos empreendimentos e desenvolve uma imagem positiva da cidade. E, principalmente, discutir se essa imagem corresponde à realidade da cidade em questão ou se trata unicamente de estratégia de marketing (BRUNO: 2002, 91).

Nesse novo contexto, em que a cultura vem se destacando como espécie de isca para atração de iniciativas, a construção de novos equipamentos culturais tem dupla finalidade: promover a imagem internamente (imagem que os habitantes fazem de sua cidade e o desejo de inserção nas redes globais), mas também externamente (atraindo investimentos externos e o turismo internacional).

Museus de arte foram alçados para o topo das prioridades dos administradores públicos. Esses administradores já estavam devidamente sensibilizados pela tendência global de as instituições museais estarem migrando da área do conhecimento para o setor dos negócios. Um dos sinais dessa mudança institucional começou e é facilmente observável nas “lojinhas” de museus, que reproduzem as imagens das obras de arte em um sem número de objetos e, mais recentemente, no *franchising* global da arte (em marcas como Guggenheim), que submete tudo ao negócio, monetariza e subverte o conhecimento. A construção dos novos museus foi alçada ao centro da promoção da imagem da cidade.

No caso de Niterói, questiona-se: a principal intenção da prefeitura teria sido a de criar um museu ou a de criar um referencial distintivo na cidade de Niterói, utilizando-se para isso de um museu? (BRUNO, 2002: 97).

## O Caminho Niemeyer

Em 1997, poucos meses após a conclusão do Museu de Arte Contemporânea, o então prefeito da cidade Jorge Roberto Silveira (PDT, novamente eleito em 2008) convidou o arquiteto Oscar Niemeyer para nova empreitada, ainda com vistas ao incremento da atividade turístico-cultural no município. Pensando em revitalizar a zona central de Niterói, o prefeito decide construir, num terreno de

72.000 m<sup>2</sup> à beira-mar (entre o Centro da cidade e o bairro de Ponta d'Areia), um complexo arquitetônico, voltado para a cultura e a religião da população<sup>22</sup>. Dando continuidade ao processo de aumento do capital simbólico da cidade, Jorge Roberto convida Niemeyer para criar as edificações que, juntas com o MAC, formariam um caminho ao longo da orla, o Caminho Niemeyer. As nove edificações que compõe o percurso são o maior conjunto arquitetônico assinado pelo arquiteto depois de Brasília.

Após a repercussão positiva do MAC, a construção desse conjunto criaria, especificamente, uma perspectiva para a requalificação do decadente centro de Niterói. Junto com as construções seriam desenvolvidas ações paralelas, como o incentivo à ocupação de uma área no centro da cidade, com mais comércio e prédios residenciais. Essa região foi sofrendo degradação muito intensa, em ações desde os anos 1960. Além da perda do posto de capital do Estado do Rio (que acabou com cerca de 30 mil empregos diretos e indiretos), a construção da Ponte Rio-Niterói na década de 1970 aumentou a circulação de carros na cidade, mas criou uma descentralidade, passando marginalmente no Centro.

O projeto do Caminho Niemeyer é desdobramento da criação do MAC-Niterói, no entanto ainda longe de sua conclusão, o acesso aos dados documentos é restrito e torna-se complicada uma avaliação mais pormenorizada. No entanto, se o Museu de Arte Contemporânea instaurou-se como um caso de sucesso no *city marketing* de Niterói, a continuidade dessa política urbana tende a aprofundar os processos inerentes a esse tipo de aporte do capital simbólico das cidades, acirrando tanto os aspectos positivos, quanto os negativos.

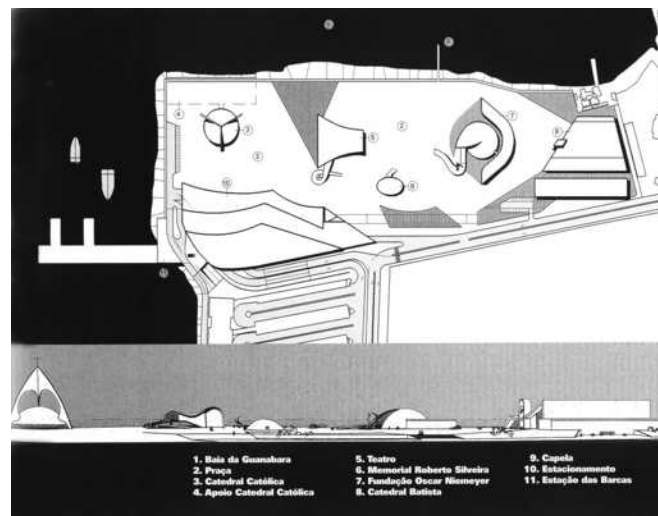
Se Niterói sofreu positivo impacto em sua imagem, como contrapartida houve a significativa manipulação da identidade local e a configuração de uma nova geografia simbólica na cidade, sem receber a devida atenção por parte dos planejadores urbanos e políticos locais. Como discute Otília Arantes, de forma geral, os processos de recuperação de regiões urbanas catalisam a alteração do perfil sociocultural das cidades e elevam seu prestígio e seu capital simbólico. Essa alteração supre a demanda crescente de bens culturais pela camada social responsável por essas estratégias de gestão urbana, mas gera processos de gentrificação (ARANTES, 1998: 146).

Ao lado da questão sociocultural, devemos estar atentos à contradição que o processo constituído em Niterói parece se apoiar. A construção do MAC já havia sido integralmente custeada pela cidade<sup>23</sup>, resultando em longas interrupções na



obra por falta de verba e, na ocasião, criando forte desconfiança da população de que a obra não seria finalizada. Somente em 1996, após cinco anos de trabalho, o museu foi finalmente inaugurado, instaurando-se como novo símbolo da cidade de Niterói. As obras do Caminho Niemeyer parecem trilhar o mesmo percurso de dificuldade de atração de fluxos de capital, com a diferença apenas de também contar com verbas públicas federais.

A incapacidade de atrair recursos privados para esses novos marcos distintivos pode significar em médio prazo a própria inviabilização da conclusão do Caminho Niemeyer. Como discute Harvey, ao abordar as transformações no âmbito global, as máquinas de crescimento urbano são a orquestração da dinâmica do processo de investimentos privados e a provisão de recursos públicos, no lugar e tempo certos, para fomentar o êxito na competição interurbana e inter-regional (2005, 35). Até o presente momento, a ausência de recursos privados significativos em Niterói pode ser indício de que os novos marcos especiais de distinção criados e uma política pública amplamente centrada no turismo em massa não estão sendo suficientes para a atração significativa em relação aos fluxos de capital.



Dando continuidade ao processo de aumento do capital simbólico de Niterói, a Prefeitura convida Niemeyer para criar outras nove edificações que, juntas com o MAC, formarão um caminho ao longo da orla, o Caminho Niemeyer. As edificações que compõe o percurso são o maior conjunto arquitetônico assinado pelo arquiteto depois de Brasília. [Fonte: NIEMEYER, 2000].

## Perspectivas e impasses de Niterói

Como se procurou discutir, desde a década de 1990 são observadas em Niterói uma série de intervenções urbanas, que visam o desenvolvimento e a inserção de destaque cultural da cidade no contexto do capital global, principalmente pela criação de espaços atrativos e rentáveis para o turismo. Interessa especialmente o papel do MAC-Niterói. Por um lado, como tentativa de promover uma imagem positiva para os municípios: elevação geral do prestígio e do capital simbólico das cidades, bem como da auto-estima e do sentimento de pertencimento da população local. Por outro, de nos aproximarmos das questões que singularizam a atuação de uma instituição voltada à arte contemporânea.

Segundo pesquisa sobre o perfil do visitante do MAC citada anteriormente, o museu, ao projetar a cidade no cenário nacional e internacional, conferiu à população certo orgulho cívico, um veículo de fortalecimento de cidadania. Embora a maior parte da população da cidade não freqüente o museu (e, portanto, em termos culturais ele pouco tenha beneficiado os habitantes locais – o museu parece não cumprir integralmente seu papel), esse patrimônio cultural transformou-se em orgulho para a população, que o apreendeu como “seu”.

A maior consequência que o museu trouxe à Niterói não foi o incremento cultural dos seus habitantes, mas principalmente essa nova forma de o morador ver a sua cidade e, portanto, também de se perceber. Bruno discute que essa construção de um novo valor – em relação ao museu em si e que depois se estende para a própria cidade, política reforçada pelo Caminho Niemeyer – se deu fundamentalmente de fora para dentro, ou seja, a visão externa acabou por ser internalizada. Essa visão exterior extremamente positiva acabou por confundir a população local, que inicialmente tinha um ressentimento tanto em relação ao projeto político quanto à agressão da memória da paisagem natural. O niteroiense começou a ficar mais orgulhoso de sua cidade ao notar a elevação de seu prestígio no exterior (BRUNO, 2002: 99).

Sem dúvida, a marca MAC/Niemeyer é fenômeno de construção de uma nova imagem para a cidade de Niterói, tanto interna quanto externamente. Inserido na lógica do consumo da cultura e do *city marketing*, cabe discutir se Niterói, ao aspirar tornar-se uma cidade global, em meio às intervenções e requalificações realizadas, consegue de fato inserir-se no fluxo de capital e modificar os indicadores sociais negativos locais.

O mote “Niterói – primeira em qualidade de vida no Estado” aumentou a adesão aos novos referenciais da cidade e elevou a auto-estima dos habitantes,

atingindo-se a legitimação dos interesses das coalizões dominantes em Niterói. Essa produção de imagens tem papel fundamental na formulação das novas estratégias econômicas e urbanas de internacionalização da cidade e de construção de consenso político. No entanto, parece ser criada uma rede imaginária na qual essas inovações urbanas poderiam compensar a desigualdade, a exclusão.

Hoje, a imagem do MAC é reproduzida à exaustão. A utilização da imagem do museu é tanta que, por vezes, tem-se a impressão de que estamos inseridos em uma cidade temática, tendência que pode se agravar com a finalização do Caminho Niemeyer. Como discute Bruno, o receio é de que Niterói se conforme como uma cidade do espetáculo, capitaneado pelo MAC. Como afirmaria Andreas Huyssen, o museu como bastião da tradição da alta cultura dá lugar ao museu como cultura de massa, como lugar de uma *mise-em scène* espetacular e de exuberância operística, tentando atrair novos tipos de turista (HUYSSSEN, 1997: 223). O discurso acirrado dos empreendedores e políticos de Niterói e a implantação dessa nova imagem urbana parecem indicar necessariamente a transformação da cidade em um espetáculo homogêneo, culturalmente globalizado.

No entanto, a questão que Harvey aponta para Barcelona parece pertinente



para encerrar esta reflexão sobre os novos marcos distintivos de Niterói (HARVEY, 2005: 36-40). A ascensão dessa localidade a posto de destaque no sistema europeu de cidades deu-se com base na sua firme acumulação de capital simbólico como de referenciais de distinção. Destacou-se a tradição catalã, suas importantes realizações artísticas e arquitetônicas (Antoni Gaudi), além dos embelezamentos arquitetônicos com obras de Norman Foster, Richard Meier, entre outros arquitetos internacionalmente renomados e investimentos significativos em infra-estrutura.

Porém, o sucesso inicial de Barcelona conduziu a uma contradição: enquanto as oportunidades de apropriação das rendas monopolistas se apresentavam em abundância, apoiadas no capital simbólico coletivo da cidade (os preços dos imóveis explodiram), seu irresistível chamariz atrai, como consequência, cada vez mais mercadorização multinacional homogênea – os espantosos congestionamentos provocam pressões para abrir avenidas na cidade velha, lojas de propriedade multinacional substituem o comércio local, o “enobrecimento” de regiões desvalorizadas da cidade transfere os moradores antigos e destrói construções mais antigas. Barcelona perde alguns dos seus marcos de distinção.



O MAC-Niterói não trouxe incremento cultural para a maior parte de sua população, atraindo principalmente turistas (acima e página anterior).

[Fonte: NIEMEYER, 2000: s/p e Arquivo pessoal].

Essa contradição é assinalada por questionamentos e resistência. A questão que se vislumbra é que ao procurarem explorar valores de autenticidade, localidade, história, cultura, memórias coletivas e tradição, abrem espaço para a reflexão e a ação política, na quais alternativas podem ser perseguidas. Para Harvey, esse espaço é um dos espaços-chave de esperança para a construção de um tipo alternativo de globalização, em que as forças progressistas da cultura se apropriem dos espaços-chave do capital, em vez do contrário.

A paisagem romântica do pintor de Niterói Antônio Parreiras (1860-1937), então marco distintivo do local, foi substituída pelo edifício “futurista” do MAC. A cidade parece acompanhar os tempos de globalização preconizados pelos urbanistas da “pós-modernização”, mas a dinâmica que se implementa é nebulosa. O que, de fato, foi consolidado nesse processo? A incerteza acerca do Caminho Niemeyer, na incapacidade de atração de recursos financeiros, aponta para o fracasso desse planejamento estratégico empreendido pela municipalidade? Por que, a despeito de todas essas transformações, o turismo não sofreu o incremento previsto e a própria população local não aflui ao MAC-Niterói?

Essas questões indicam a necessidade de estabelecer outras formas de aproximação com esse contexto da culturalização das cidades. Os paradoxos e in-



A paisagem romântica do pintor de Niterói Antônio Parreiras, então marco distintivo do local, foi substituída pelo edifício “futurista” do MAC. A troca de marco não contribuiu na qualificação programática das instituições culturais de Niterói. [Fonte: <[http://lh5.ggpht.com/\\_ePrSr5BTvVA/R9FHZI\\_DqWl/AAAAAAAAAyl/45n\\_VYxn6n0/100\\_4058.jpg](http://lh5.ggpht.com/_ePrSr5BTvVA/R9FHZI_DqWl/AAAAAAAAAyl/45n_VYxn6n0/100_4058.jpg)>. Acesso em 15/1/2009].

certezas advindos desse novo discurso urbano parecem demandar a ampliação desse instrumental conceitual, incorporando o levantamento de novos dados e buscando articulações possíveis com outros campos de conhecimento.

## MAC-CE: âncora cultural de Fortaleza

No conjunto de questões aqui levantadas, o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC), que abriga o Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE), inclui mais um elemento de discussão, uma vez que se insere diretamente nos processos de requalificação dos centros históricos urbanos. Diferentemente do MAC-Niterói, que aponta mais exclusivamente para a criação de um marco distintivo simbólico para aquela cidade<sup>24</sup>, o CDMAC é concebido, desde seu projeto inicial, como um equipamento cultural “âncora” na transformação do Centro de Fortaleza.

Esse tipo de intervenção detém grande complexidade, uma vez que os centros históricos urbanos sofrem modificações desiguais e cumulativas provenientes das escalas territorial, regional e urbana, num tempo estendido. As questões urbanas nessas áreas são, ainda, potencializadas pela condição de patrimônio e memória urbanos. Os atributos simbólicos dos lugares que constituem a sua paisagem são utilizados nas intervenções contemporâneas, procurando qualificar o discurso de valorização do patrimônio cultural e histórico. No entanto, na sua efetivação prática, o que se observa é que o diálogo entre as intervenções e o contexto existente dificilmente se concretiza (PAIVA, 2005: 146).

A partir do início dos anos 1990, o Governo do Estado do Ceará passa a afirmar uma política de desenvolvimento econômico aliada a programas que articulam política urbana, turismo e política cultural. Essa política é revelada nos diversos investimentos em infra-estrutura e em programas voltados à requalificação do patrimônio histórico, especialmente na capital: o Aeroporto Internacional Pinto Martins, a implantação do trem metropolitano, a reforma na Praça do Ferreira e, também, as intervenções na praia de Iracema e o Centro Dragão do Mar. Como discute Linda Godim, trata-se de uma substituição da imagem da cidade pobre e *atrasada*, que recebe os flagelados da seca, pela da cidade afluyente e *moderna*, que atrai turistas (GONDIM, 2000: 21).

Na dinâmica do reposicionamento do Centro de Fortaleza, passa-se a vis-

lumbrar o papel da cultura tanto como veículo promotor de uma imagem renovada para a cidade quanto da atividade econômica com potencial de ampliação. O ponto de partida foi a constatação do pequeno número de iniciativas culturais promovidas em Fortaleza e a degradação da Praia de Iracema, contígua ao Centro. A partir de 1992, na gestão de Ciro Gomes, consolida-se a idéia de um grande equipamento cultural nessa região central, que promoveria a dinamização da produção artística local e a inserção de Fortaleza no circuito de exposições internacionais.

A formação urbana da Praia de Iracema está relacionada ao processo de evolução urbana de Fortaleza, em que a cidade virava-se para o sertão, e não para a faixa litorânea. Situada a leste do núcleo urbano de Fortaleza, a Praia de Iracema abrigou, a partir do início do século XIX, atividades portuárias. A área foi, então, ocupada por galpões e comércios atacadistas ligados ao porto. A partir da década de 1920, instalaram-se também ali casas de veraneio das classes mais abastadas. Nesse período, a malha urbana apenas tangenciava essa faixa litorânea, reforçando assim o voltar-se para o sertão.

Na década de 1940, o porto foi transferido para a enseada, no Mucuripe, ainda mais a leste. As conseqüências dessa passagem foram significativas, uma vez que tornou obsoleta toda estrutura portuária e, ainda, inutilizou como área de balneário essa faixa litorânea. A mudança dos fluxos marítimos advinda do novo porto resultou no assoreamento da faixa utilizável da Praia de Iracema e, então, no abandono das casas de veraneio.

A região passou a ser habitada por segmentos mais pobres da população. Essa ocupação se deu tanto nos edifícios já existentes (antigas residências e galpões) quanto ao longo do ramal ferroviário, no que viria a constituir a favela do Poço da Draga, até hoje a principal área com problemática social na região. A partir da década de 1970, a Praia de Iracema começou a ter movimentação noturna com a instalação de bares e restaurantes, atraindo uma população mais diversificada e resultando em reduto da boemia local.

No início da década de 1990, foi implantado projeto de urbanização e paisagismo nesse setor<sup>25</sup>, que favoreceu o aproveitamento da faixa litorânea com equipamentos de lazer, bares e restaurantes. Essa mudança na legislação urbanística, ocorrida na gestão do Prefeito Juraci Magalhães, proporcionou a transformação efetiva da Praia de Iracema como pólo de lazer importante da cidade. Aos esforços municipais, foram agregadas ações do Governo do Estado e investimentos do setor privado. Os interesses desses setores – embora muitas vezes conflitantes

– “buscaram cristalizar uma tradição de bairro boêmio e ‘cultural’, animada na memória coletiva de grupos sociais intelectualizados, obscurecendo a existência de outros grupos e de outras memórias” (SCHARAMM, 2001).

Esse processo de mutação da Praia de Iracema em um pólo turístico gerou as conseqüências apontadas por diversos autores, decorrentes dos novos processos de produção, uso e apropriação daquele espaço urbano. Inicialmente cabe destacar que as transformações não abrangem toda a área, restando intocáveis tanto as partes degradadas entre o Centro Histórico e o antigo Cais do Porto quanto a favela do Poço da Draga. Resta ainda a permanência da indústria naval na faixa litorânea do Centro, mantendo a ruptura histórica da região central com o mar.

As conseqüências referidas acima se dão tanto no aspecto de espetaculização quanto na gentrificação desse espaço urbano. A apropriação do mote do passado boêmio e artístico e do patrimônio edificado como referências para a intervenção urbana, resulta em ocupações em que prevalecem a visibilidade e a visualidade emblemáticas, que nada contribuem para a qualificação do patrimônio existente. Por outro lado, a mudança nos usos da área estabelece uma dinâmica de expulsão da população inicial, que devido ao aumento do valor imobiliário se vê impelida a migrar para espaços economicamente mais acessíveis.

Durante os anos 1990, a Praia de Iracema emblematizou as intenções de requalificação do Centro com vistas a promover o desenvolvimento turístico do Ceará e de Fortaleza. Esse panorama serviu à implantação do Centro Dragão do Mar, com o intuito de renovar a área e induzir à reutilização dos armazéns, galpões e sobrados históricos do entorno, pois, apesar das transformações na faixa da praia ocorridas até então, a região entre o antigo cais e centro histórico permanecia degradada. No entanto, se o discurso oficial é aquele de requalificação desse setor com teor preservacionista e de impulso cultural, cabe discutir os aspectos da própria política cultural, na sua relação com os processos urbanos ali estabelecidos.

## O Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura

O projeto do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura é de autoria dos arquitetos cearenses Delberg Ponce de Leon e Fausto Nilo. O projeto foi escolhido por meio de concorrência pública entre cinco escritórios locais. A Carta Convite definia que o projeto deveria contemplar os seguintes aspectos:



“reordenação física e revitalização de parte do setor urbano compreendido entre a Avenida Leste-Oeste (Praça do Cristo Redentor), Rua Boris, Rua Almirante Jaceguay e Avenida Almirante Barroso, com área aproximadamente de 16.500 m<sup>2</sup> tendo como foco de irradiação programática o Centro de Cultura do Estado do Ceará e como consequência contextual o uso de áreas livres com atividades de lazer” (COSTA, 2003: 105).

O CDMAC foi inaugurado em 1999. O partido arquitetônico estabeleceu blocos segmentados distribuídos no terreno de 20.000 m<sup>2</sup>, com um desnível de 10,50 metros na direção faixa litorânea-centro. Os blocos abrigam nos seus 13.000 m<sup>2</sup> construídos dois museus (MAC e Memorial da Cultura Cearense), um teatro, dois cinemas, um anfiteatro, um auditório e um planetário. Ainda conta com os serviços de café, livrarias, restaurantes, além de espaços livres, praças e áreas de estacionamento. A ligação entre os equipamentos culturais se dá por meio de uma passarela metálica que, em grande parte, define visualmente o projeto, com ênfase nos elementos de circulação.

Segundos os autores, o projeto utiliza referências da cultura cearense, que tem origem na simplicidade da arquitetura sertaneja<sup>26</sup>, isto é, valoriza o espaço



O Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura está integrado à dinâmica do reposicionamento do Centro de Fortaleza, em que a cultura é tratada como veículo promotor de uma imagem renovada para a cidade. [Fonte: PROJETOS, 1997].

externo, os espaços de transição semi-abertos e elementos decorativos vazados que se assemelham ao popular. Conforme enfatizam os arquitetos:

“Este projeto foi desenhado para criar um espaço público de contato, privilegiando o uso de pedestres de variadas faixas etárias e sociais, através da interação urbana do Centro Cultural do Estado do Ceará, na zona histórica em questão como catalisador do desenvolvimento e da renovação da área, e amparado por dois níveis simbólicos: ao nível universal, assumindo o caráter mítico da ‘ágora’ ou ‘fórum’, e no nível local redesenhando as tradições da vida e encontro ao ar livre, através da seqüência de praças, terraços, pátios, oitões com sombras etc.” (MEMORIAL, 1995).

As intenções do projeto se voltavam claramente à necessidade de restauração do tecido urbano, por meio da indução do uso do entorno e da recuperação do acervo construído. A vizinhança do complexo realmente sofreu grandes transformações no seu uso. Inicialmente os galpões e sobrados remanescentes foram ocupados para fins ligados ao turismo, mas a dinâmica de especulação imobiliária que se instaurou no local definiu a substituição freqüente desses estabelecimentos.

Dessa forma, o Centro Dragão do Mar se impôs como ilha nesse tecido urbano. O seu edifício bem cuidado se contrapõe a uma vizinhança desequilibrada, seja no uso intensamente noturno (quando grande número de pessoas acessam os bares, casas de espetáculos e restaurantes), seja em contraponto ao entorno em grande parte degradado, especialmente a comunidade do Poço da Draga que não possui nem mesmo saneamento básico.

Essa comunidade permanece, em sua maioria, alheia a esse monumental equipamento cultural. As relações são limitadas ao uso da parte de lazer utilizada pelos jovens e, ainda, um programa proposto pelo CDMAC de capacitação de mão-de-obra que trabalha como guardadores de carros e monitores. No entanto, grande parte da comunidade não conhece o centro cultural, e muitos moradores se sentem excluídos pela própria ambiência, sem ao menos se inteirarem a respeito da programação existente. Como discute Paiva, isso demonstra que o CDMAC não deve ficar restrito aos usos exclusivos do turismo e lazer, pois a realidade do bairro e do entorno não se restringe apenas à experiência proposta pelo poder público, ratificando a modernização paradoxal e a urbanização desigual (2005: 137).

A situação de isolamento do equipamento cultural no tecido urbano se dá em grande parte também pela ausência de continuidade espacial entre a faixa litorânea, o Centro Dragão do Mar e o Centro propriamente dito. Essa fragmentação é fundada na rivalidade entre a instância estadual e municipal no espaço urbano, que não somam esforços no sentido de conferir abrangência às intervenções que são tratadas isoladamente.

Se no âmbito urbano o projeto do CDMAC não se efetivou, no âmbito do uso da cultura como âncora da requalificação urbana pretendida também os resultados são questionáveis. O CDMAC se expressa como espaço do consumo cultural por excelência. As potencialidades de produção cultural da área – destacadas no Memorial Descritivo da Concorrência Pública –, representada tanto pelos artistas que já ocupavam a região como pelos edifícios e espaços históricos e culturais pré-existentes (como o Teatro São José, que abriga também o Museu do Maracatu, o Seminário da Prainha e a Biblioteca Pública), foram subtraídas e estão materializadas na implantação do complexo que não estabelece relações com essa vizinhança.

As relações com o entorno, do ponto de vista físico e visual, não se efetivam. O Dragão do Mar está apartado da Biblioteca Pública. Há apenas uma ligação por



meio de passagem secundária e a visibilidade da Biblioteca é obstruída pelo volume do Museu de Arte Contemporânea. Tampouco faz referência ao Seminário da Prainha e o Teatro São José. Por outro lado, a generosidade dos espaços externos, que faz menção às varandas que protegem da forte insolação e funcionam como locais de estar públicos não corresponde aos exíguos espaços internos dos equipamentos culturais. Os acessos são estreitos e a relação entre o espaço interno e o externo não se concretiza, pois os volumes são demasiadamente fechados, não se adequando à função dos espaços internos.

É nessa confluência de questões que se insere o Museu de Arte Contemporânea do Ceará. Implantado no centro do complexo, tem um setor expositivo de aproximadamente 800 m<sup>2</sup> e é dividido em três andares: dois expositivos e um dedicado à área administrativa e reserva técnica. Atualmente, a coleção do MAC-CE, possui aproximadamente 680 obras de artistas locais, nacionais e internacionais. Além do acervo do museu, o setor é responsável pelo acervo da Pinacoteca do Estado do Ceará.

O museu, criado com a missão de fomentar e divulgar a arte contemporânea na cidade de Fortaleza, após nove anos de atividades ainda busca se estabelecer institucionalmente. Comparativamente ao MAC-Niterói, a entidade em Fortale-



A situação de isolamento do Centro Dragão do Mar se dá, em grande parte, pela ausência de continuidade espacial entre a faixa litorânea e o equipamento cultural (acima e página anterior).

[Fonte: <[http://lh5.ggpht.com/\\_fz2-YaeGoU/SBopftX8OfI/AAAAAAAAACzg/AgZXNKwjjIA/61126+25.jpg](http://lh5.ggpht.com/_fz2-YaeGoU/SBopftX8OfI/AAAAAAAAACzg/AgZXNKwjjIA/61126+25.jpg)>, <[http://1.bp.blogspot.com/\\_tXpHREzpy18/Rx6Phzepdrl/AAAAAAAAAC8/dHeCeescyl4/s400/Imagem+178.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_tXpHREzpy18/Rx6Phzepdrl/AAAAAAAAAC8/dHeCeescyl4/s400/Imagem+178.jpg)> e <<http://viajenaviagem2.zip.net/images/dragao1600.jpg>>. Acesso em 15/1/2009].

za nasceu mais fragilizada: seja pela ausência de acervo inicial significativo, seja por constituir-se mais um item do extenso programa institucional do complexo Dragão do Mar.

Cabe ressaltar, ainda, a singularidade da forma de gestão desse órgão cultural. Embora vinculado diretamente ao Governo do Estado, desde o início do seu funcionamento foi gerido por uma Organização Social, o Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC<sup>27</sup>). As organizações sociais surgem a partir da década de 1990, para possibilitar uma administração pública não estatal, buscando o aprimoramento da gestão e dos serviços prestados aos cidadãos dificultados pelos entraves burocráticos públicos do país. Esse modelo tem suscitado amplo debate, uma vez que estabelece conexão inédita entre os setores público, privado e sociedade. Inicialmente essa forma de gestão se disseminou no segmento da saúde, especialmente na gestão hospitalar. Embora esse modelo não seja restrito à administração de entidades culturais, nesse âmbito ganha complexidade, por incluir a gestão de patrimônios artístico-culturais, que em tese deveriam constituir-se em patrimônio público.

No caso do MAC-CE, os paradoxos dessa forma de gestão já se tornaram visíveis. Em março de 2007, no início do atual governo estadual, a comunidade artística cearense se pronuncia publicamente contra a nomeação do artista José Guedes para a direção do museu, substituindo Ricardo Resende. A decisão havia partido de Ivo Gomes, chefe de gabinete do novo governador Cid Gomes. Essa alteração, advinda da cúpula governamental, contrariava o processo de escolha, ratificada por um conselho curador composto por profissionais de atuação reconhecida no meio artístico-cultural: Agnaldo Farias, Moacir dos Anjos e Rodrigo Moura.

Apesar da movimentação local e da visibilidade na mídia, Guedes é confirmado para o cargo. Esse episódio explicita a urgente necessidade de detalhamento e debate no domínio desse tipo de administração pública não estatal. Atualmente, a relação é formalizada por um Contrato de Gestão, firmado entre as partes, que viabiliza a transferência de recursos públicos, mas com poucos mecanismos de acompanhamento e reflexão. Mais uma vez, tem se deixado de lado o debate em torno de uma política cultural pública, focando-se apenas os aspectos gerenciais e financeiros. A ausência de consistência maior desse processo abre brechas, tanto para a possibilidade de mau uso dos recursos públicos quanto para as ingerências políticas já conhecidas.

## Culturalização e gentrificação

O complexo arquitetônico do CDMAC reafirma a “vocação” de Fortaleza como centro de consumo, lazer e cultura. Dessa forma, justifica o aporte expressivo de recursos em projetos de intervenção pontual concentrada em algumas estruturas ou edificações dotadas de boa visibilidade na média. De forma semelhante ao ocorrido em Niterói, é um projeto urbano que cria uma nova imagem da cidade, valorizando a qualidade do lugar e assumindo cada vez mais o papel de mercadorias nas relações de troca.

Sem dúvida, o CDMAC funciona como opção de lazer importante para Fortaleza, realizando extensa programação. No entanto, devido ao tipo de atividade que oferece e aos serviç os dos estabelecimentos da vizinhança, grande parcela da população é excluída, pela impossibilidade de se apropriar desse cenário de contemporaneidade, tornando visíveis as disparidades sócio-espaciais da cidade. Esse estranhamento por grande parte da população com relação ao complexo o coloca distante da realidade do cotidiano, inclusive do imediatamente vizinho Poço da Draga. Para além das características arquitetônicas do complexo – que apontam para uma tensão do local e do global, assumindo ora um caráter tradicional, popular, baseado no cotidiano, ora um caráter de *modernidade* voltado às novas tarefas funcionais e novas tecnologias –, é a falta de uma relação mais próxima com as práticas sociais do cotidiano que confere ao CDMAC o caráter espetaculizado.

O uso contemporâneo da cultura como instrumento de requalificação urbana inscreve-se no processo mais amplo da apropriação da cultura como vetor de desenvolvimento econômico. Esse discurso oficial reverbera as políticas globalizantes, que trazem o pressuposto de que se priorizando as questões econômicas as questões sociais seriam resolvidas de modo automático (VAZ & JACQUES, 2003: 131). Tanto Niterói quanto Fortaleza inserem-se no contexto de fortes diferenç as sociais, e os novos equipamentos culturais dinamizaram um processo de acirramento dessas diferenç as, seja pela gentrificação, seja pela indiferença, mantendo esses moradores   sombra dos edifícios monumentais.

A implantação dessas expressivas instituições culturais nessas duas cidades foi insuficiente para alterações significativas nesse quadro: no nível afirmado pelos discursos oficiais, não houve incremento econômico, tampouco cultural. No entanto, essas instituições estão inseridas e atuantes no meio que se encontram, inclusive reconhecidas e introjetadas pela população. A inversão que se propõe aqui  , a partir do contexto apresentado, do uso instrumental da cultura

na disputa das cidades globais, retomarmos o debate acerca dos matizes públicos, dos programas culturais implementados em cada local. As instituições museais contemporâneas foram inscritas nesse cenário e, pela sua própria natureza, podem ser focos privilegiados para qualificarem o tempo presente. Como propõe Michel De Certeau, devemos propor percursos ao nível do chão, buscando cindir os discursos totalizantes. A relação museu-cidade só pode ocorrer quando a instituição protagoniza andanças e errâncias, introduzindo diferentes públicos nos seu trajeto.

CAPÍTULO 3

# MACs: os museus na cidade





## O museu e seu entorno

A importância de analisar a relação do museu com seu entorno está instituída na comunidade museológica internacional. No entanto, as discussões da Nova Museologia centram-se especialmente nos “ecomuseus” e outras experiências comunitárias, em que a questão identitária local tem grande ênfase. Nesse sentido, conforme aponta Jesús Pedro Lorente, os debates ficaram restritos a uma posição, de certa forma, periférica, alheios ao *boom* museístico dos últimos anos, especialmente quanto à multiplicação de museus e centros de arte moderna e contemporânea em grandes centros urbanos no mundo todo.

O autor chama a atenção para a necessidade de a museologia estar mais ligada às questões e aos discursos urbanos da contemporaneidade (LORENTE, 2007: 152-153), mantendo a ênfase nos aspectos sociais que têm caracterizado as discussões nos fóruns internacionais. Este capítulo insere-se nesse circuito e busca abordar as instituições pesquisadas tanto em nível macro – das cidades em que estão fixados e suas redes urbanas – quanto em nível micro – abordando sua inserção no tecido urbano e suas relações com o entorno. Pretende-se que os elementos advindos dessas duas abordagens possam contribuir para a análise das instituições museais, no que diz respeito à sua relação com a comunidade e ao desenvolvimento de seu papel social.

Aurora León nos indica que o estudo da inserção urbana é um dos principais requisitos da prática museológica, de forma que a instituição possa explorar plenamente suas funções museológicas. O plano de implantação urbana necessita referenciar-se a um conjunto diversificado de elementos: fonte de financiamento, gestão administrativa, capacidade interna do museu para manter-se economicamente nas atividades planejadas, no conhecimento (quantitativo e qualitativo) do público, no perfil do acervo que acolhe, nas possibilidades socioculturais e nas educativas que possa desenvolver. É fundamental que a localização dos museus

nas cidades explore as funções museológicas, o que supõe coordenação entre os diversos graus de densidade urbana e as atividades vitais que se realizam em cada núcleo, e não apenas localizá-los em bairros elegantes, como no habitual.

Assim, um museu urbano precisa se adaptar à atividade urbana que se desenvolve nessa área, tratando de minimizar os inconvenientes e favorecendo as vantagens. Em grande medida, o caráter de sua fisionomia externa lhe é conferido pela vida urbana que o rodeia, demandando estudar as particularidades do setor (área comercial, bancária, estudantil, industrial, demais equipamentos culturais, entre outros), para poder atuar – por exemplo, quanto ao horário de abertura ao visitante – em concordância com o público assíduo dessa área. Aurora Léon indica quatro situações de inserção urbana das instituições museais: 1) no centro da cidade, 2) em bairros urbanos, 3) na periferia e 4) em um complexo urbanístico específico (LÉON, 1995: 198-199).

Os MACs brasileiros a que esta pesquisa se refere têm a característica comum de serem museus urbanos. A maior parte das entidades está inserida em áreas centrais (centros históricos ou bairros contíguos ao centro): MAC-Porto Alegre, MAC-PR, MAC-Olinda, MAC-Campinas, MAC-Americana, MAC-Botucatu, MAC-Jataí, MAC-Feira de Santana. Duas instituições, o MAC-USP e o



MAC-MS, se acham implantadas em complexos urbanísticos específicos: o museu vinculado à Universidade de São Paulo encontra-se instalado na Cidade Universitária, e o museu de Campo Grande está localizado numa significativa área verde da cidade.

Já o MAC-Goiânia, o MAC-Fortaleza e o MAC-Niterói integram um novo vetor de crescimento urbano (bairros), buscando conferir atratividade àquele entorno. O MAC-Goiânia situa-se em um complexo cultural projetado por Oscar Niemeyer no vetor sudeste da cidade, que tem apresentado grande crescimento imobiliário. O MAC-Fortaleza e o MAC-Niterói têm uma situação comum junto à orla marítima, em áreas nas quais o poder público está efetuando grandes investimentos. O Museu de Fortaleza estabelecido na requalificação da Praia de Iracema e o Museu de Niterói na requalificação da orla, no segmento que vai do centro da cidade ao bairro de Boa Viagem.

São observadas, então, situações diversificadas e, em tese, propiciadoras de ações bastante distintas, o que de fato não acontece. Restam algumas perguntas: os museus vêm propondo eventos e funções permanentes para o horário de almoço, ou o de fim de expediente, no caso daqueles situados em centros comerciais? Sistemáticamente ressemantizam significados dos bens culturais com o processo mu-



MAC-RS, MAC-PE (na página anterior), MAC-Jataí e MAC-Feira de Santana (acima): a maior parte dos MACs está inserida em áreas centrais, com grande movimentação no seu entorno.  
[Fonte: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/20/Casa\\_de\\_cultura\\_m%C3%A1rio\\_quintana.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/20/Casa_de_cultura_m%C3%A1rio_quintana.jpg)>. Acesso em 15/1/2009; Arquivo MAC-PE; Arquivo Pessoal/Domingues].

seal? Relacionam-se em ações de trocas com estudantes, trazendo para dentro suas inquietações e dificuldades cotidianas? Ou mesmo estabelecem nexos divergentes ou convergentes com o mundo dado, debruçando-se sobre a alteridade?

Por outro lado, há ações museais que desvelem intenções de circuitos e se encontrem direcionadas aos vários públicos? Especialmente no caso do MAC-Niterói, projetado por Niemeyer, essas intenções são verificadas, considerando-se a existência de escolas de arquitetura, afinal um público-foco, dadas as peculiaridades envolventes? Ou se reduz lastimavelmente o mestre a uma mera grife para comercializar produtos? Projetam-se iniciativas para o visitante local, quando este se apresenta em situações especiais, por vezes de costa para o museu, em face do deslumbramento diante da natureza, da transitoriedade do turista e da informalidade do praiano? Os eixos de circulação constituem foco disparador para distintas ações museicas? Enfim, os próprios trabalhadores dos museus se encontram arrolados nas dinâmicas institucionais?

## Redes urbanas

O recorte proposto pela pesquisa abrange 13 cidades brasileiras, distribuídas por quatro regiões nacionais: 23% na região nordeste (Feira de Santana, Fortaleza e Olinda), 23% na região centro-oeste (Campo Grande, Goiânia e Jataí), 38,5% na região sudeste (Americana, Botucatu, Campinas, Niterói e São Paulo) e 15,5% na região sul (Curitiba e Porto Alegre), conferindo a diversidade de contextos necessária ao debate da inserção e articulação urbana dos museus que se pretende na tese.

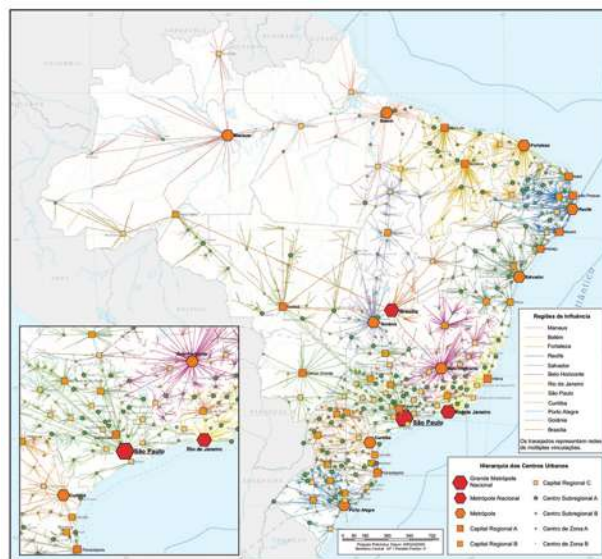
Nos últimos anos, a rede urbana brasileira vem passando por transformações intensas, em consonância com as mudanças estruturais da sociedade e do espaço geográfico em escala mundial. Milton Santos denomina de *período técnico-científico-informacional* essa fase pautada pela tecnologia, pela ciência e pela informação (SANTOS, 1996). No território nacional, essas mudanças se materializam desde o fim de 1960, com o acirramento do processo de urbanização, conduzindo a um contexto e a um processo dinâmico de modificações das cidades em diferentes escalas.

A maior integração e a complementaridade entre os centros urbanos levaram diversos autores a uma nova reflexão a respeito da rede urbana brasileira, debatendo aspectos como hierarquia, complementaridade urbana e redes de ci-

dades. A questão da rede urbana é, então, extensamente debatida no campo da geografia, com ênfase renovada no início dos anos 1990. Os autores Milton Santos e Roberto Lobato Corrêa foram importantes fomentadores dessa discussão no país, analisando a rede urbana brasileira diante das transformações estruturais ocorridas aqui a partir de meados do século XX. Nesse escopo, Corrêa caracteriza rede urbana como um conjunto de centros funcionalmente articulados, que reflete e potencializa as características sociais e econômicas de um território (CORRÊA, 1989).

Até o final da década de 1960, a rede urbana no Brasil caracterizava-se por menor complexidade funcional dos seus núcleos urbanos e com interações espaciais basicamente regionais. Desde então, as intensas transformações econômicas e sociais do país apresentaram maior complexidade da rede urbana, que passou a ser definida pela criação contínua de novos núcleos urbanos, pelo aumento da referida complexidade funcional das cidades, pela maior articulação interna e externa e pela diversificação intrincada dos padrões espaciais da rede (CÔRREA, 1989; 1997).

Trata-se de um sistema integrado e hierarquizado que vai de pequenos núcleos a regiões metropolitanas. Nesse quadro de complexidade funcional, a rede



Mapa rede urbana Brasil 2007.

[Fonte: IBGE, *Regiões de influência das cidades 2007*, p.12].

urbana brasileira não pode mais ser abordada exclusivamente por interações rígidas, assentadas apenas na capacidade de oferecer bens e serviços a outras localidades, já que atualmente existem múltiplas possibilidades para cidades de diferentes padrões se relacionarem. Cada núcleo, por menor que seja, pode participar de um ou mais circuitos espaciais de produção, seja por complementaridade, seja pela sua singularidade.

Desde 1972, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) desenvolve estudos sobre as redes urbanas brasileiras. O mais recente está consolidado na publicação *Regiões de influência das cidades* (2008)<sup>1</sup>, atualizando o quadro de referência para a hierarquia dos centros urbanos e, também, a delimitação das regiões de influência associadas a cada um deles.

Atualmente, o IBGE (REGIÕES: 2008) classifica as cidades brasileiras em cinco níveis principais:

- METRÓPOLES – 12 principais centros urbanos do país, que se caracterizam por seu grande porte, sua projeção nacional (e internacional no caso de São Paulo e Rio de Janeiro) e fortes relacionamentos entre si. Possuem, também, extensa área de influência direta;
- CAPITAL REGIONAL – 70 centros com capacidade de gestão no nível imediatamente inferior ao das metrópoles; eles têm área de influência de âmbito regional, referida como destino de diversas atividades, por um grande número de municípios;
- CENTRO SUB-REGIONAL – 169 centros integram este nível com atividades de gestão menos complexas; eles têm área de ação reduzida, e os relacionamentos externos a sua própria rede se dão prioritariamente com as três principais metrópoles (São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro, designadas como Metrópoles Nacionais);
- CENTRO DE ZONA – 556 cidades de menor porte e com atuação restrita a sua área imediata, exercendo funções de gestão elementares.
- CENTRO LOCAL – 4473 centros com até 10 mil habitantes, cuja centralidade e atuação não extrapolam os limites do seu município.

No Brasil há expressivo contingente populacional nas cidades, e essa hierarquização ajuda a qualificar os centros urbanos, não apenas referenciando-se ao número de habitantes, mas também pela concentração de serviços e a rede de relações estabelecidas entre esses diferentes centros. Uma cidade obtém mais ou menos destaque em função do grau de importância que ela exerce em escala regional e/ou nacional, independentemente do seu tamanho.

Esse quadro de referência da rede urbana brasileira disponibilizado pelo IBGE em 2008 é uma base de dados que pretende contribuir tanto para o planejamento da localização dos investimentos e da implantação dos serviços públicos e privados em todo território quanto para pesquisas sobre avaliação das condições para acesso da população aos serviços. Embora não inclua levantamento extenso sobre indicadores culturais<sup>2</sup>, constitui um instrumento útil para a avaliação das áreas de influência e das relações instituídas entre as cidades que abrigam os MACs, podendo colaborar para formarmos um quadro dinâmico desses centros urbanos. A estrutura e a organização do território são o substrato sobre o qual atuam as políticas públicas e os agentes sociais e econômicos que compõem a sociedade (REGIÕES, 2008: 9).

Um aspecto que caracteriza a urbanização brasileira é a grande concentração populacional em alguns centros, dando origem às metrópoles. Esses conglomerados urbanos abrigam grande variedade de indústrias, empresas, comércio e serviços. Nessas metrópoles estão presentes, ainda, universidades, centro de pesquisas, hospitais, laboratórios, instituições financeiras, repartições públicas, empresas de comunicação e, entre outros, equipamentos culturais. Conforme estudo do IBGE, as relações entre as redes e esses centros de primeiro nível são da seguinte natureza:

“Os centros que comandam as 12 redes urbanas identificadas neste trabalho se destacam pelas relações de controle e comando sobre centros de nível inferior, ao propagar decisões, determinar relações e destinar investimentos, especialmente pelas ligações da gestão federal e empresarial. Ao mesmo tempo, os centros articulam-se também em relações horizontais, que se estruturam sobre ligações de interação, em padrão particularmente característico daqueles do topo da hierarquia” (REGIÕES, 2008: 15).

Cinco dos centros urbanos enfocados pela pesquisa configuram-se como Metrópoles: São Paulo (SP), Fortaleza (CE), Curitiba (PR), Porto Alegre (RS) e Goiânia (GO). Ainda conforme a graduação utilizada pelo IBGE, São Paulo destaca-se como Grande Metrópole Nacional, isto é, o maior conjunto urbano do Brasil, com projeção em todo o país e internacionalmente. As outras quatro Metrópoles incluem-se também na rede de primeiro nível da gestão territorial.

A rede urbana da cidade de São Paulo abrange o Estado de São Paulo, parte do Triângulo Mineiro e do sul de Minas Gerais, estendendo-se a oeste pelos Estados de Mato Grosso do Sul, Mato Grosso, Rondônia e Acre. Nos municípios que



a compõem, concentra cerca de 28% da população brasileira e 40,5% do Produto Interno Bruto (PIB)<sup>3</sup> (REGIÕES, 2008: 13-15). As cidades de Campinas, Campo Grande (Capitais Regionais) e Botucatu (Centro Sub-regional) estão sob a área de influência direta de São Paulo. Inclui-se também a cidade de Americana, que nessa distribuição está incluída na Região Metropolitana de Campinas.

A segunda MetrÓpole Nacional é o Rio de Janeiro, que tem projeção imediata no próprio estado, no Espírito Santo, em parcela do sul da Bahia e na Zona da Mata de Minas Gerais (onde divide influência com Belo Horizonte). A rede conta com 11,3% da população brasileira e 14,4% do PIB. Nessa rede urbana, a única cidade de interesse para este estudo é Niterói, incluída na própria Região Metropolitana do Rio de Janeiro.

A rede de Fortaleza é a terceira maior em população do país, com 11,2%, mas que em 2005 dispôs apenas de 4,5% do PIB nacional. Abrange os estados do Ceará, Piauí e Maranhão e compartilha a área do Rio Grande do Norte com Recife. A distribuição populacional é dispersa, e apenas 15,8% da população total da rede concentra-se na MetrÓpole.

A rede urbana de Recife é a quarta maior em população do país, com 10,3%, contando com 4,7% do PIB nacional. Abrange os estados de Pernambuco, Paraíba e Alagoas e compartilha o Rio Grande do Norte com Fortaleza. Nessa rede urbana está inserida a cidade de Olinda, vinculada à Região Metropolitana de Recife. Salvador e sua rede urbana correspondem a 8,8% da população do país e 4,9% do PIB nacional. A rede abrange os Estados da Bahia e de Sergipe, dividindo a influência de parte do oeste da Bahia com Brasília. Tem como Capital Regional Feira de Santana.

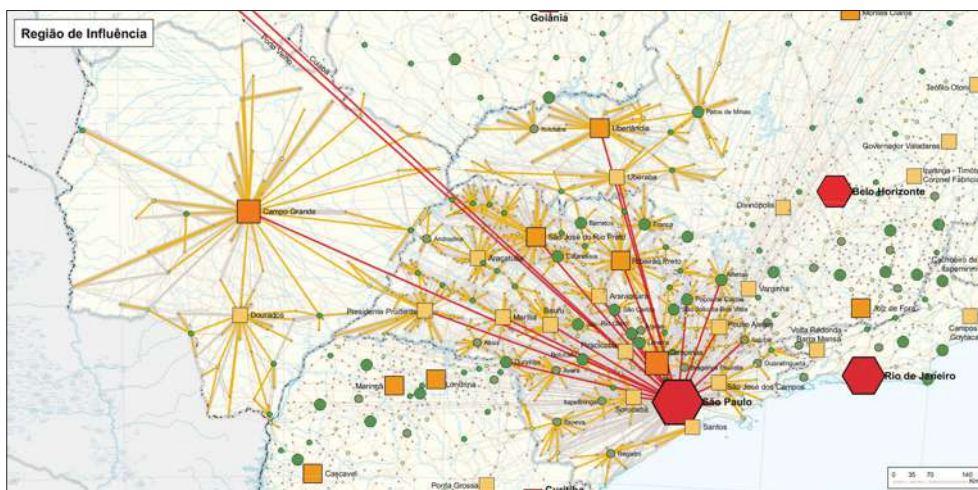
A rede de Curitiba reúne 8,8% da população e 9,9% do PIB nacionais. Abrange os estados do Paraná e de Santa Catarina, compartilhando com Porto Alegre a área de Florianópolis. A população da rede urbana de Porto Alegre representa 8,3% do total do país e 9,7% do PIB nacional. Abrange os estados do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina, dividindo a área de Florianópolis com Curitiba.

Goiânia e sua rede urbana concentram 3,5% da população e 2,8% do PIB nacional. Abarcam os estados de Goiás e Tocantins, tendo ainda alguma penetração no Pará, Maranhão, Piauí e Mato Grosso. O Centro de Zona Jataí está diretamente relacionado à MetrÓpole Goiânia.

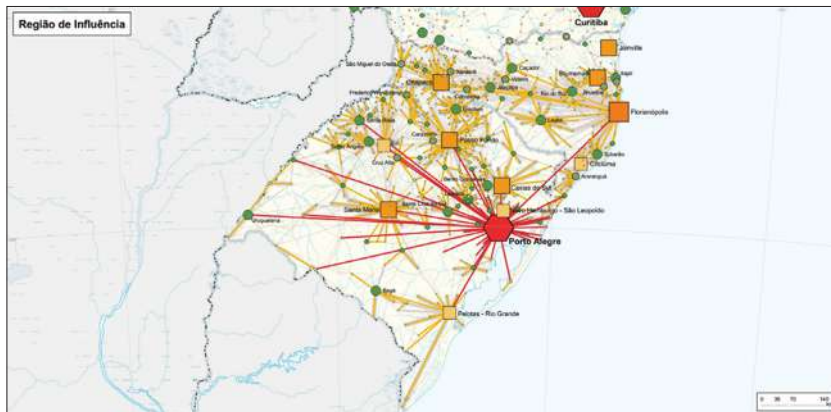
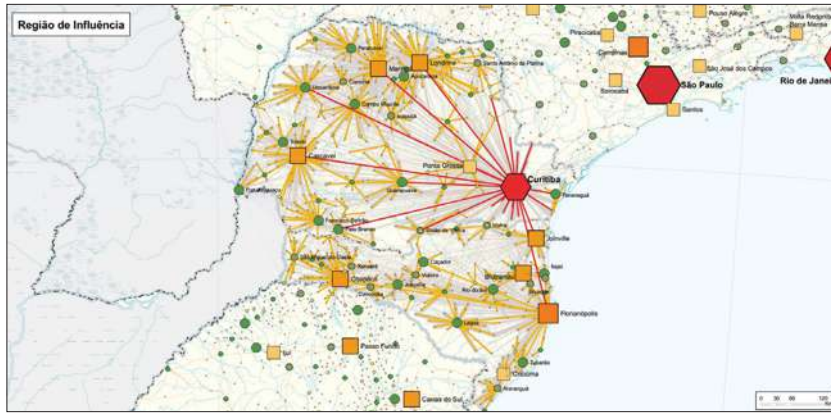
A partir desse estudo, verificamos que mais da metade das MetrÓpoles brasileiras abrigam museus com tipologia MAC: São Paulo (MAC-USP), Rio de Janeiro (MAC-Niterói<sup>4</sup>), Fortaleza (MAC-Ceará), Recife (MAC-Olinda<sup>5</sup>), Curitiba

(MAC-PR), Porto Alegre (MAC-RS) e Goiânia (MAC-Goiás), configurando alto potencial de veiculação e difusão dos acervos contemporâneos. Essas Metrôpoles incluem nas áreas de influência de suas redes urbanas outros cinco museus em estudo: MAC-Campinas, MAC-Americana, MAC-Botucatu e MAC-MS na rede de São Paulo; MAC-Jataí na rede de Goiânia. Finalmente, o MAC-Feira de Santana está na área de influência de Salvador, única Metrôpole que, embora tenha um MAC em cidade da sua área de influência, não possui em sua região metropolitana um museu dessa natureza.

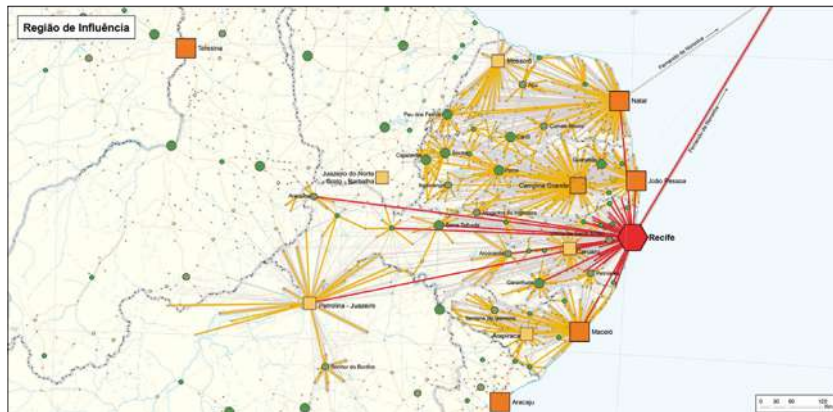
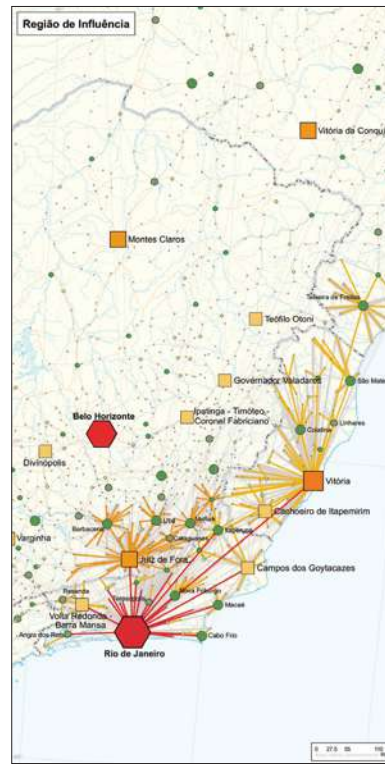
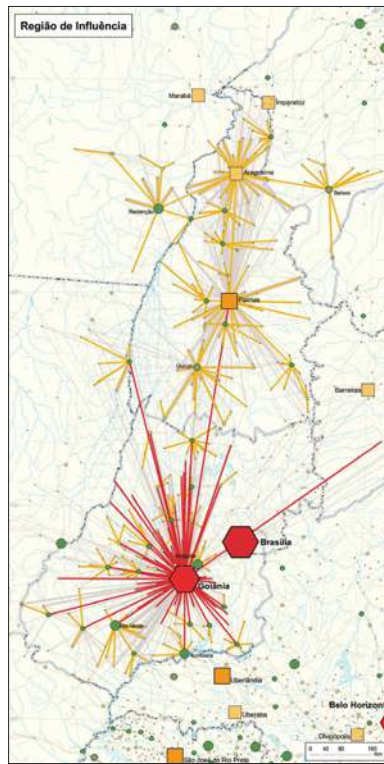
Essa concentração dos MACs nas grandes cidades segue a distribuição nacional do museus: alta densidade de oferta nas capitais do estados, especialmente nas regiões sul e sudeste, talvez indicando a capital como vitrine cultural para engrandecimento do poder. Conforme dados do próprio IBGE (Suplemento Cultura da Pesquisa de Informações Básicas Municipais – MUNIC 2006), existem hoje no Brasil 2.222 museus<sup>6</sup> localizados em apenas 21,9% dos municípios. Por outro lado, o recorte da pesquisa aborda, também, dois outros conjuntos de interesse: os três MACs implantados no Estado de São Paulo (MAC-Campinas, MAC-America e MAC-Botucatu) e os dois MACs em cidades menores fora do eixo sul-sudeste (MAC-Feira de Santana e MAC-Jataí), coincidentemente pólos econômicos locais.



Mapa regiões de influência: São Paulo.  
[Fonte: IBGE, *Regiões de influência das cidades* 2007].



Mapas regiões de influência: Fortaleza, Curitiba, Porto Alegre.  
 [Fonte: IBGE, *Regiões de influência das cidades 2007*].



Mapas regiões de influência: Goiânia, Rio de Janeiro (Niterói), Recife (Olinda).  
 [Fonte: IBGE, *Regiões de influência das cidades 2007*].

## Redes culturais

Para nos aproximarmos da questão da inserção dos MACs na escala urbana, procedeu-se ao levantamento dos principais equipamentos culturais existentes em cada uma das cidades e na produção de uma base gráfica com a espacialização desses equipamentos na mancha urbana<sup>7</sup>.

O perfil dos diferentes aparelhos culturais desses núcleos urbanos foi, inicialmente, sistematizado em planilhas, identificando o tipo a que pertencem (museus, bibliotecas/arquivos, centro culturais/espços institucionais e teatros/auditórios), o caráter institucional (público/privado) e, ainda, uma breve descrição. Não se pretendeu uma problematização imediata desses conjuntos, mas a identificação dos perfis culturais de cada cidade, que integra o recorte da pesquisa<sup>8</sup>.

As bases gráficas resultantes desse extenso levantamento dos equipamentos culturais proporcionaram a visualização adequada e enunciaram relações importantes para o desenvolvimento da tese. Se de início parecia uma etapa de fácil execução, é surpreendente a ausência de mapas dessa natureza e mesmo de dados sistematizados a respeito das instituições culturais em grande parte das cidades em questão.

Todos os mapas estão impressos aproximadamente na escala 1:12.000 e localizam a distribuição dos equipamentos culturais existentes em cada cidade, divididos nos quatro tipos já indicados: museus (em vermelho), centro culturais/espços institucionais (em azul), teatros/auditórios (em amarelo) e bibliotecas/arquivos (em verde). O levantamento, que priorizou os equipamentos culturais com caráter público (excluindo especificamente galerias de arte comerciais e cinemas), foi realizado tendo como fontes principais as secretarias de cultura e turismo estaduais e municipais e mapas e roteiros turísticos.

Buscou-se compor um conjunto de marcos culturais significativos, tanto para a população local quanto para visitaçãoturística. Em cidades de grande porte, especialmente São Paulo, foi necessário excluir alguns equipamentos de menor relevância para o estudo (bibliotecas, arquivos, teatro e auditórios), a fim de conferir legibilidade gráfica ao mapa. Os agrupamentos explicitam os diversos perfis das cidades, indicando elementos para análise das políticas públicas implementadas.

Os Museus de Arte Contemporânea de cada cidade estão indicados com destaque: a fim de enfatizar as relações com os demais equipamentos culturais a

partir dos MACs, eles foram demarcados com circunferências a cada um quilômetro. A visualização da concentração/dispersão dos equipamentos, bem como a agrupamento/isolamento em relação ao foco principal da pesquisa, fornecem subsídios para a discussão da inserção dessas instituições de arte contemporânea na cidade.

A dificuldade encontrada na execução dos mapas é reveladora da ausência de análise material sobre o tema. Há alguns poucos levantamentos e estudos que se detêm em programas específicos desenvolvidos por Prefeituras Municipais de cidades relacionadas ao estudo. Mas como constituir uma atuação pública no campo cultural sem um mapeamento mais abrangente?<sup>9</sup> Na pesquisa foi usada a metodologia de agrupar dados materiais com análise comparativa de fatores semelhantes, de forma a ensejar uma investigação da inserção dos equipamentos culturais, tendo como foco a inserção dos MACs nas cidades.

De maneira geral, observa-se que o padrão de distribuição dos equipamentos culturais nas 13 cidades estudadas é bastante semelhante, independentemente da sua classificação urbana, o que pode indicar a permanência de uma noção de patrimônio estreita e precária, apenas pretensamente enunciado como pertencente a todos os cidadãos. Há enorme concentração dos quatro tipos de equipa-



Museu do Café, em Botucatu (Fazenda Lageado); Museu Arqueológico de Itaipu (acima), em Niterói; e Museu Casa do Sertão na Universidade Estadual de Feira de Santana: a ausência de equipamentos culturais públicos e privados nas áreas periféricas é comum a todas as cidades, com a exceção de alguns eco-museus ou museus instalados em campus universitários isolados das áreas centrais. [Fonte: <[http://farm2.static.flickr.com/1356/1086421569\\_3585bc35a6\\_o.jpg](http://farm2.static.flickr.com/1356/1086421569_3585bc35a6_o.jpg)>; <<http://www.panoramio.com/photo/4271887>>; <<http://www.uefs.br/portal/visita-virtual/Imagem%20030.jpg>>. Acesso em 15/1/2009].

mentos levantados (museus, centro culturais, teatros/auditórios e bibliotecas/arquivos) nas regiões centrais dessas cidades. É possível observar alguns resultados de políticas públicas fomentadas, especialmente no que se refere à criação de bibliotecas em áreas periféricas. No entanto, é significativa a ausência de qualquer equipamento voltado às artes visuais nessas áreas<sup>10</sup>.

A ausência de equipamentos culturais públicos e privados nas áreas periféricas é comum a todas as cidades, com a exceção de alguns eco-museus ou museus instalados em campus universitários isolados das áreas centrais, como o Museu do Café em Botucatu, instalado na Fazenda Lageado; o Museu Arqueológico de Itaipu, em Niterói; o Museu Casa do Sertão na Universidade Estadual de Feira de Santana, entre outros.

A partir desse levantamento dos equipamentos culturais, pode-se prosseguir na análise das relações que se estabelecem entre os MACs e a rede cultural de cada cidade, visando discutir não diretamente as características micro-espaciais (do entorno), mas a incidência e as relações espaciais que se formam entre os equipamentos culturais implantados nesses centros urbanos, bem como as relações estabelecidas no âmbito da rede urbana. Assim como se buscou hierarquizar as cidades pelo aspecto de suas áreas de influência e redes urbanas, pretende-se uma aproximação da trama que esses equipamentos culturais configuram nas cidades e o lugar ocupado pelos MACs, para então aprofundar a intrincada analogia museu e cidade.

Especificamente em relação aos MACs, observamos duas recorrências que merecem destaque:

1. Os centros urbanos de menor porte e com menor área de influência (Centros Sub-regionais e Centros de Zona) têm seus MACs implantados unicamente em áreas centrais;
2. As metrópoles, em consonância com seu dinamismo urbano, apresentam a diversificação da implantação dos MACs nos seus espaços urbanos: três deles estão abrigados em edifícios históricos em áreas centrais (MAC-Porto Alegre, MAC-Curitiba e MAC-Olinda), três estão implantados em bairros, com a característica de ocuparem edifícios construídos na última década do século XX, em áreas de requalificação urbana (MAC-Goiânia, MAC-Fortaleza e MAC-Niterói) e o MAC-USP está instalado no complexo urbanístico da Cidade Universitária.

Museus no centro da cidade têm o pressuposto de estarem relacionados a um tecido urbano mais populoso e diverso e, portanto, possuem maior possi-

bilidade de inserção na comunidade. No entanto, os MACs que estão localizados em áreas centrais não têm tirado partido dessa possibilidade de confluência de caminhos, de cruzamentos das caminhadas individuais, enfim errâncias (tal como nos indica Michel de Certeau) para sua plena afirmação no tecido urbano. Em vez de esses museus imporem-se na cidade, comunicando-se com um público ampliado e diverso, muitas dessas instituições têm sua invisibilidade sedimentada por sua localização. Esse aspecto é facilmente observado pela ausência de destaque de muitos desses museus nos canais de divulgação: mídia impressa, canais *on-line* e materiais de divulgação turística.

Já os museus instalados em áreas mais ou menos distantes dos centros urbanos têm obtido maior visibilidade midiática e, portanto, reconhecimento (embora não necessariamente participação) da comunidade urbana. A maior presença dessas instituições em canais de comunicação está diretamente relacionada à criação ou reforma de seus edifícios-sede, lastreada nos discursos governamentais que dão protagonismo aos equipamentos culturais nas diretrizes do desenvolvimento urbano.

Esses dois conjuntos parecem indicar uma dicotomia entre museus visíveis (espetaculizados) e museus invisíveis (esquecidos) entre os MACs. No entanto, as instituições com forte apelo midiático também têm tido dificuldades de se fundarem plenamente nas cidades em que se inserem, desenvolvendo todas as dimensões que uma instituição museal pressupõe. O diagnóstico de Andreas Huyssen apontando a transformação do papel do museu nas últimas décadas, de um espaço da preservação do discurso oficial e da cultura das elites para uma entidade que se abre aos meios de comunicação de massa e ao grande público, parece não ter se realizado entre nós (HUYSSSEN, 1995).

Myriam Sepúlveda dos Santos irá apontar a distribuição de renda e educação, desigual e hierárquica como fatores iniciais para compreendermos o porquê de os museus brasileiros continuarem voltados a um público reduzido. Afirma, ainda, que as transformações ocorridas no Brasil e nos demais países latino-americanos não obtiveram o mesmo sucesso dos países europeus e norte-americanos e que, portanto, demandam estudos específicos ampliados. Em 1992, a Declaração de Caracas (ICOM) assinalaria esse caráter de crise contínua dos museus latino-americanos, carentes de recursos financeiros e de uma política cultural coerente e, principalmente, desconhecendo de modo profundo os interesses e as necessidades da comunidade em que estão inseridos (SANTOS, 2004: 56-60).



A situação de impasse institucional é, portanto, comum aos dois grupos, indicando que o atrelamento dos museus aos discursos de desenvolvimento urbano, ou aquele viés da espetacularização, também parece não ser suficiente para a plena realização das entidades museais hoje. Se algumas delas se condicionam aos discursos urbano-culturais hegemônicos, essas instituições não se sustentam diante das próprias imposições de operacionalização desses discursos, isto é, a capacidade de atração de um grande número de visitantes e a captação de expressivos investimentos privados.

### Redes culturais nas cidades pequenas e médias

Para aprofundar a análise dos MACs no que diz respeito às relações com as redes culturais das cidades que estão inseridos, os centros urbanos foram agrupados pelo seu porte. Adotou-se um critério que se aproxima daquele utilizado pelo IBGE para definição do tamanho das cidades, dividindo-as em três faixas de acordo com o número de habitantes:

CIDADE	UF	REGIÃO	PORTE	POPULAÇÃO (2007)
SÃO PAULO	SP	SE	grande	10,886,518
FORTALEZA	CE	NE	grande	2,431,415
CURITIBA	PR	S	grande	1,797,408
PORTO ALEGRE	RS	S	grande	1,420,667
GOIÂNIA	GO	CO	grande	1,244,645
CAMPINAS	SP	SE	grande	1,039,297
CAMPO GRANDE	MS	CO	grande	724,524
FEIRA DE SANTANA	BA	NE	médio	571,997
NITERÓI	RJ	SE	médio	474,002
OLINDA	PE	NE	médio	391,433
AMERICANA	SP	SE	pequeno	199,094
BOTUCATU	SP	SE	pequeno	120,800
JATAÍ	GO	CO	pequeno	81,972

Tabela população 2007. [Fonte: IBGE, <<http://www.ibge.gov.br/home/>>. Acesso em 9/3/2009].

1. cidades pequenas (até 200 mil habitantes): Jataí, Botucatu, Americana;
2. cidades médias (200 a 600 mil habitantes): Olinda, Niterói, Feira de Santana;
3. cidades grandes (mais de 600 mil habitantes): Campo Grande, Campinas, Goiânia, Porto Alegre, Curitiba, Fortaleza e São Paulo.<sup>11</sup>

Conforme já apontado, os MACs das cidades de Jataí, Botucatu e Americana estão instalados na região central. Por se tratar de centros pequenos, há um número reduzido de equipamentos culturais, especialmente no menor núcleo que é Jataí. Os museus estabelecem relação de vizinhança com os demais equipamentos culturais – bibliotecas, teatros e centros culturais – também concentrados no centro das cidades.

Nas três cidades existe também uma segunda instituição museal, com a tipologia museu histórico: o Museu Histórico de Jataí Francisco Honório de Campos, o Museu Histórico Pedagógico Francisco Blasi, em Botucatu, e o Museu Histórico Pedagógico Municipal Dr. João da Silva Carrão, em Americana. Essas instituições foram criadas anteriormente aos MACs, e o MAC-Americana nasce como uma ala instalada no Museu Histórico Pedagógico, quatro anos antes da sua constituição jurídica independente.



Mapa população 2000.

[Fonte: IBGE, <<http://www.ibge.gov.br/home/>>. Acesso em 09/3/2009].

O Museu Histórico de Americana está instalado fora da área central, em uma fazenda colonial tombada pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat), em 1982. Botucatu também possui dois museus distantes do núcleo central, com características de eco-museus: o Museu do Café, instalado em uma antiga sede de fazenda, e o Museu do Boiadeiro Moacir Fabiano, próximo ao Campus da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp).

As cidades de médio porte – Olinda, Niterói e Feira de Santana – apresentam situação mais heterogênea. É interessante observar a condição de Feira de Santana. Embora se trate da cidade de maior população do conjunto, ela possui a menor dinâmica de equipamentos culturais. Vizinha ao MAC-Feira de Santana há a Biblioteca Municipal Arnold Ferreira Silva, no entanto não há nenhuma programação comum implementada entre as entidades. Segundo depoimento do coordenador do MAC Edson Machado, ocorre apenas a divulgação pontual dos eventos<sup>12</sup>.

A cidade baiana possui mais dois museus, que se relacionam ao próprio histórico do MAC-Feira de Santana. O Museu Regional de Arte, como indicado anteriormente, ficou instalado por quase 30 anos na atual sede do MAC, um



Museu Histórico Pedagógico Municipal Dr. João da Silva Carrão, em Americana e Museu Histórico de Jataí Francisco Honório de Campos: em algumas cidades de pequeno porte existe também uma segunda instituição museal, com a tipologia museu histórico. Essa instituições foram criadas anteriormente aos MACs.  
[Fonte: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/Sede\\_Casar%C3%A3o\\_themansion\\_Atual.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/Sede_Casar%C3%A3o_themansion_Atual.jpg)>. Acesso 15/1/2009 e Arquivo pessoal].

edifício eclético que já abrigara a Feira de Gado e, antes de ser adaptado para o Museu Regional, fora ocupado por um Ginásio Municipal. Já o Museu Casa do Sertão também congrega parte do acervo ligado ao artesanato popular do couro, que também ficava instalado em uma das salas do Museu Regional<sup>13</sup>. As duas instituições estão atreladas à Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

A diferença que se configura entre essa que é a maior cidade do interior nordestino e a duas outras desse grupo de cidades médias – Olinda e Niterói – se esclarece na medida em que as compreendemos como integradas às regiões metropolitanas de Recife e do Rio de Janeiro, respectivamente. Embora elas tenham uma relação com seu núcleo urbano imediato, se vinculam economicamente e, também, culturalmente na dinâmica dessas duas metrópoles.

No caso de Olinda, fica clara a dispersão dos equipamentos culturais. Há um pequeno núcleo em torno do centro histórico da cidade – local onde o MAC-Olinda está localizado –, mas as demais instituições formam uma linha contínua com Recife, com concentração na área portuária. Cabe ressaltar que o porto foi o elemento que estruturou a cidade de Recife, definindo uma evolução urbana com disposição axial, na qual todas as linhas convergem para o porto, ao mesmo tempo em que ocorreu uma fusão entre o centro e os núcleos periféricos (LEME, 1999: 142).

Já em Niterói, por um lado a imagem de apêndice do Rio de Janeiro é reiterada no seu desenvolvimento urbano, mas por outro há a constituição de uma rede cultural local, explicitada pelo adensamento de equipamentos em torno do centro urbano. Conta com instituições como o Museu Antônio Parreiras, referenciado na cidade, seja pela importância do pintor no cenário artístico nacional, seja pela localização (ocupa três edifícios projetados pelo arquiteto Ramos de Azevedo – anteriormente pertencentes à família do pintor – e um amplo jardim)<sup>14</sup>.

A situação de Niterói é importante para compreendermos as relações verticais e horizontais geradas no âmbito das redes urbanas. Conforme nos indica Marlice Nazareth Soares de Azevedo, a análise da evolução da cidade de Niterói não deve ser desvinculada dos liames historicamente estabelecidos com o Rio de Janeiro:

“Há um rebatimento do relevo e das formas de ocupação ocorrida nas duas cidades. Os centros estão em frente um do outro, próximos à entrada da baía. Ao longo do tempo houve uma apropriação do espaço por camadas sociais de categorias similares [...] O movimento de ocupação territorial se dá defasado, mas na mesma direção, quer seja pelas próprias características naturais ou por

efeito demonstração, guardando, evidentemente, as proporções entre as escalas urbanas das duas cidades” (LEME, 1999: 71).

No contexto de complexidade funcional da estrutura urbana brasileira atual, Niterói gera uma relação periférica ao Rio de Janeiro, enquanto integrante dessa rede metropolitana, mas também um lugar como contraponto singular a essa Metrópole, uma vez que a cidade possui produção econômica e cultural próprias. As duas redes contribuem na informação a respeito do papel que o MAC-Niterói tem exercido.

Parece interessante analisar-se o MAC-Niterói não apenas como o museu-mirante que olha para o Rio de Janeiro, mas como instituição que se relaciona com a própria rede cultural da cidade do Rio de Janeiro. Nesse sentido, reitera-se a idéia de que o Rio de Janeiro não possui um museu de arte contemporânea na sua área central. Do outro lado da Baía da Guanabara, conta apenas com o Paço Imperial, centro cultural ligado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que desde 1985 apresenta periodicamente mostras de arte contemporânea, sem, no entanto, constituir um acervo próprio, ou uma sistemática no debate sobre a questão.



É interessante observar a condição de Feira de Santana. Embora se trate da cidade de maior população do conjunto, ela possui a menor dinâmica de equipamentos culturais. Vizinha ao MAC-Feira de Santana há a Biblioteca Municipal Arnold Ferreira Silva, no entanto não há nenhuma programação comum implementada entre as entidades.

[Fonte: Arquivo pessoal e Arquivo do MAC-Feira de Santana/Edson Machado].

Em 1992, as entidades tiveram um momento em comum, quando Anna Maria Niemeyer e Victor Arruda – curador da Coleção João Sattamini – montaram a exposição “A caminho de Niterói” no Paço Imperial, em uma prévia do que passaria a ser abrigado no futuro MAC-Niterói. No ano seguinte, foi realizada uma segunda exposição, “A caminho de Niterói 2”, com curadoria de Rubens Breitman. Nesse contexto, cabe se questionar a constituição de um museu como marco distintivo de uma cidade isoladamente, como proposto no planejamento estratégico de Niterói. O MAC-Niterói, de fato, gerou alteração na identidade da cidade e aumento do capital cultural, mas não alavancou, na escala pretendida, o investimento privado e o fluxo de turismo. O Museu parece olhar para o Rio de Janeiro, mas está prensado entre a recusa de se referenciar “a nova capital” e o desvecilhamento da sua identidade original, emblematizada pela aldeia indígena doada ao cacique Araribóia e registrada no paisagismo bucólico de Antônio Parreiras.

Apesar das diferenças apontadas, advindas das relações e hierarquias entre os núcleos urbanos, um aspecto é comum às três cidades de porte médio do conjunto. Feira de Santana, Olinda e Niterói afirmam-se como centros voltados à guarda de produção artística do presente, diante das metrópoles a que estão



O Museu Regional de Arte ficou instalado por quase 30 anos na atual sede do MAC, atualmente está atrelado à Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

[Fonte: Arquivo pessoal].

diretamente referenciadas. Salvador, Recife e, também, o Rio de Janeiro (segundo núcleo urbano nacional) não abrigam MACs, deslocando a responsabilidade da patrimonialização da arte contemporânea para outras instituições de arte, ou simplesmente relegando a questão.

## Redes culturais nas cidades grandes

A maior parte das cidades de grande porte do conjunto da pesquisa tem a condição de Metrôpoles na hierarquia urbana nacional: São Paulo, Fortaleza, Curitiba, Porto Alegre e Goiânia. Como exceções temos Campinas e Campo Grande, caracterizadas como Capitais Regionais, vinculadas à rede urbana de São Paulo. Em consonância com sua concentração econômica, São Paulo congrega o maior número de MACs na sua área de abrangência urbana.

As sete cidades têm em comum o extremo adensamento dos equipamentos culturais nas regiões centrais. Independentemente das características da evolução urbana desses centros, que possuem feições bastante heterogêneas, o resultado do levantamento das entidades culturais é graficamente homogêneo. Os centros das cidades ficam repletos de ícones indicando a presença maciça de



O MAC-MS está localizado numa importante área verde da cidade. Não há no seu entorno outras instituições de arte, porém o parque em que está inserido tem grande afluência de público, em busca de lazer.

[Fonte: <[www.marcovirtual.com.br](http://www.marcovirtual.com.br)>. Acesso em 24/4/2009].



museus, centros culturais, teatros e bibliotecas nessa região circunscrita, ficando pontos isolados no restante do perímetro urbano.

Os MACs, por sua vez, surgem como deslocamento importante nessa centralização em três casos: MAC-USP, MAC-MS e MAC-GO. O MAC-USP está localizado na Cidade Universitária, para além do chamado Centro Expandido<sup>15</sup>, na margem esquerda da Marginal Pinheiros. O *campus* estabelece um contexto urbano singular, de certa forma isolado do restante da cidade. Isso tem sido reforçado nos últimos anos, com o fechamento parcial dos portões da Universidade aos finais de semana, impossibilitando o livre acesso da população e dificultando a ação institucional dos museus ali instalados. Na Cidade Universitária há duas entidades que potencialmente poderiam estabelecer algum tipo de intercâmbio, localizadas a menos de um quilômetro do MAC-USP: o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), que possui acervo artístico com ênfase no moderno, e o Paço das Artes, galeria de artes do Estado de São Paulo voltada à difusão da arte contemporânea nacional e internacional.

O MAC-MS está localizado numa importante área verde da cidade. Não há no seu entorno outras instituições de arte, porém o parque em que está inserido tem grande afluência de público, em busca de lazer. Já a nova sede do MAC-



O MAC-PR e o MAC-RS estão instalados em edifícios de relevância histórica para as cidades, tombados pelo patrimônio histórico estaduais.

[Fonte: Arquivo do MAC-PR e <<http://img68.imageshack.us/img68/2974/538472498dxeljoph0ud.jpg>>.

Acesso em 15/1/2009].



GO encontra-se absolutamente isolado, em um vetor de crescimento da cidade ainda em consolidação. O Centro Cultural Oscar Niemeyer é um equipamento multifuncional que integra museu, auditório e biblioteca, mas encerra-se em si mesmo, às margens da rodovia GO-020. Atualmente, não há nem mesmo uma linha de ônibus direta que interligue o equipamento ao centro da cidade.

As duas cidades localizadas na região sul do país – Curitiba e Porto Alegre –apresentam também grande número de equipamentos culturais, quase todos localizados na área central, incluindo os dois MACs. Tanto o MAC-PR quanto o MAC-RS estão instalados em edifícios de relevância histórica para as cidades, tombados pelo patrimônio histórico estaduais. No caso de Curitiba, o edifício principal do MAC-PR foi construído, em estilo eclético, para abrigar a Secretaria de Saúde Pública, sendo tombado em 1978. Já a Casa de Cultura Mario Quintana, que abriga o MAC-RS, é um prédio do antigo Hotel Majestic, comprado em 1982 pelo governo do estado e, um ano mais tarde, transformado em centro cultural.

Fortaleza, por sua vez, reitera a disposição de suas instituições culturais de forma centralizada. Nesse caso, o MAC-CE está implantado numa área contígua ao centro, mais próximo à orla marítima na região da Praia de Iracema. Conforme anteriormente discutido, o museu busca a requalificação urbana dessa área degradada, mas também a reconexão com a faixa beira-mar. A evolução urbana de Fortaleza ocorreu historicamente voltada para o “sertão”, dando as costas para a paisagem marítima, que no processo de aumento do capital simbólico da cidade se interessou reconquistar.

Como última referência dessa análise das redes culturais estabelecidas, cabe ressaltar a presença da tipologia Museu da Imagem e do Som (MIS) em todas as cidades de grande porte que são objeto desta pesquisa. Todas utilizam inclusive a nomenclatura MIS, exceto a instituição em Porto Alegre, designada Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa. A tipologia MIS, como entidade voltada a acervos audiovisuais, firmou-se desde meados da década de 1960. O MIS-RJ foi o primeiro a ser inaugurado em 3 de setembro de 1965, seguido por outras cidades brasileiras. Trata-se de uma modalidade que tem enfrentado diversos desafios na preservação do seu acervo audiovisual composto de inúmeros suportes e mídias, bem como na adequação institucional em face do impacto das transformações tecnológicas atuais<sup>16</sup>.

A análise das redes culturais na sua relação com o desenvolvimento urbano e as hierarquias fomentadas nesse campo pretende uma compreensão am-

pliada, sincrônica, dos diferentes contextos urbanos em que se inserem os MACs. Privilegia-se aqui uma análise dessas cidades que não se restringe de forma endógena ao histórico institucional, tampouco assume discursos urbanos exógenos à especificidade do objeto. As inversões e as ausências verificadas nessa análise inicial fornecem índices importantes para expansão dos debates acerca dos MACs.

## Implantação dos MACs

A definição da localização de um museu é um dos aspectos mais importantes da estratégia museológica e não deve ser negligenciado. Deve levar em conta tanto as funções internas (conservação, documentação, conservação e pesquisa do acervo), quanto as externas (exposição do acervo, difusão das atividades da instituição museal e desenvolvimento da sua função sócio-pedagógica).

Embora um museu seja definido pelas ações de conservação, pesquisa e difusão, individualmente a instituição, por suas características intrínsecas de sua formação e percurso institucionais, desenvolve de forma diversa cada uma dessas vertentes, buscando o incremento pleno de sua ação na sociedade. Nesse percurso atuam aspectos ligados ao projeto institucional (ação museológica pretendida), à gestão político-administrativa (constituição jurídica e profissional) e, ainda, dificuldades econômicas (fontes de financiamento).

Além dos aspectos listados acima, o perfil institucional deve ser, em grande parte, definido pelas potencialidades advindas da localização urbana, na sua inter-relação com as funções internas e externas do museu. Dessa forma, um museu instalado num *campus* universitário como o MAC-USP tem como forte pressuposto o desenvolvimento de uma ação interna voltada à pesquisa, consolidando uma equipe técnico-científica de alta qualificação.

Os museus abordados nesta pesquisa têm a característica comum de estarem inseridos em cidades. De forma geral, os museus de arte compõem uma tipologia característica de grandes centros urbanos, historicamente vinculados às estruturas de poder político e econômico dominantes. Conforme já se discutiu, as primeiras instituições que se voltaram para a “arte do presente” também remontam a um espaço elitizado e nobre. Um dos primeiros locais com essas características é o *Musée des Artistes Vivants* (1818), instalado em parte do Palácio de Luxembourg, em Paris. O Palácio participaria das intensas transformações que a França foi submetida desde o final do século XVIII. O edifício foi cons-

truído para residência de Marie de Médicis (1575-1642), integrado ao jardim privado no centro da cidade. No período da Revolução Francesa, o palácio foi transformado em prisão e, em 1799, ali é instalado o Senado, permanecendo até hoje com essa função.

A implantação dos museus na cidade pressupõe grande integração com o desenvolvimento da vida urbana e, portanto, maior capacidade de comunicação com a população. A expansão qualitativa e quantitativa dos museus, assim como o permanente desenvolvimento urbanístico, nos leva a estabelecer uma série de tipos de museus urbanos. Essas categorias buscam apresentar analogias na estruturação de cada instituição no que se refere a sua inserção tanto no campo ampliado da cidade quanto em relação à particularidades que derivam da sua inserção local e no entorno.

Segundo a classificação de Aurora Léon, os museus podem ocupar quatro diferentes situações na trama urbana:

- museus periféricos;
- museus no centro da cidade;
- museus em bairro urbano;
- museus em complexo urbanístico específico (universidade, parque, centro cultural polifuncional etc.).

As diferentes possibilidades de inserção dos museus na cidade não implicam favorecimento ou prejuízo *a priori*. Uma vez inseridos no contexto urbano, todas elas oferecem condições favoráveis para a realização das funções sociais e educativas, dependendo do programa de ação implementado por cada instituição.

Léon aponta que um inconveniente de museus instalados em áreas urbanas diz respeito exatamente à extrema identificação do visitante entre o entorno urbano museístico e o seu entorno vital, variando numa escala de acordo com sua inserção em áreas centrais de alta densidade populacional ou em áreas periféricas com espaços mais amplos e com maior presença da natureza. A autora aponta o alto grau de contaminação atmosférica (tensões, ruídos, trânsito) como fatores negativos dessa implantação urbana, fato indiscutível e em amplo agravamento.

Deve-se acrescentar a esse aspecto um alto grau de abstração urbana, no sentido conferido por Guy Debord (1967). A cidade dominada pelos fluxos econômicos pressupõe excesso de normas e de dispositivos de vigilância, que inibem a plena apropriação da cidade pelos seus cidadãos. A impossibilidade do devir, da errância, é também entrave para a realização plena das instituições museais nas cidades.

Os 13 MACs brasileiros aqui analisados podem ser agrupados em três das situações de museus urbanos:

- centro da cidade (8 museus): MAC-PR, MAC-RS, MAC-Campinas, MAC-PE, MAC-Americana, MAC-Botucatu, MAC-Feira de Santana e MAC-Jataí;
- bairros urbanos (3 museus): MAC-CE, MAC-GO e MAC-Niterói<sup>17</sup>;
- complexos urbanos específicos (2 museus): MAC-USP e MAC-MS.

Os museus em bairros urbanos já foram amplamente discutidos no Capítulo 2, compondo-se como âncoras das requalificações urbanas empreendidas desde o início dos anos 1990. A seguir, propõe-se um debate a respeito dos museus implantados no centro das cidades e também em complexos urbanos específicos.

## Museus no centro da cidade

Museus em regiões centrais são aqueles que demandam estar mais adaptados à intensa atividade urbana desenvolvida nessas áreas, buscando matizar os inconvenientes e explorar as vantagens desse adensamento. Essa situação física define que, para uma realização institucional efetiva na comunidade, essas entidades precisam relacionar-se com o público heterogêneo que as cercam, em ações que atraiam o maior número possível de visitantes, aspectos esses estelares para trazer distintas esferas e dilatar os segmentos interessados no debate destes tempos.

Nesse sentido, as ações programáticas dos museus não deveriam se restringir a um público espontâneo, que por maior nível de escolaridade ou por inclinações intelectuais já freqüente a instituição. É pertinente, também, voltarem-se a um público potencial, que ainda não experimentou plenamente o espaço museal. Para tal, necessitam se contaminar com a vida urbana que os rodeia, buscando estudar as características do entorno (tipos de uso, horários e fluxos) e estar em concordância com o público freqüentador da região.

Os museus instalados em regiões centrais da cidade, abordados nesta pesquisa, apresentam distintos históricos institucionais, mas um aspecto paradoxal é comum ao conjunto: estão localizados em áreas de alta densidade populacional, mas possuem pouca visibilidade. São instituições criadas na era do espetáculo, mas que não apresentam os atributos da visibilidade espetacular. Integram plenamente a sociedade do espetáculo preconizada por Guy Debord (1967), ao se relacionarem com a perda da unidade, com um novo contexto sócio-econômico pautado pela mercadoria. No entanto, o impasse institucional em que estão sub-

metidos atualmente – na precariedade de muitos de seus edifícios, nos acervos defasados, na dificuldade de obtenção de recursos – explicita a dificuldade da constituição de uma imagem institucional que se relacione com a comunidade.

O conjunto é certamente heterogêneo, incluindo tanto museus com uma ação programática bem implementada como o MAC-PR, quanto museus com funcionamento intermitente como o MAC-RS. Essas diferenças explicitam-se no volume de público que afluí a essas instituições, mas não são determinantes para uma apropriação mais plena por parte dos cidadãos. Os museus permanecem, em grande medida, restritos a poucos especialistas ou a públicos muito específicos de programas pontuais das instituições – como a atração do público escolar –, não se relacionando plenamente com essa área da cidade.

As regiões centrais, independentemente da escala de cada uma das cidades em questão, são áreas predominantemente comerciais. Possuem grande número de pessoas que para lá afluem tendo como destino seus locais de trabalho, a fim de fazer compras ou ir ao banco, num regime de ocupação predominantemente diurno, das 9 às 18 horas. Todos os MACs instalados nessas regiões estão abertos ao público exatamente nesse horário comercial, impossibilitando o acesso ao público preferencial do seu entorno. Em cidades menores, como Jataí, o período de abertura é ainda mais restrito, permanecendo fechado no horário de almoço, das 12 às 14 horas.

A questão do horário de abertura dos museus parece banal, mas o estabelecimento de ações voltadas aos trabalhadores dessas regiões, seja na hora do almoço, seja após o expediente de trabalho, seria uma forma importante de criação e fidelização de novos públicos. A maior parte de museus de arte estrangeiros possuem pelo menos um dia da semana que permanecem abertos por número maior de horas, inclusive complementando as visitas às exposições, com projeções de filmes, palestras e até mesmo promovendo *happy hours* nas cafeterias das instituições. Diversos museus também oferecem atividades exatamente na hora de almoço, como visitas guiadas e encontros com curadores, buscando a formação do público da região.

A ausência de ações dessa natureza nos nossos MACs está assentada em grande parte na carência de uma ação museal voltada à comunidade. As poucas existentes, como a realização de cursos no período noturno, denotam a inexistência de pesquisas e debates das instituições sobre o seu entorno urbano, mantendo suas equipes num regime de trabalho estritamente comercial. Somando-se a esse alheamento está, sem dúvida, a precariedade da infra-estrutura a que

grande parte dos MACs estão submetidos: equipes reduzidas, equipamentos de segurança desatualizados e, até mesmo, economia de custos de iluminação!

A divulgação do MAC-Paraná destaca exatamente a sua localização na região central de Curitiba, na confluência de hotéis, restaurantes, confeitarias, terminais rodoviários e centros comerciais. Ressalta, ainda, sua proximidade com uma rede significativa de equipamentos culturais e educativos (escolas, teatros, livrarias e espaços de arte.), como forma de aproximação da população local do seu patrimônio artístico<sup>18</sup>.

Em que pesem o destaque que o MAC-Paraná assume no conjunto aqui estudado e a importância da entidade para a cidade de Curitiba, a alta acessibilidade proporcionada pela sua localização urbana não tem sido suficiente para a sua consolidação institucional, seja na comunidade local (é bastante comum observarmos o desconhecimento dos *concierges* dos hotéis e dos próprios taxistas das cidades, na solicitação de informações sobre a localização dos museus), seja no circuito artístico e turístico nacional.

Ao nos referirmos a Curitiba, o Museu Oscar Niemeyer (MON) é o equipamento mais facilmente mencionado e com maior recorrência na mídia impressa e eletrônica. O MON, criado somente em 2002, é um dos maiores complexos cultu-



Ao nos referirmos a Curitiba, o Museu Oscar Niemeyer (MON) é o equipamento mais facilmente mencionado e com maior recorrência na mídia impressa e eletrônica. O MON, foi inaugurado em 2002, é um dos maiores complexos culturais do Brasil. [Fonte: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Museu\\_Oscar\\_Niemeyer\\_1\\_Curitiba\\_Brasil.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Museu_Oscar_Niemeyer_1_Curitiba_Brasil.jpg)>. Acesso 15/1/2009].

rais do Brasil. Com cerca de 17 mil m<sup>2</sup>, possui um programa multifuncional característico dos equipamentos culturais criados a partir dos anos 1990, incluindo salas expositivas, auditório, espaços de lazer e cafeteria. No entanto, o MON foi criado como “espaço voltado a exposições” sem a definição de um perfil específico, e apenas no início de 2003 o museu passou a ter acervo com obras do Museu de Arte do Paraná (MAP) e com o acervo do extinto Banco do Estado do Paraná (Banestado).

O Museu Oscar Niemeyer localiza-se no bairro do Centro Cívico de Curitiba, área que começou a ser desenvolvida nos anos 1940, quando o urbanista francês Alfred Agache, em seu projeto para o novo Plano Urbano de Curitiba, delineou um Centro que abrigasse edifícios destinados à administração estadual, bem como conferisse um aspecto urbano e arquitetônico renovado à cidade. O Centro Cívico foi inaugurado em 1953 e, desde então, definiu uma área administrativa e simbólica de Curitiba, deslocada no centro histórico.

## Museus em complexos urbanísticos

A interação das instituições museais instaladas em áreas verdes ou em uma cidade universitária constitui uma relação com a trama urbana em outros níveis seja pelo isolamento e inserção do museu em uma área de repouso e de lazer, seja na infiltração no setor universitário. Essas entidades também apresentam um desafio na interlocução e aproximação com a comunidade.

O MAC-MS está instalado no Parque das Nações Indígenas em Campo Grande, maior parque em perímetro urbano do Brasil, com extensão de 199 hectares. O parque oferece uma grande área de vegetação formada por plantas originárias da região e infra-estrutura para a prática de esportes e lazer. O museu está deslocado do centro urbano, onde contaria com a facilidade do acesso do público cotidianamente. Está condicionado, especialmente, ao fluxo de visitantes que aos finais de semana buscam o parque como forma de lazer.

A instituição inserida nesse amplo parque tem realizado algumas ações pontuais para a ampliação da sua comunicação com a comunidade. A estratégia empreendida pelo MAC-MS se apoiou na efetivação de um programa educativo e na realização mensal de uma feira de arte e artesanato no *hall* de entrada do museu, em projeto denominado “Bazar no MARCO<sup>19</sup>”:

“Com o Bazar, o Museu pretende abrir seu espaço para artistas e artesãos divulgarem e comercializarem seus trabalhos, além de oferecer mais uma opção

cultural para o público do museu e de suas exposições e, também, da comunidade freqüentadora do Parque das Nações Indígenas e de suas atividades”<sup>20</sup>.

Segundo dados de 2002, o MAC-MS contou, nos dois primeiros anos em que se transferiu para a nova sede, com aproximadamente 15 mil visitantes, sendo metade de alunos de escola e universidades públicas e particulares. Trata-se de uma visitação extremamente baixa, não apenas se comparada a museus brasileiros com grande afluência de público como a Pinacoteca de São Paulo, que apresenta esse montante de visitantes por mês, mas também museus em localidades não centrais, como o MAC-Feira de Santana, que conquista um público médio mensal de 500 a 600 visitantes.

O Museu de Campo Grande é relevante para o debate nesta pesquisa, uma vez que conseguiu viabilizar grande investimento numa sede ampla, construída especialmente para abrigá-lo, mas que, no entanto, permanece acanhado na sua ação institucional. Como em grande parte dos museus brasileiros, apóia-se na atração básica de um público escolar, mas não olha, de fato, para o seu entorno. A ação do bazar realizada pela entidade tem o mérito de tentar estabelecer conexões com a comunidade freqüentadora do parque, mas se apresenta como ação bastante restrita, já que não compõe uma relação concreta com o próprio acervo e premissas do MAC-MS.

O segundo museu desse conjunto é o MAC-USP. Conforme explicitado, a instituição paulistana é uma referência fundamental para o contexto de museus que surgem com essa tipologia no Brasil. Embora sua trajetória museal instável tenha rebaixado sua visibilidade institucional e não consolidado um público significativo, os debates em torno da sua criação e os programas implementados tornaram-se referências para essa nova modalidade institucional.

Embora o processo de criação do MAC-USP seja referencial em relação ao novo contexto socioeconômico em que as instituições museais vão, a partir da década de 1960, se deparar com sua ação programática e seu modelo institucional, isso não se aplica a sua implantação urbana. A tese de Renato de Andrade Maia Neto (2004), por meio da apresentação do histórico dos diferentes projetos para uma sede do museu, explicita a dificuldade do pleno desenvolvimento da instituição. E, ainda hoje, essa busca por uma “sede definitiva” continua em aberto. O MAC-USP, inicialmente proposto para ser abrigado na Cidade Universitária, permanece instalado no Parque do Ibirapuera, ao lado da Fundação Bienal. Somente em 1983 o museu passou a ocupar um pequeno espaço ao lado do novo edifício da

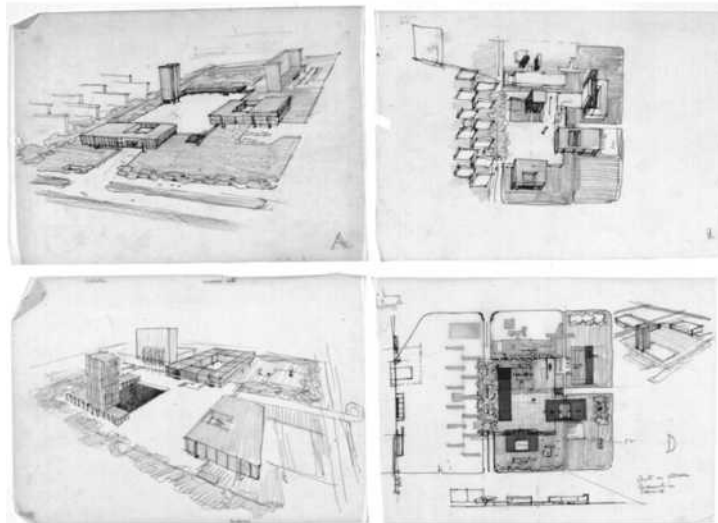


Reitoria e apenas em 1992 conquista uma sede definitiva no *campus*. Atualmente, discute-se novamente o retorno do museu para o Parque do Ibirapuera.

A busca da instalação do museu na Universidade não era, como aponta Jesús Pedro Lorente, um desejo de fugir do tecido urbano mais populoso, instalando-se numa área verde fora do centro histórico, em local de maior poder aquisitivo (LORENTE, 2007: 163). O MAC-USP já não estava sob o modelo das instituições “elitistas” do movimento moderno internacional, mas buscava se estabelecer como instituição “da” e “na” universidade.

O debate de Mario Pedrosa em torno do que ele denominaria de *core* da Cidade Universitária<sup>21</sup>, fortemente inserido nos debates dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), marcou os esforços, do então diretor do MAM-SP, de prever na universidade uma infra-estrutura de centro cultural. A idéia de Pedrosa era a de criar um centro cívico, definindo espaços fundamentais para uma universidade compromissada com a cultura (AMARAL, 2003: 61). Essa idéia insere o MAC-USP nesse coração cultural do *campus*, comprometendo a universidade com o cultivo das artes visuais.

O museu também estaria atrelado ao Instituto de Artes e à Escola de Comunicação Visual e Auditiva, definindo uma relação com a formação e pesquisa no

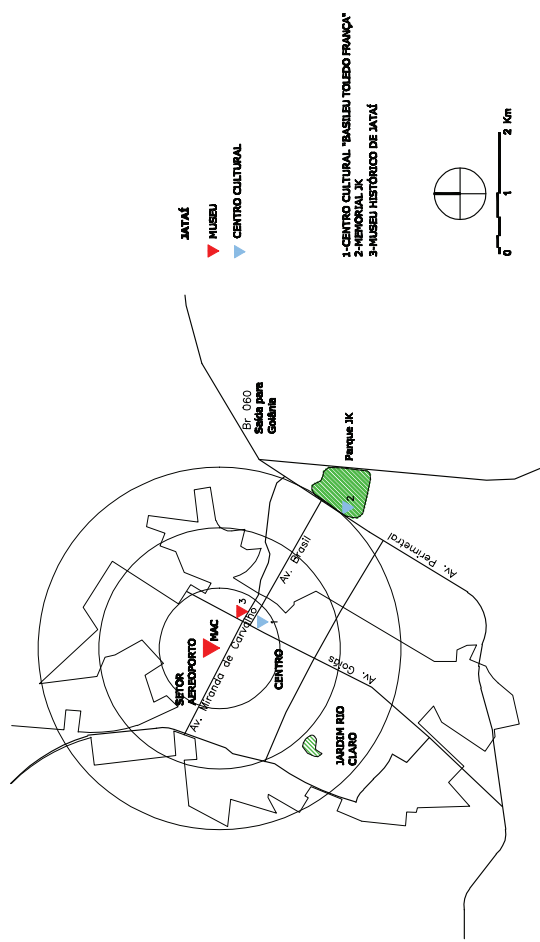


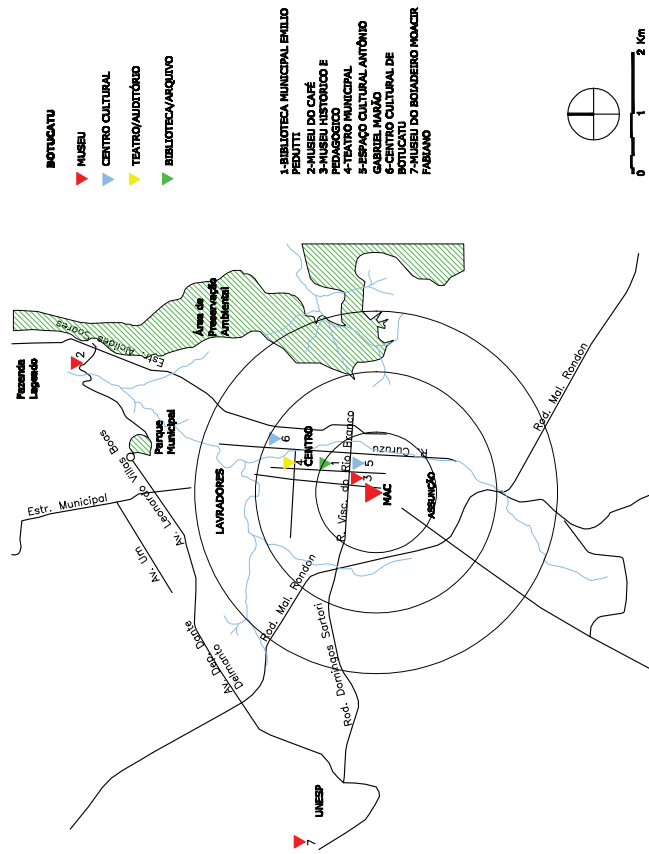
Visualização de diversos ângulos do conjunto do *core* da Cidade Universitária, desenhos de Oswaldo Bratke: o projeto do *core* insere o MAC-USP no coração cultural do *campus*, comprometendo a universidade com o cultivo das artes visuais. [Fonte: AMARAL, 2003: 60].

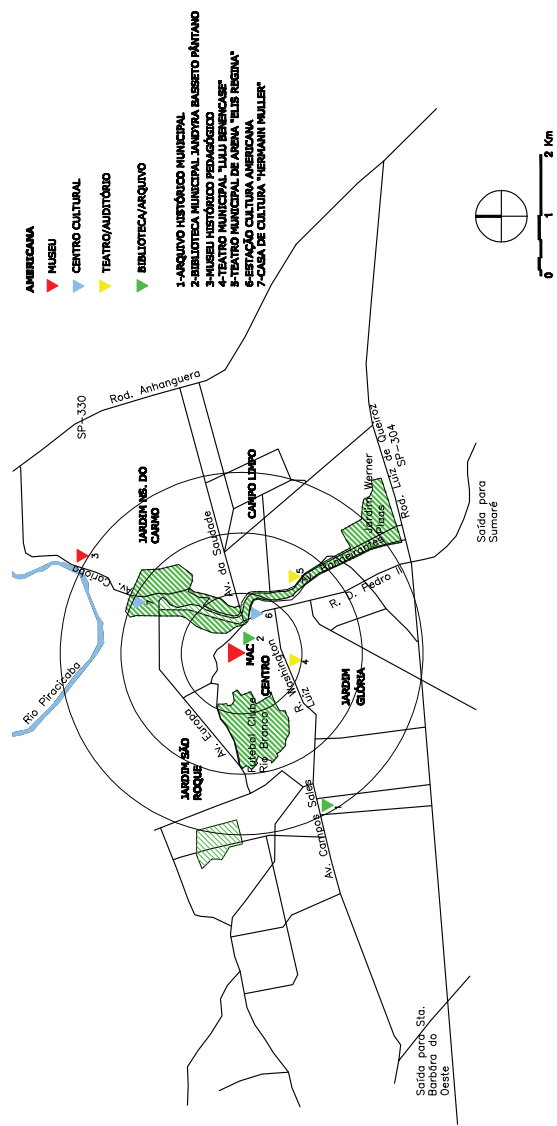
plano artístico. A proposta de Pedrosa para o *core* não se concretiza, alinhado ao próprio caminho tortuoso da consolidação da Cidade Universitária. Conforme afirma Hugo Segawa, nesse período, muitos projetos – alguns de inegável valor arquitetônico e urbanístico – sequer saíram do papel (SEGAWA, 2003: 63).

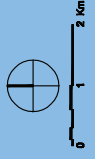
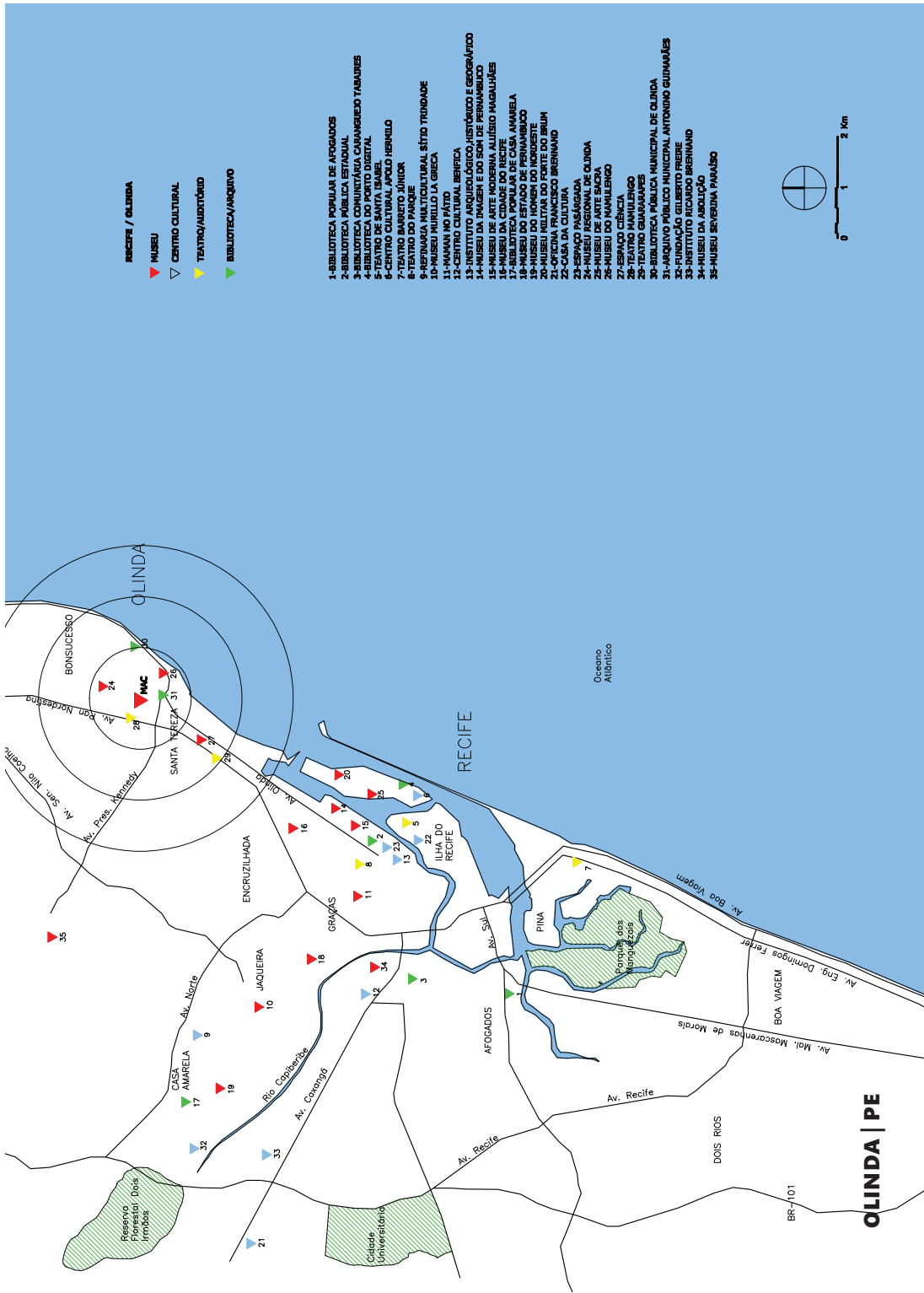
Aracy Amaral, em seu artigo a esse respeito, destaca a ausência de uma dimensão artística e cultural na Universidade de São Paulo e questiona se o *core* concebido por Mario Pedrosa teria alterado o perfil e o rumo das atividades no campo das Ciências Humanas e das Artes caso tivesse sido implantado (AMARAL, 2003: 62). A pergunta que esta pesquisa coloca é se o MAC-USP teria reconhecimento e participação ampliados da comunidade universitária se o *core* tivesse sido edificado.

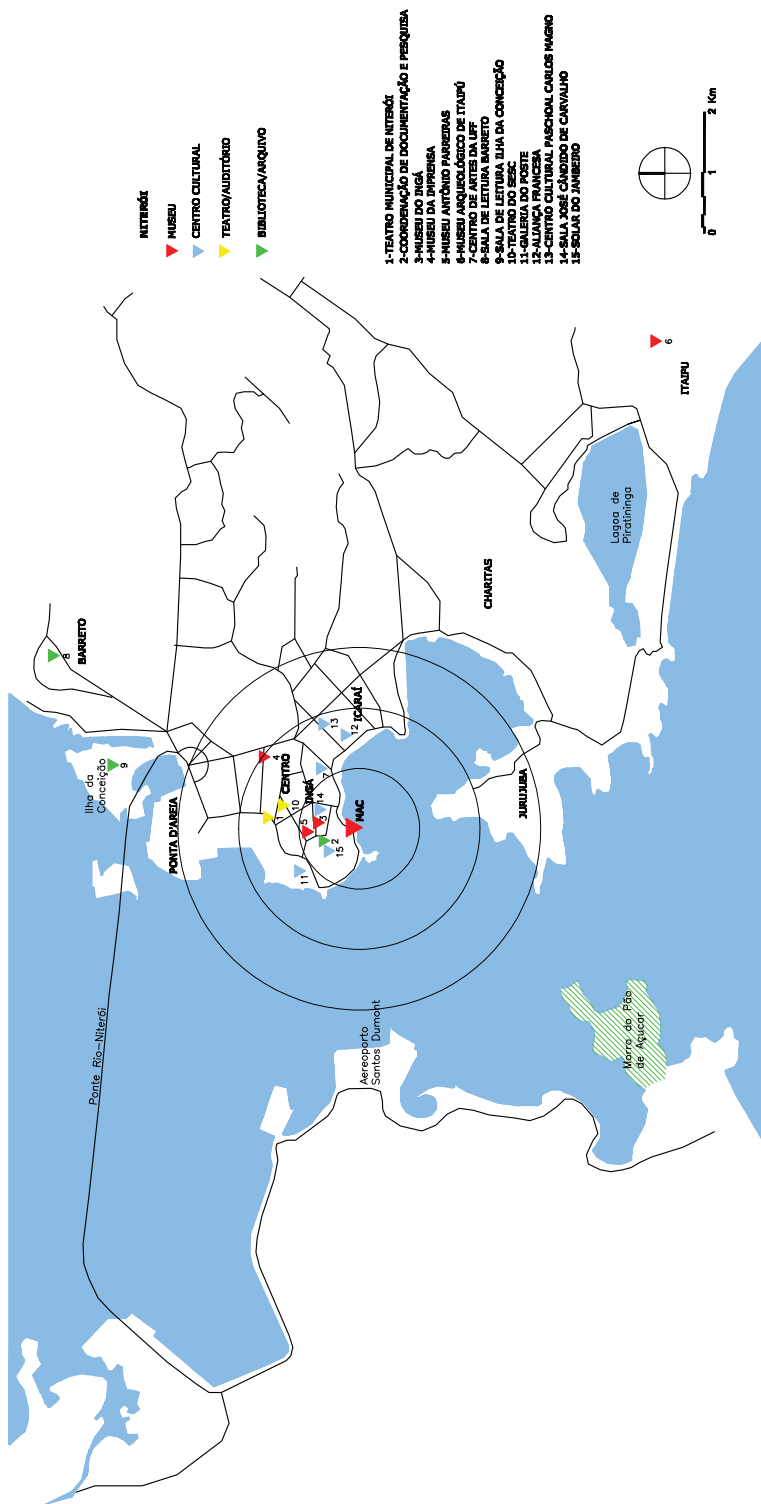
O sinuoso histórico de implantação do MAC-USP trouxe a possibilidade de o debate em torno de uma instituição museal ser ampliado para aquele a respeito da ação cultural da Universidade de São Paulo. Essa sobreposição das discussões, do museu e da universidade, nos indica os diferentes aspectos que envolvem a implantação do museu na cidade. As características de cada área, sem dúvida, trazem potencialidades e dificuldades, mas a implantação de uma instituição só se dará plenamente nas relações que se estabelecem nas diferentes escalas e, principalmente, nas ações programáticas voltadas à comunidade. No caso do MAC-USP, a lacuna do projeto cultural da universidade reverbera na própria implantação problemática do museu nessa localidade.

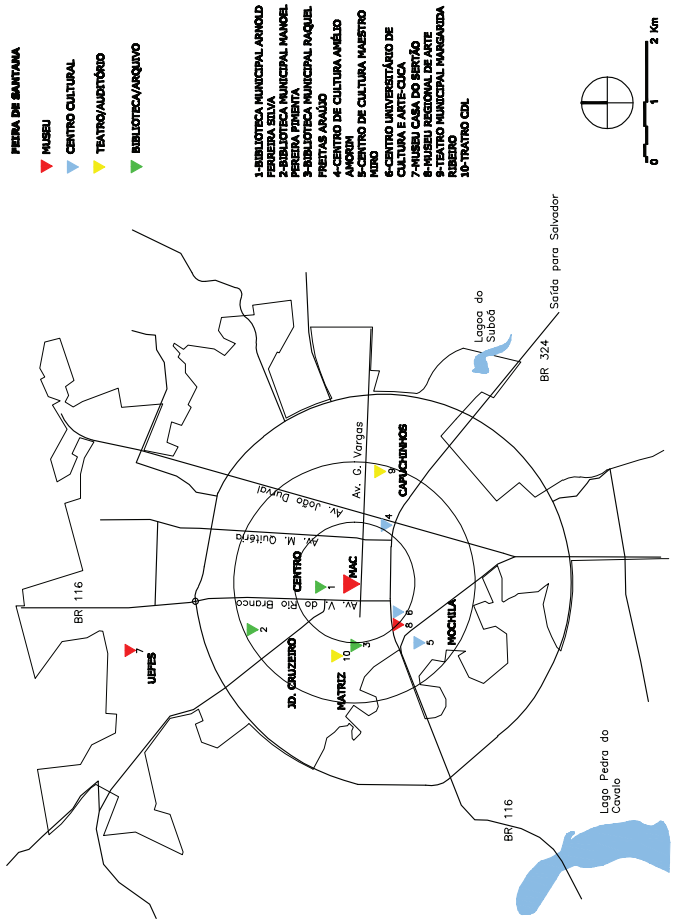






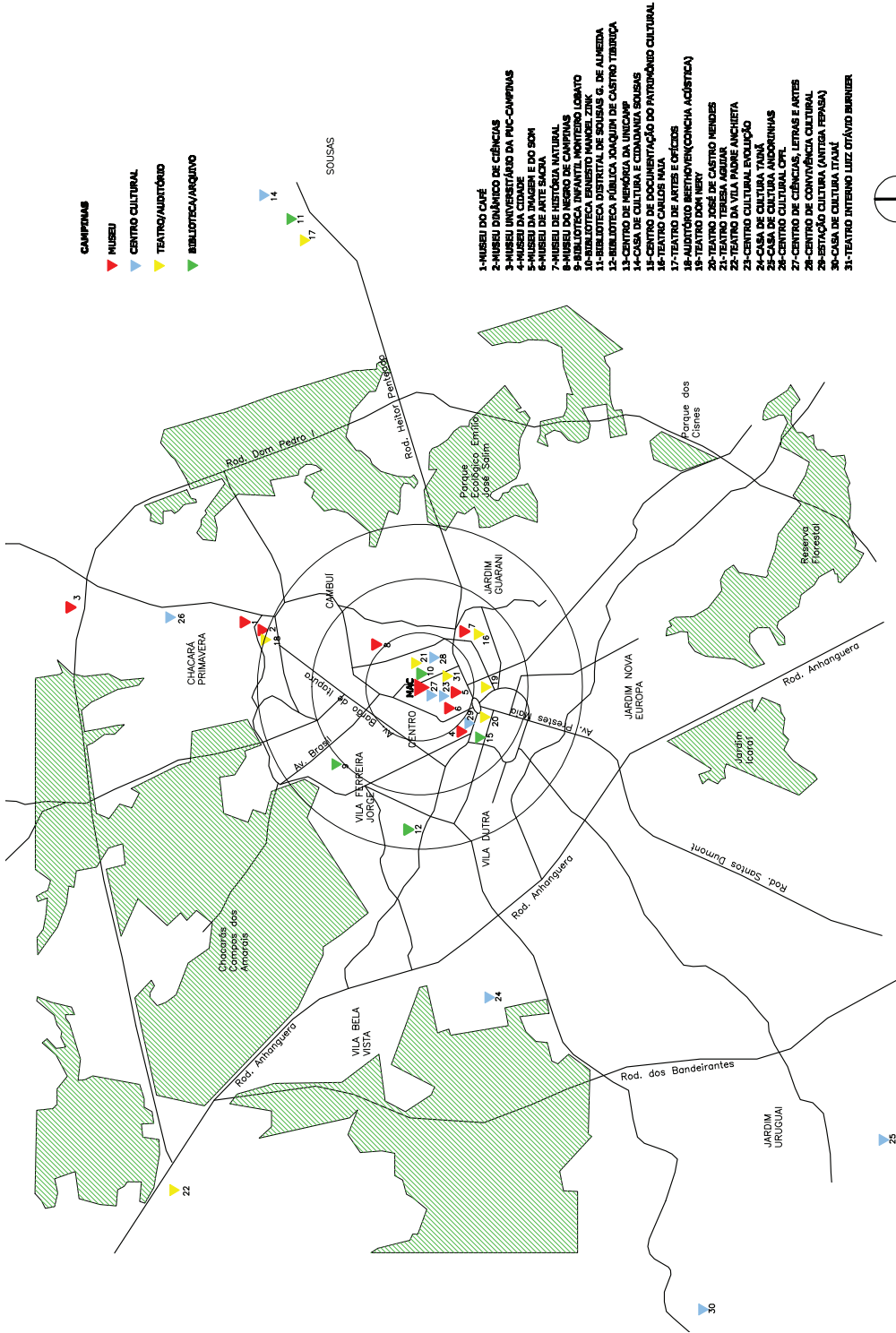






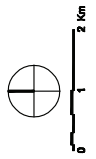


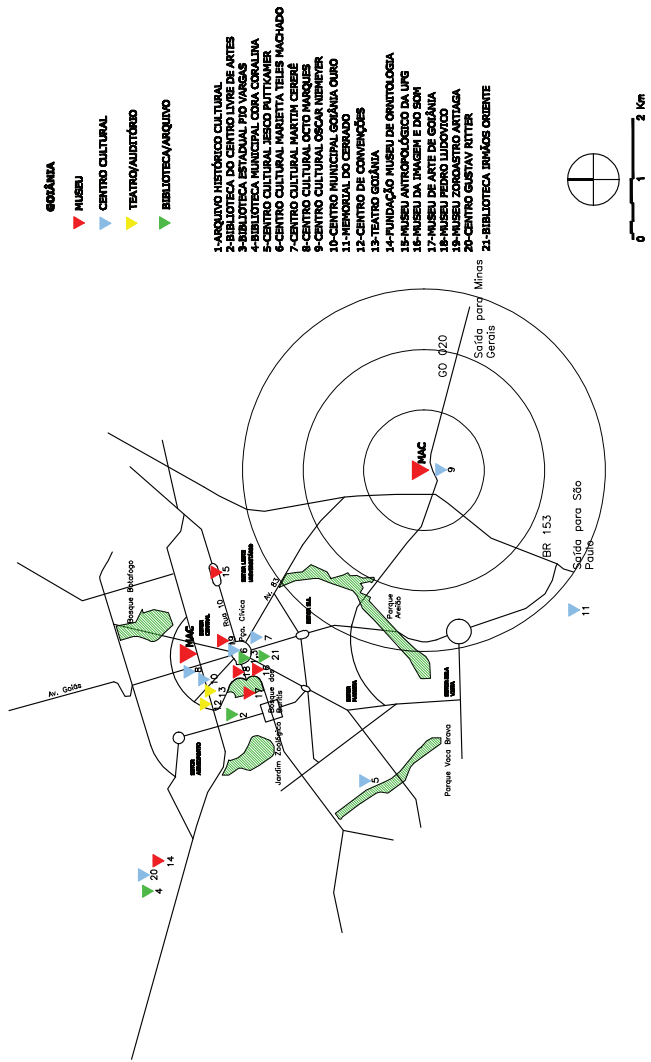


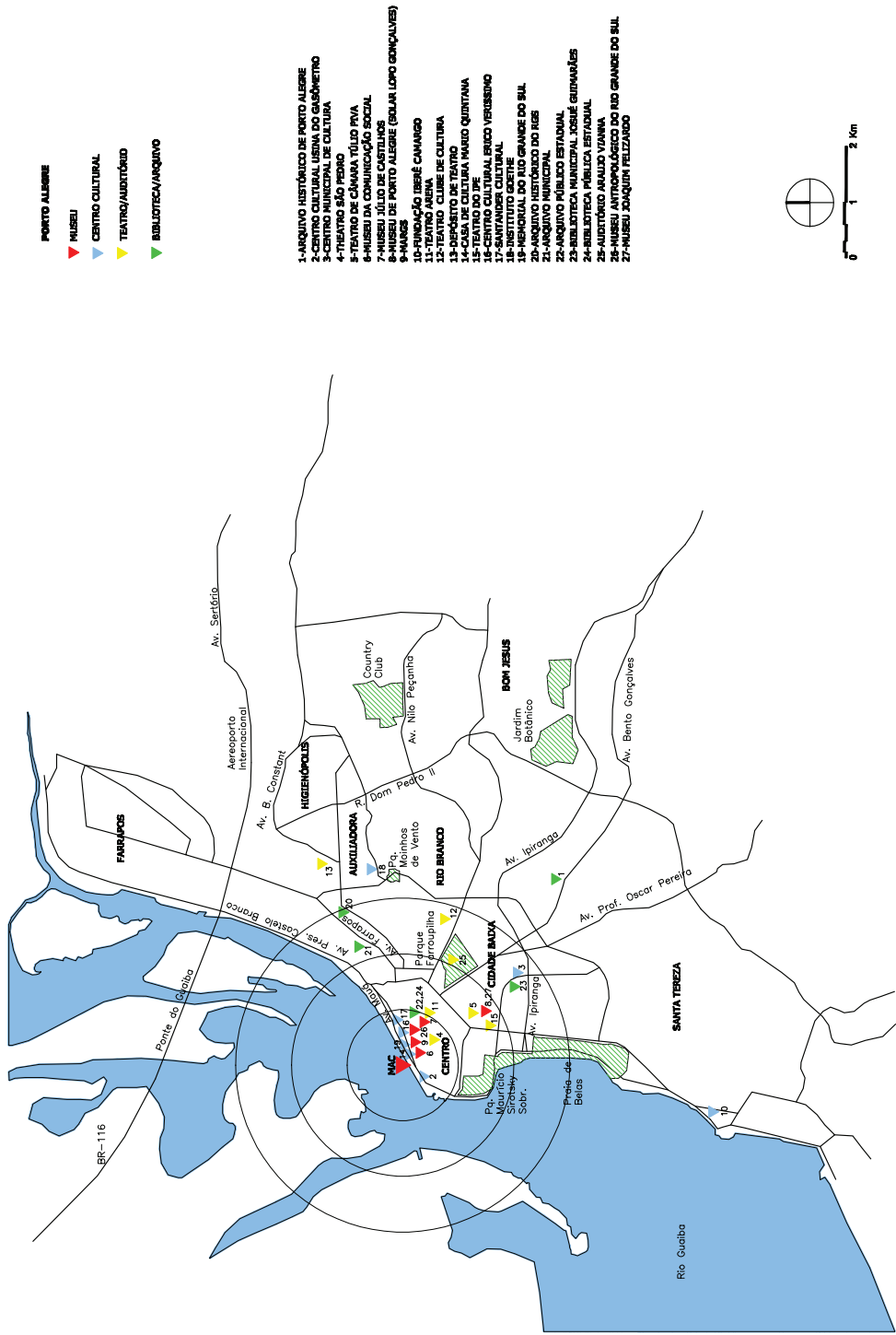


- CAMPINAS
- MUSEU
- CENTRO CULTURAL
- TEATRO/AUDIOTÓRIO
- BIBLIOTECA/ARQUIVO

- 1-MUSEU DO CAFÉ
- 2-MUSEU DINÂMICO DE CIÊNCIAS
- 3-MUSEU UNIVERSITÁRIO DA PUC-CAMPINAS
- 4-MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
- 5-MUSEU DA TRAVESSIA E DO SONO
- 6-MUSEU DE ARTE SACRA
- 7-MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL
- 8-MUSEU DO NEGRO DE CAMPINAS
- 9-MUSEU DE ARTE E CULTURA
- 10-MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL
- 11-BIBLIOTECA DISTRITAL DE SOUSAS G. DE ALMEIDA
- 12-BIBLIOTECA PÚBLICA JOAQUIM DE CASTRO TEBURÇA
- 13-CENTRO DE MEMÓRIA DA UNICAMP
- 14-CASA DE CULTURA E CIDADANIA SOUSAS
- 15-CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL
- 16-CENTRO DE CIÊNCIAS E LETRAS
- 17-TEATRO DE ARTES E OFÍCIOS
- 18-AUDITÓRIO BETHOVEN(CONCHA ACÚSTICA)
- 19-TEATRO DOM MERY
- 20-TEATRO JOSÉ DE CASTRO MENDES
- 21-TEATRO TERESA AGUIAR
- 22-TEATRO DA VILA PUGRE ANCIETA
- 23-TEATRO DE ARTE E CULTURA
- 24-CASA DE CULTURA TAVAKI
- 25-CASA DE CULTURA ANDORRHAS
- 26-CENTRO CULTURAL OFP.
- 27-CENTRO DE CIÊNCIAS, LETRAS E ARTES
- 28-CENTRO DE CONVIVÊNCIA CULTURAL
- 29-ESTÁGIO CULTURAL (ANTIGA FEPIA)
- 30-CASA DE CULTURA ITAMU
- 31-TEATRO INTERMIO LUZ OTAVIO BARRIER







PONTO ALERJE



MUSEU



CENTRO CULTURAL

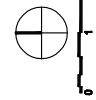


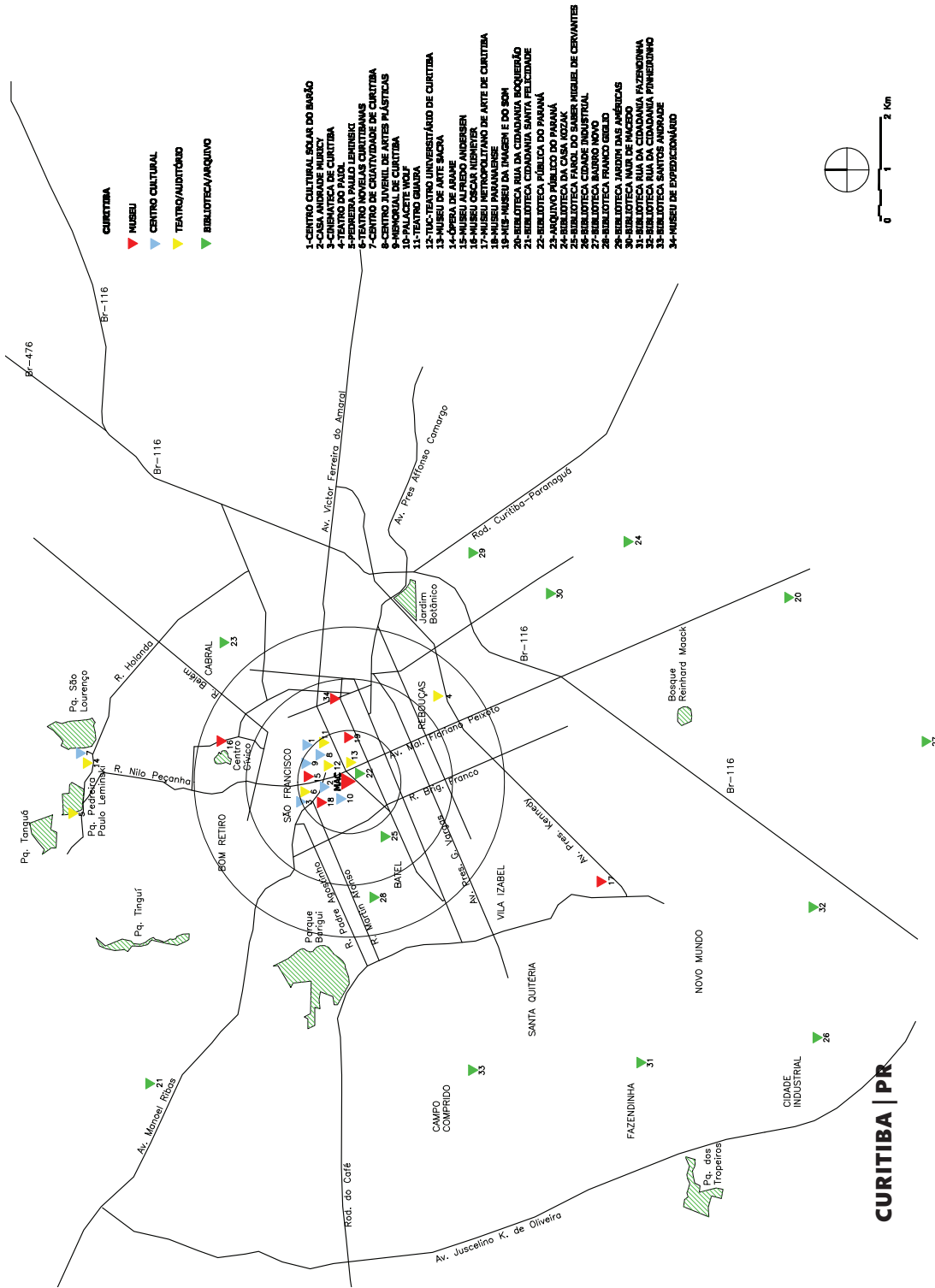
TEATRO/AUDITÓRIO

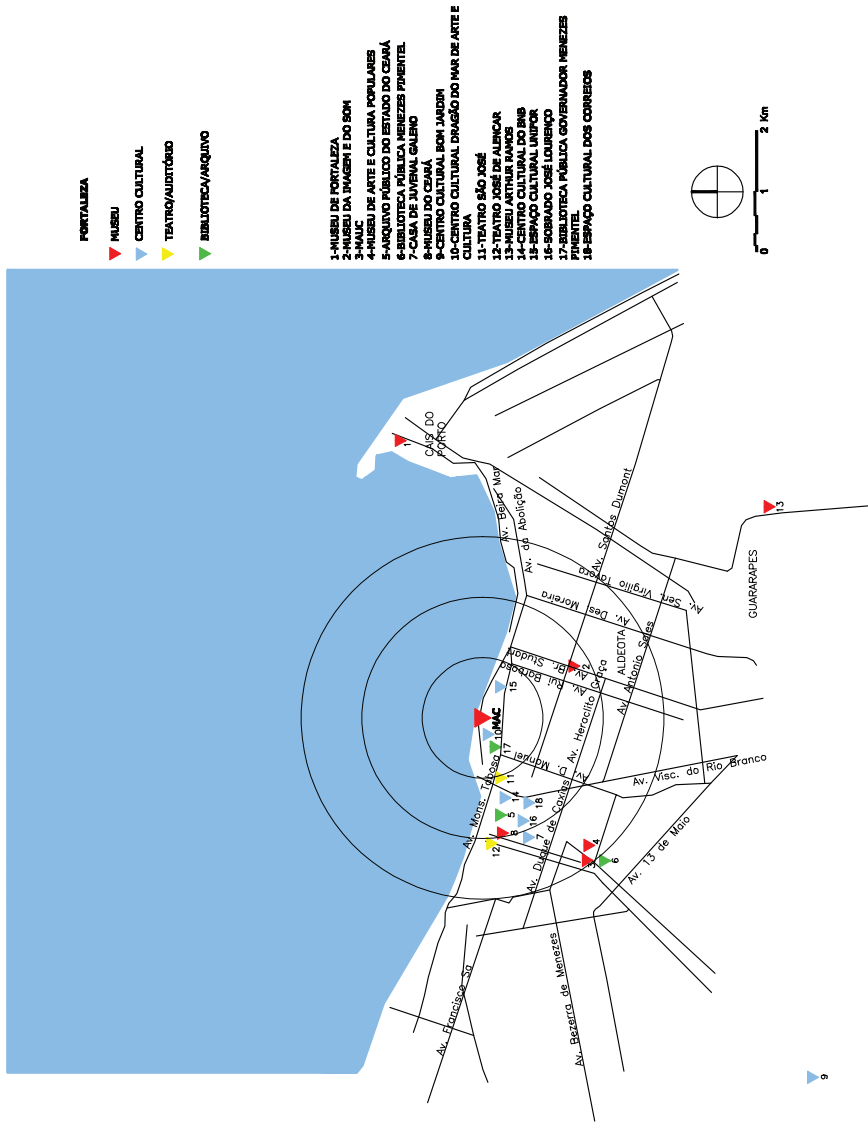


BIBLIOTECA/ARQUIVO

- 1-ARQUIVO HISTÓRICO DE PORTO ALEGRE
- 2-CENTRO CULTURAL LISINA DO CASIMIRO
- 3-ARQUIVO HISTÓRICO DE PORTO ALEGRE
- 4-TEATRO SÃO PEDRO
- 5-TEATRO DE CÂMARA TULLO PIVA
- 6-MUSEU DA COMUNICAÇÃO SOCIAL
- 7-MUSEU JÚLIO DE CASTILHOS
- 8-MUSEU DE PORTO ALEGRE (GOLAR LOPO GONÇALVES)
- 9-MUSEUS
- 10-FUNDAÇÃO IREBÉ CHAMADO
- 11-ARQUIVO HISTÓRICO DE PORTO ALEGRE
- 12-TEATRO CLUBE DE CULTURA
- 13-DEPÓSITO DE TEATRO
- 14-CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA
- 15-TEATRO DO TÍPICO
- 16-ARQUIVO HISTÓRICO MARIO VERISSIMO
- 17-SANTAREM CULTURAL
- 18-INSTITUTO GOETHE
- 19-MEMORIAL DO RIO GRANDE DO SUL
- 20-ARQUIVO HISTÓRICO DO RES
- 21-ARQUIVO HISTÓRICO
- 22-ARQUIVO MÚSICA ESTADUAL
- 23-BIBLIOTECA MUNICIPAL JOSÉ GUERARDI
- 24-BIBLIOTECA PÚBLICA VIANNA
- 25-AUDITÓRIO ARAÚJO VIANNA
- 26-MUSEU ANTROPOLÓGICO DO RIO GRANDE DO SUL
- 27-MUSEU JOAQUIM FELIZIANO



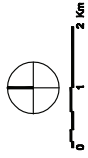


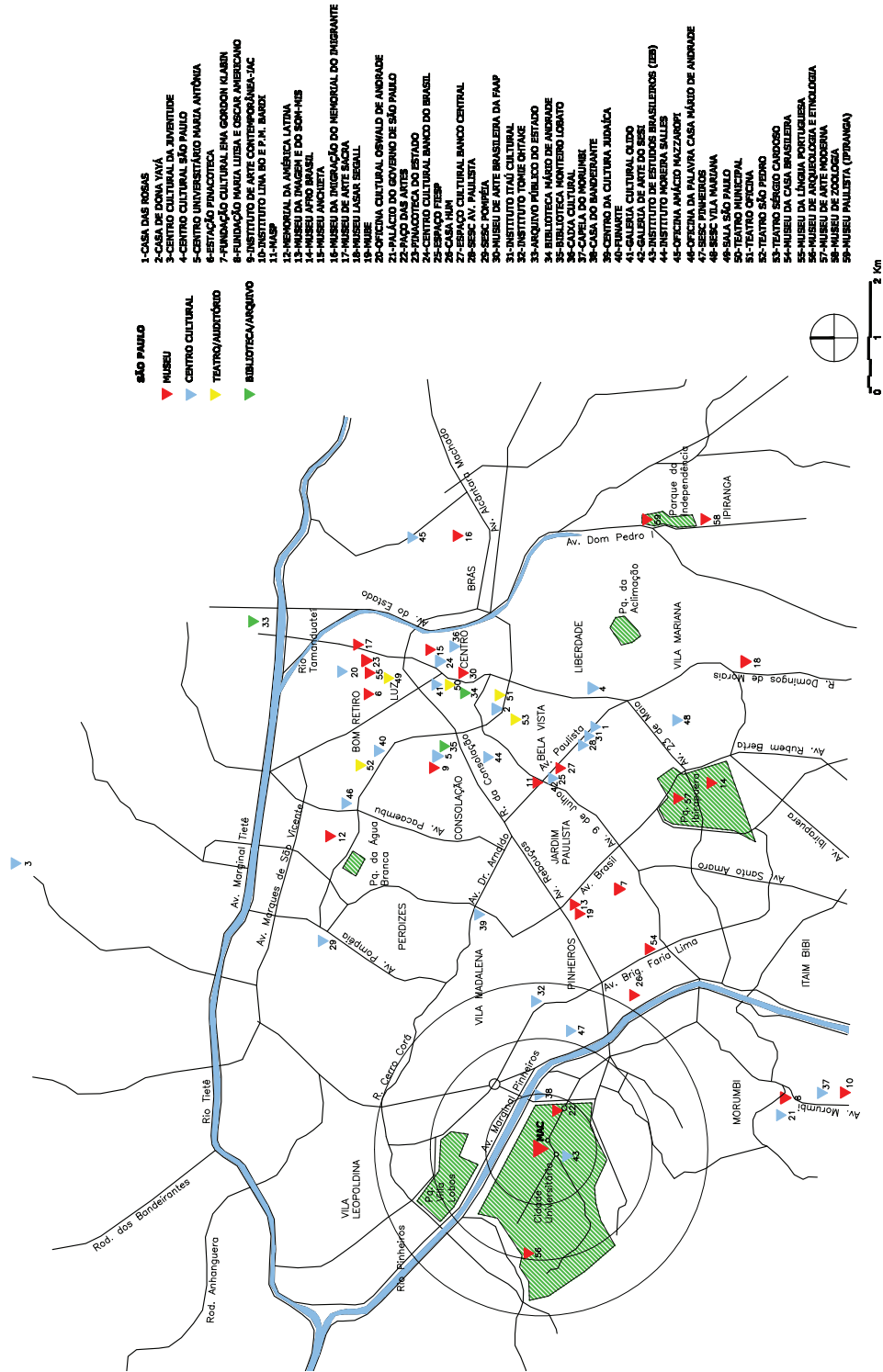


**FORTALEZA**

- ▲ MUSEU
- ▲ CENTRO CULTURAL
- ▲ TEATRO/AUDIÓDIO
- ▲ BIBLIOTECA/ARQUIVO

- 1-MUSEU DE FORTALEZA
- 2-MUSEU DA IMAGEM E DO SOM
- 3-MALC
- 4-MUSEU DE ARTE E CULTURA POPULARES
- 5-ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO CEARÁ
- 6-MUSEU DE ARTE E CIÊNCIAS FÍSICAS
- 7-CASA DE Merval GALVÃO
- 8-MUSEU DO CEARÁ
- 9-CENTRO CULTURAL BON JARDIM
- 10-CENTRO CULTURAL DINÁÇÃO DO MAR DE ARTE E CULTURA
- 11-TEATRO SÃO JOSÉ
- 12-TEATRO JOSÉ DE ALENCAR
- 13-TEATRO MUNICIPAL
- 14-CENTRO CULTURAL DO BAS
- 15-ESPAÇO CULTURAL UNIFOR
- 16-SOBRADEJO JOSÉ LOUREIRO
- 17-BIBLIOTECA PÚBLICA GOVERNADOR MENEZES
- 18-SENACÃO CULTURAL DOS CORREIOS





**SÃO PAULO**

- 1-CASA DAS ROSAS
- 2-CASA DE DONA YVÁ
- 3-CENTRO CULTURAL DA JUVENTUDE
- 4-CENTRO CULTURAL SÃO PAULO
- 5-CENTRO UNIVERSITÁRIO MARIA ANTÔNIA
- 6-ESTACÃO PINACOTECA
- 7-FUNDAÇÃO CULTURAL EM GORDON KLAMEN
- 8-FUNDAÇÃO MARIA LUIZA E OSCAR AMERICANO
- 9-INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA-INC
- 10-INSTITUTO DE ARTE E P.A. BRAS
- 11-MAUSP
- 12-MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA
- 13-MUSEU DA IMAGEM E DO SOM-HIS
- 14-MUSEU DO RIO PINHEIRO
- 15-MUSEU ANTONIO CARLOS
- 16-MUSEU DA IMIGRAÇÃO DO MEMORIAL DO MIGRANTE
- 17-MUSEU DE ANTE SACA
- 18-MUSEU LASAR SEGALL
- 19-MUSEU DE ARTE
- 20-MUSEU CULTURAL OSWALDO DE ANDRADE
- 21-PALÁCIO DO GOVERNO DE SÃO PAULO
- 22-PALCO DAS ARTES
- 23-PINACOTECA DO ESTADO
- 24-CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL
- 25-SESC PIRACEMA
- 26-CASA PAIVA
- 27-ESPACIO CULTURAL BANCO CENTRAL
- 28-SESC AV. PAULISTA
- 29-SESC PIRACEMA
- 30-SESC PINHEIROS
- 31-SESC VILA MARIANA
- 32-SESC VILA MADALENA
- 33-INSTITUTO TOME CISTANE
- 34-ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO
- 35-BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE
- 36-BIBLIOTECA MONTEIRO LOBATO
- 37-CASA DO MORNUMBI
- 38-CASA DO MANDERANTE
- 39-CENTRO DA CULTURA JUDEICA
- 40-FUNARTE
- 41-FUNARTE CULTURAL CI DIO
- 42-SALA DE ARTE DO IBO
- 43-SALA DE ARTE DO IBO
- 44-INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS (IBR)
- 45-INSTITUTO MONTEIRA SALLES
- 46-OFICINA AMÁCIO MAZZARONI
- 47-OFICINA DA PALAVRA CASA MÁRIO DE ANDRADE
- 48-SESC VILA MARIANA
- 49-SESC VILA MADALENA
- 50-SALA SÃO PAULO
- 51-TEATRO OFICINA
- 52-TEATRO MUNICIPAL
- 53-TEATRO SÃO PEDRO
- 54-TEATRO SÉRGIO CARLOS
- 55-TEATRO SÉRGIO CARLOS
- 56-MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA
- 57-MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA
- 58-MUSEU DE ARTE MODERNA
- 59-MUSEU DE ZOOLOGIA
- 60-MUSEU PAULISTA (PIRANCA)

- ▲ MUSEU
- ▲ CENTRO CULTURAL
- ▲ TEATRO/AUDITÓRIO
- ▲ BIBLIOTECA/ARQUIVO

CAPÍTULO 4

# **Impasses do sistema institucional**





## Desarticulação institucional e incentivos privados

O mapa das redes urbanas que o estudo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) nos apresenta ajuda a entender a inserção nacional e a delimitação das áreas de influência de cada uma das cidades de interesse para esta pesquisa. Embora o estudo do IBGE esteja prioritariamente voltado aos fluxos econômicos, as redes urbanas articulam-se em associações verticais e horizontais, definindo as relações de controle, a destinação dos investimentos e, também, a configuração dos centros de referência de cultura e lazer.

O levantamento das redes urbanas, em conjunto com as bases gráficas de equipamentos culturais, elaborados neste trabalho, reitera o quadro de desarticulação e de ausência de políticas institucionais integradas dos museus públicos brasileiros, especialmente os Museus de Arte Contemporânea (MACs). Se as redes de influência das cidades aparecem dinamicamente demarcadas, não são observadas ações das instituições museais em estudo que se apropriem dessas ligações pré-estabelecidas. As referidas entidades encontram-se isoladas, não havendo interlocução entre as da mesma rede urbana (muito menos em escala nacional), e perdem, portanto, a oportunidade de trocar informações e aumentar o seu público nas áreas de sua influência.

Nos anos 1960, como indicado no Capítulo 1 – *A criação dos MACs: contextos e pretextos*, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) teve influência direta na formulação do Museu de Arte Contemporânea de Campinas (MAC-Campinas) e no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR). As exposições itinerantes realizadas pelo diretor Walter Zanini e sua atuação junto à Associação dos Museus de Arte Brasileiros (AMAB) possibilitaram canais de troca entre outras instituições do período. Algumas ações do MAC-USP fora da sua sede, como as realizadas em Campinas, foram indicadas anteriormente.

Além dessas, cabe ressaltar as realizadas em Curitiba. Em 1969, antes da inauguração oficial do MAC-PR, é aberta a mostra “2ª Jovem Exposição de Arte Contemporânea”, na Biblioteca Pública do Paraná, local onde seriam realizadas, um ano depois, as primeiras ações do novo MAC. Uma das primeiras exposições do MAC-PR foi, ainda, a “3ª Exposição Nacional da Associação dos Museus de Arte do Brasil”, promovida juntamente com o 5º Colóquio da AMAB, realizada de 31 de outubro a 2 de novembro de 1970. Helouise Costa, no artigo “Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970”, nos indica que o MAC-USP enviou uma delegação de fotógrafos para essa exposição<sup>1</sup>. Podem ainda ser destacadas as exposições no MAC-PE: “28 artistas brasileiros das novas gerações”, com obras do acervo do MAC-USP em 1969, e “40 gravuras estrangeiras e nacionais do acervo do MAC-USP” em 1970<sup>2</sup>.

No entanto, com o acirramento da censura no final da década de 1960, sobretudo após a promulgação do AI-5, em 1968, o MAC-USP passa a enfatizar os contatos com o exterior, diminuindo o circuito de ações entre instituições culturais brasileiras (JAREMTCHUK, 2006: 11). Walter Zanini estimularia redes de trocas alternativas, como o envio de postais, como estratégia capaz de insti-



Na década de 1960, Walter Zanini realiza uma série de exposições itinerantes, levando as experimentações das JACs para outras cidades.

[Fonte: AMARAL, 1988: 42].

tuir outros circuitos de intercâmbio, buscando extrapolar a censura política e as limitações econômicas do período<sup>3</sup>. No entanto, a desarticulação do já frágil sistema cultural brasileiro vai se consolidando nos anos da ditadura. Após o hiato dos anos 1970, em que não são fundados novos MACs, dadas as dificuldades no trato com conteúdos críticos, a retomada dos museus desde os anos 1980 não configura um diálogo entre as instituições. Os museus criados nessa década – MAC-Americana, MAC-Botucatu e MAC-GO – surgem em articulações eminentemente locais, com acervos inicialmente muito reduzidos.

Interessante notar que, especialmente a partir dos anos 1990, o circuito de exposições itinerantes é ocupado por entidades culturais vinculadas a instituições financeiras públicas e privadas, caso do Itaú Cultural, dos Centros Culturais Banco do Brasil (Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília) e dos Centros Culturais da Caixa Econômica Federal (Salvador, Brasília, Curitiba, Rio de Janeiro e São Paulo<sup>4</sup>).

O Itaú Cultural foi ganhando destaque no cenário nacional com a realização do Programa Rumos Artes Visuais, realizado desde 1999<sup>5</sup>. O programa está na sua quarta edição e, além de efetuar um levantamento da produção artística contemporânea brasileira, promove uma série de mostras para difundir os artistas selecionados. Essas mostras já foram abrigadas pelo MAC-CE, em 1999 e 2000, pelo MAC-PR, em 2000 e 2002<sup>6</sup>, e pelo MAC-GO, em 2006. Uma das poucas iniciativas no sentido inverso é a exposição “Mapa do Agora”, que apresentou um recorte da Coleção João Sattamini Neto (em comodato no MAC-Niterói), no Instituto Tomie Ohtake, em 2002.

Essa proeminência dos centros culturais está em consonância com a aproximação entre cultura e mercado, modelo em curso desde as primeiras Bienais paulistas, que se institui nos discursos do governo federal, também a partir da década de 1990. Em 1991, Sérgio Paulo Rouanet, então Secretário da Cultura<sup>7</sup>, lança a Lei Federal de Incentivo à Cultura, texto legal que baseia toda a política de incentivos praticada hoje no Brasil. Mais conhecida como Lei Rouanet, instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), fundado na renúncia fiscal de empresas que financiassem projetos culturais.

Beatriz Kara-José contextualiza a criação da Lei Rouanet no processo de afastamento do Estado de suas atribuições no âmbito cultural e na elevação das manifestações da cultura brasileira em instrumento de marketing nacional (2007, 132-133). Em 1995, a Lei Rouanet é efetivamente regulamentada<sup>8</sup>, transformando-se no principal mecanismo cultural da União. O mote “Cultura é um bom negócio”

difundido pelo Ministro Francisco Weffort (1995-2002) sinaliza uma política cultural em consonância com os debates em torno da “modernização” da gestão pública e da menor presença do Estado na economia, empreendida nesse período do governo Fernando Henrique Cardoso, entre 1995 e 2002 (MOISÉS, 1995).

Além do instrumento do incentivo fiscal e do próprio esforço do governo federal na difusão do marketing cultural, outro caminho adotado foi o da efetuação de empréstimos do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID). A parceria com o BID focou áreas culturais consideradas menos atrativas ao mercado, como o patrimônio histórico, obtendo recursos tanto para recuperação de edifícios e áreas históricas, quanto para ampliação da infra-estrutura turística, de forma a incentivar o turismo cultural. A formulação do MAC-Niterói e a do MAC-CE decorrem diretamente desse processo de requalificação de setores urbanos degradados, advindo dessa visão empresarial – “estratégica” – sobre a gestão urbana e cultural (KARA-JOSÉ, 2007: 134).

A primeira experiência de incentivo fiscal à cultura já havia ocorrido em 1986, com a Lei Sarney, extinta em 1990, juntamente com todos os organismos de cultura federais no início do governo de Fernando Collor de Mello. Nesse período, o setor cultural passa a buscar os estados e municípios a fim de tentar uma política de investimentos em cultura. Criam-se, então, alguns mecanismos estaduais e municipais de fomento à cultura. O primeiro deles foi a Lei Mendonça<sup>9</sup>, no município de São Paulo. Todos esses mecanismos funcionam de maneira similar, concedendo isenção no pagamento de impostos às instituições privadas que investirem em projetos culturais: Imposto Predial Urbano – IPTU e Imposto sobre Serviço – ISS (leis municipais), Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços de qualquer Natureza – ICMS (leis estaduais) ou Imposto de Renda – IR (lei federal) (CESNIK, 2005: 153). Atualmente, todos os estados e grande parte dos municípios que abrigam MACs possuem leis de incentivo à cultura.

Nesses 20 anos, o instrumento de financiamento da cultura por meio de renúncia fiscal se consolidou nas esferas municipais, estaduais e federais. A falta de recursos do Estado brasileiro, somada à apropriação de um discurso de aproximação da cultura com o mercado, legitimou essa forma de ação<sup>10</sup>. O processo de implantação dessas leis ocorreu de forma heterogênea, de acordo com as especificidades dos governos, bem como a capacidade de múltiplas conexões do meio cultural em cada local. Os estados do Sul abordados na pesquisa – Paraná e Rio Grande do Sul – possuem sistemas estaduais de cultura bem organizados e ativos. Já Fortaleza é a única capital estudada que ainda não possui lei municipal de incentivo à cultu-

ra. Tal fato está relacionado à inexistência, até muito recentemente, de uma secretaria municipal de cultura, possivelmente em função do grande aporte ao turismo na região. Até final de 2007, as questões culturais do município ficavam a cargo da Fundação de Cultura, Esporte e Turismo (FUNCET).

A instituição do mecanismo de incentivo fiscal resultou em um aumento expressivo dos valores investidos em projetos culturais na segunda metade da década de 1990. Segundo levantamento publicado pela Secretaria de Apoio à Cultura do Ministério da Cultura, o volume de recursos captados transformouse de aproximadamente 170 milhões de reais em 1996 para 385 milhões de reais em 2001<sup>11</sup>. No entanto, desde o início de sua implantação, o sistema de renúncia fiscal tem enfrentado acirrados debates, focados na gestão dos mecanismos – falta de transparência nos processos ou não atendimento à legislação – e, principalmente, nos tipos de projetos aprovados – concentrados em poucas empresas, com ações voltadas aos que já possuem visibilidade e ao público-alvo das próprias marcas – a Souza Cruz investindo no Free Jazz Festival e no Carlton Arts, a Credicard construindo a casa de espetáculos Credicard Hall, o Banco Alfa financiando o Teatro Alfa, entre outros exemplos –, sendo grande parte nas regiões Sul e Sudeste<sup>12</sup>.



Centro Cultural Banco do Brasil e Instituto Tomie Ohtake (São Paulo): a partir dos anos 1990, o circuito de exposições itinerantes é ocupado por entidades culturais vinculadas a instituições financeiras públicas e empresas privadas. [Fonte: <[http://farm4.static.flickr.com/3385/3489565507\\_166c61c3aa.jpg](http://farm4.static.flickr.com/3385/3489565507_166c61c3aa.jpg)> e <<http://orientationtrip2009.files.wordpress.com/2009/03/ohtake2.jpg>>. Acesso em 15/1/2009].

A crítica principal está na inoperância do mecanismo – especialmente da Lei Rouanet, que mobiliza a maior parte dos recursos – no que diz respeito a um processo mais democrático de desenvolvimento do setor cultural, no sentido de maior descentralização dos investidores, das regiões e dos segmentos culturais atendidos:

“Existem hoje duas discordâncias fundamentais quanto ao funcionamento das leis de incentivo que precisam ser vistas com atenção pelo governo. A primeira delas está centrada na relação ‘investidor *versus* benefício fiscal’”: existem poucos investidores concentrando um grande volume de benefícios. Como a porcentagem de abatimento é uniforme, na grande maioria das leis, as grandes empresas concentram uma possibilidade de desconto grande no imposto, enquanto as pequenas ficam impedidas de participar. A segunda discordância vem do ‘rol de projetos beneficiados’. Há uma dificuldade muito grande em se estabelecer quais devem ser os projetos objetos de benefício, o que ainda não está muito claro” (CESNIK & BELTRAME, 2005: 159).

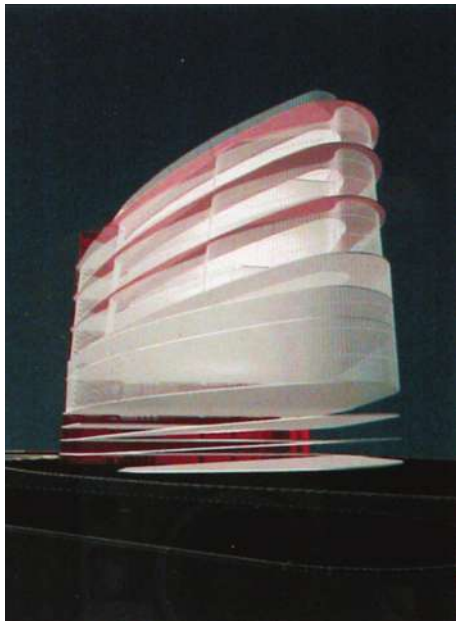
Alguns autores apontam que esse debate deve ser ampliado para a necessidade de definição clara de uma política cultural do Estado. A ferramenta de incentivo fiscal só poderá ser afinada com critérios de funcionamento que ressoem os princípios, os procedimentos administrativos e orçamentários do governo (CESNIK & BELTRAME 2005; BRANT, 2001, 2003).

É difícil obter informações sobre os recursos captados por meio de leis de incentivo diretamente dos MACs, já que a solicitação é efetuada por meio das Associações de Amigos das instituições. No âmbito da Lei Rouanet, o portal do Ministério da Cultura disponibiliza no Sistema SalicWeb<sup>13</sup> os projetos enviados para apreciação, sendo uma fonte importante de consulta. A partir de levantamento no sistema é possível observar a presença de três instituições de interesse para esta pesquisa: MAC-USP, MAC-PR e MAC-RS.

O MAC-USP comparece desde 1998, a partir da gestão de José Teixeira Coelho Netto (1998-2001). É sintomático o uso do mecanismo de incentivo fiscal por parte dessa gestão, que foi pautada pela tentativa de retirada do museu da Cidade Universitária. Inicialmente, busca-se a readequação dos espaços existentes, empreendendo a reforma que definiu as feições atuais do espaço da instituição, finalizada em 2001. Nesse mesmo ano, é realizado o concurso internacional de projetos para uma nova sede em terreno na avenida Francisco Matarazzo, junto ao Viaduto Antártica.

Tanto a reforma da sede na Cidade Universitária quanto o concurso internacional usam fontes públicas para a sua concretização. No primeiro caso, há a utilização de recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), que disponibilizou três milhões de reais para a adequação da infra-estrutura de iluminação e ar condicionado. O projeto junto à Fapesp foi alterado no sentido de incluir também a reforma do espaço expositivo e administrativo. O processo é apresentado, em detalhes, na tese de Renato Maia Neto, já citada, e constitui uma série de descontinuidades, não apenas nesse uso da verba da Fapesp distinta da sua aprovação inicial, mas também na substituição do escritório de arquitetura de Roberto Loeb que efetuou o ante-projeto e, ainda, nas diversas alterações implementadas no decorrer da execução da obra (MAIA NETO, 2004: 93-110).

Para o concurso internacional, que ocorreu no mesmo ano da reabertura da sede na Cidade Universitária, foi solicitada a captação de recursos por meio da Lei Rouanet, no montante de R\$ 622.908,00. O projeto havia sido apresentado ao MinC ainda em novembro de 2000 pela Associação de Amigos do MAC (AAMAC). Ao que parece, ao mesmo tempo a AAMAC negociou, junto ao MinC, a aprovação de um convênio. O convênio acabou sendo assinado em 22 de março



O projeto de Bernard Tschumi foi o vencedor do concurso internacional para uma nova sede do MAC-USP na Barra Funda, em 2001.  
[Fonte: DAMIANI, 2003: 150-151].



de 2001, e o projeto encaminhado para a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) foi arquivado<sup>14</sup>.

O recurso do convênio foi empregado na contratação da empresa responsável pela elaboração dos estudos preliminares que orientaram os arquitetos convidados e da agência de comunicação que efetuou a coordenação e a produção das etapas do concurso. Foram convidados quatro arquitetos, sendo dois internacionais, Arata Isozaki (Japão) e Bernard Tschumi (Suíça), e dois brasileiros, Eduardo de Almeida e Paulo Mendes da Rocha. O vencedor, escolhido por um júri internacional, foi o arquiteto suíço. Como se sabe, o resultado gerou repercussão negativa por parte dos órgãos de classe (Instituto dos Arquitetos – IAB-SP) e da própria Universidade de São Paulo (por meio da FAU-USP).

Não cabe ampliar aqui essa discussão, já explorada na referida tese, mas é interessante destacar que o júri foi composto por representantes internacionais, pelo então diretor do MAC-USP e também pelo primeiro diretor do museu Walter Zanini, e por Regina Silveira, artista de sólida trajetória, que teve grande interlocução com o museu na gestão de Zanini<sup>15</sup>. Os debates que se seguiram ao concurso, de certa forma, ratificaram a idéia de o MAC-USP sair da Cidade Universitária. Walter Zanini defendeu abertamente o museu fora dos muros da USP,



O projeto para uma sede definitiva do MAC-RS, no Armazém 6 do cais do porto de Porto Alegre não obteve sucesso em atrair patrocínios privados.

[Fonte: < [http://www.tgonline.com.br/wp-content/uploads/2008/11/cais\\_pref.jpg](http://www.tgonline.com.br/wp-content/uploads/2008/11/cais_pref.jpg)>. Acesso em 15/1/2009].

afirmando as qualidades do projeto de Bernard Tschumi, composto de espaços generosos para a produção artística contemporânea, abrindo-se para a cidade e seu entorno. Aracy Amaral também endossou a escolha, destacando a possibilidade de renovação arquitetônica<sup>16</sup>.

Ao centrarem as discussões no caráter da arquitetura do edifício e nas questões da contratação de um arquiteto estrangeiro, perdeu-se a oportunidade de aprofundar os aspectos relativos às relações programáticas do MAC com a universidade e do próprio museu com a cidade. A então diretora da FAU-USP Maria Ruth Amaral de Sampaio foi das poucas vozes que apontaram as implicações desse processo no que diz respeito ao “novo prédio do MAC estar alavancando negócios imobiliários privados à custa da marca do prestígio que significa a USP”<sup>17</sup>.

Além do MAC-USP, dois outros museus da região Sul estão registrados no cadastro de projetos do MinC. O MAC-PR comparece com diversos projetos, inclusive o Salão Paranaense. A exposição “A Renault de Robert Doisneau”<sup>18</sup>, integrando as ações do Ano da França no Brasil, é o projeto mais recentemente aprovado, com captação parcial no valor de R\$ 500.080,00 já efetuada. O próprio título da mostra indica o proprietário do acervo e a fonte de financiamento.

De outro lado, interessante notar os projetos que não tiveram êxito na captação privada de recursos, embora aprovados na Lei Rouanet. No MAC-PR observa-se a ausência de patrocinadores interessados tanto no projeto de edição do catálogo geral de obras da instituição quanto o projeto “Arte em movimento”<sup>19</sup> que previa itinerância por cidades do interior do Paraná. No caso do MAC-RS, o projeto que também não obteve sucesso em atrair empresa privadas foi o da instalação do museu no Armazém 6 do Cais do Porto, debate referido anteriormente<sup>20</sup>.

## Publicização da cultura

Os MACs focados nesta pesquisa são de natureza pública e, portanto, não utilizaram diretamente os mecanismos de incentivos fiscais para captação privada de recursos. Conforme indicado acima, alguns deles fizeram uso do instrumento, por meio das suas Associações de Amigos – organizações civis privadas voltadas ao apoio dos museus – ou, no caso do MAC-CE, por meio do Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC) – Organização Social<sup>21</sup> que faz a gestão administrativa do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC) desde a sua criação, em 1998.

As Associações de Amigos têm uma ação, em muitos casos, pouco transparente no que diz respeito à sua gestão, tornando-se pivô de algumas situações críticas como o caso do concurso internacional da nova sede do MAC-USP no terreno da Barra Funda. No entanto, o apoio de uma figura jurídica privada, voltada ao interesse público, foi impondo-se na administração dos museus públicos, em grande parte pela insuficiência de recursos humanos e financeiros transferidos dos governos e o processo de crescimento das leis de incentivo à cultura nas esferas municipais, estaduais e federal. Engloba, na verdade, um debate maior em torno de uma administração pública não-estatal, que tomou forma também a partir dos anos 1990.

O contexto é o mesmo em que se insere a criação dos instrumentos de fomento à cultura por meio de renúncia fiscal. Sublinhe-se que a discussão sobre a “crise do Estado” se estabeleceu intensamente nos anos 1990, desdobrando-se em questões a respeito do papel do Estado na vida contemporânea e do grau da sua intervenção na economia. Essa crise é definida em três frentes: 1) a fiscal, caracterizada pela crescente perda do crédito por parte do Estado; 2) o esgotamento da estratégia estatizante de intervenção do Estado; e 3) o questionamento sobre a forma de administrar o Estado, explicitada nas disfunções da burocracia estatal (CADERNOS Mare, 1998:8).

Os debates sobre a reforma do Estado iriam gerar grandes controvérsias. O Governo Fernando Henrique Cardoso (1994-2002) atuou num caminho de fortalecimento do Estado na sua função de promotor e regulador do desenvolvimento econômico e social, deixando de agir diretamente pela via da produção de bens e serviços. Resultam desse entendimento a realização das privatizações de empresas estatais nesse período e a formulação das agências reguladoras. Nessa condição, o presidente foi freqüentemente acusado de implementar um ajuste “neoliberal”, em que as leis do mercado econômico se sobrepunham ao interesse social.

A estratégia de reforma do Estado empreendida nesse período gerou ressonâncias nas instituições culturais públicas. O novo modelo de administração pública ali delineado foi baseado no estabelecimento de alianças entre Estado e sociedade, a fim de minimizar disfunções operacionais daquele e ampliar os resultados da ação social de forma geral. O setor da cultura foi circunscrito como “serviço não-exclusivo”, isto é, um setor em que o Estado atua simultaneamente com outras organizações públicas não-estatais e privadas<sup>22</sup>. É nessa conjuntura que as Organizações Sociais (OSs) são concebidas.

As OSs tornam-se elemento central do “Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado”, elaborado pelo Ministério da Administração Federal e da Reforma do Estado – tendo a frente Luiz Carlos Bresser Pereira – e aprovado em 1995. Nesse plano, as Organizações Sociais são criadas visando a “publicização”, ou seja, a produção não-lucrativa pela sociedade de bens ou serviços públicos não-exclusivos do Estado. O plano irá fazer a defesa dessa forma de parceria entre sociedade e Estado, afirmando viabilizar a ação pública com mais agilidade e maior alcance, bem como viabilizar o controle social, mediante a participação nos conselhos de administração (CADERNOS Mare, 1998: 11).

O debate em torno da parceria público-privada instala-se a partir desse momento, desdobrando-se até a atualidade. É nesse processo que o chamado terceiro setor passa a ser valorizado, conduzindo à criação de inúmeras associações privadas, voltadas à realização de serviços de interesse público. As Organizações Sociais teriam um caminho longo para se estabelecerem de fato: a lei que dispõe sobre a qualificação de entidades sociais como organizações sociais é promulgada somente em 1998<sup>23</sup>.

Deve-se destacar que os governos estaduais se apropriam com rapidez do debate da administração federal, especialmente nos locais governados por representantes do mesmo partido político. O Governo do Estado do Ceará aprova o seu Programa de Incentivo às Organizações Sociais antes mesmo da aprovação da Lei Federal, ainda em 1997<sup>24</sup>. Possivelmente, a eminência da inauguração do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura tenha definido a constituição desse marco legal. O IACC, instituto que estabeleceria o contrato de gestão do CD-MAC com o estado, é constituído em 10 de março de 1998 e qualificado como OS por meio do Decreto nº 25.020, em 3 de julho do mesmo ano. No Estado de São Paulo, onde atualmente, grande parte dos órgãos culturais é administrada por meio dessas organizações, a promulgação da lei dispendo sobre as OSs ocorreu em período próximo, em junho de 1998<sup>25</sup>.

O concurso internacional do MAC-USP revela a fragilidade das relações institucionais locais. O museu que detém, de certa forma, o maior índice de institucionalização de todos os estudados, já que não apenas público, mas atrelado às instâncias universitárias, se viu imerso numa grande confusão em que uma associação de amigos de natureza privada atropelou os órgãos de classe e o próprio colegiado da Comissão de Cultura e Extensão da Pró-Reitoria, levando a USP a rever a existência dessa comissão junto ao museu.

Sem dúvida, essas associações contribuem para a desburocratização dos processos, conferindo maior agilidade aos museus. No entanto, sob que condições elas estão sendo criadas? Há representatividade efetiva, incluindo o corpo de técnicos das próprias instituições e uma diversidade de representantes da comunidade? Interessante notar que o próprio Estatuto de Museus, recentemente aprovado pelo MinC, prevê no seu Capítulo III “A sociedade e os museus”, Seção I “Das disposições gerais”, a normalização das Associações de Amigos de museus, constituídas na forma de lei civil, que devem preencher, ao menos, os seguintes requisitos básicos: 1) ter como finalidade exclusiva o apoio ao museu que se referem, 2) não restringir a adesão de novos membros e 3) ser vedada a remuneração da diretoria. A ausência de uma normalização mais rígida chama a atenção. O veto à remuneração e à possibilidade de incluir novos associados não parece suficiente para regular as associações, que podem ter grande poder executivo e de articulação junto aos museus.

## Sistema de museus e gestão integrada

Se a administração federal, principalmente desde meados da década de 1990, organiza-se em torno da redução do Estado e na absorção de diversas atividades pelo terceiro setor, cabe ressaltar a dificuldade de implantação de programas e sistemas de museus, em nível estadual e federal. Entre nove estados que abrigam MACs, cinco deles possuem um Sistema Estadual de Museus (SEM) instituído: São Paulo (1986), Paraná (1990), Rio Grande do Sul (1991), Ceará (2005) e Mato Grosso do Sul (2008).

Todos os SEMs têm a premissa de promover a interação entre os museus dos estados, o desenvolvimento de programas de assessoria e capacitação técnica e a organização e manutenção de um cadastro geral das entidades. Chama a atenção a necessidade de mapeamento das instituições ainda reafirmada no Sistema Estadual de Museus do Mato Grosso do Sul criado no ano passado. Ainda hoje, um dos grandes impedimentos para a formulação dos programas e ações dos museus é a falta absoluta de indicadores culturais: “a desinformação ou até a distorção da informação pelos agentes de mercado, incluindo os governos, levam à estruturação de verdadeiros monstros legislativos ou aberrações mercadológicas” (CESNIK & BELTRAME, 2005: 168).

O Sistema Estadual de São Paulo indica os esforços que se empreendem a partir da abertura democrática. No decorrer dos anos 1980, procura-se res-

tabelecer as trocas institucionais e debater a criação de sistemas integrados tanto em nível estadual quanto nacional. Paralelamente, tem também destaque a institucionalização de profissões ligadas aos museus, em particular a de museólogo.

Embora a profissão seja regulamentada há mais de 20 anos<sup>26</sup>, há grande carência de cursos de formação nessa área. O primeiro implementado foi o Curso de Museologia da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), ainda em 1932, pioneiro do gênero em toda a América. Na verdade, o curso nasce no Museu Histórico Nacional (MHN) a partir da proposição de Gustavo Barroso, bastante polêmico em face de suas proposições políticas. Barroso imprime sua visão pessoal em relação à museologia e consolida um grupo de técnicos que iriam disseminar seus ensinamentos em diversas instituições museais que seriam criadas, com forte impulso, nos anos 1930. O curso obtém *status* universitário em 1951 e, em 1979, é incorporado à Federação das Escolas Federais Isoladas do Rio de Janeiro (FEFIERJ), posteriormente designada como UNIRIO.

Somente em 1970 um segundo curso seria criado na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Desde então, pouco se avançou no sentido de preencher a lacuna dos cursos de formação para esse campo do conhecimento, tanto nas universidades públicas federais quanto estaduais. Tal fato enseja voluntarismos individuais, em cursos de diferentes formatos, que carecem de continuidade. Recentemente, a articulação do governo federal em torno do estabelecimento de um sistema brasileiro de museus fez reacender o debate. Entretanto, não há consenso entre as regiões sobre se cabe realizar cursos de graduação ou em âmbito mais avançado, dado o fato da responsabilidade em se preservar o bem público, exigindo maior maturidade intelectual e formacional.

Nesse bojo, foram implantados cursos de Museologia em várias regiões do país, entre os quais estão: o da Fundação Educacional Barriga Verde (Febave), em Orleans (SC); da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), em Cachoeira (BA); da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), em Pelotas (RS); da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), em Ouro Preto (MG); da Universidade de Brasília (UnB), em Brasília (DF); da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em Recife (PE); da Universidade Federal do Pará (UFPA), em Belém (PA); e da Universidade Federal de Sergipe (UFS), em Laranjeiras (SE)<sup>27</sup>. Resta observar a implantação efetiva desses cursos recém-criados, bem como os rebatimentos futuros nos quadros profissionais e na consolidação dos museus.

Desde 2003, o Governo Federal, por meio do Ministério da Cultura, tem trabalhado na instituição de um sistema de gestão integrada e no desenvolvimento dos processos museológicos brasileiros. Em 2004, criou o Sistema Brasileiro de Museus (SBM)<sup>28</sup>, com a finalidade de ampliar o diálogo entre museus e instituições e efetuar um cadastramento das entidades nacionalmente. Até janeiro de 2009, o SBM havia mapeado 2.618 instituições (2.600 museus presenciais e 18 museus virtuais) em todo o território nacional<sup>29</sup>. Os Sistemas Estaduais do Ceará e do Mato Grosso do Sul, estabelecidos após a criação do SBM, já prevêem na sua legislação a representação no sistema nacional.

A instituição de um sistema nacional de museus estava articulada ao projeto mais ambicioso do governo federal de implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC). O SNC propõe um novo modelo de gestão e promoção de políticas públicas, pactuadas entre os entes da federação e da sociedade civil para a promoção do desenvolvimento social (DIRETRIZES: 2009).

A partir de 2005, além do Sistema Brasileiro de Museus, o SNC procurou fomentar dois outros instrumentos: o Plano Nacional de Cultural (PNC), mecanismo de planejamento de médio e longo prazo do Ministério da Cultura, visando a estruturação e a operacionalização do SNC, e o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), responsável pela coordenação da Política Nacional de Museus (PNM). O PNC – Projeto de Lei nº 6.835/06 – encontra-se ainda em tramitação no Congresso Nacional, contando com esforços do MinC para sua aprovação ainda em 2009<sup>30</sup>. Já o IBRAM foi debatido em diversas instâncias, muitas vezes gerando controvérsias, e teve sua Lei nº 11.904 sancionada em 20 de janeiro de 2009, juntamente com a instituição do Estatuto de Museus.

O IBRAM foi configurado como autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura, objetivando coordenar a política pública para a área museológica, com previsão de ampliação do financiamento e fomento. O órgão também sucede o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) nos direitos e obrigações associados aos 28 museus federais. O IBRAM contará com cerca de mil cargos e expectativa de R\$ 110 milhões em verbas do orçamento da União.

Conforme declaração de José do Nascimento Júnior, diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DEMU/IPHAN), que assumiu a presidência do novo órgão, o IBRAM visa possibilitar a reestruturação do setor:

“A aprovação da criação do IBRAM e da instituição do Estatuto de Museus (Lei nº 11.904/2009) estruturaram o setor museológico brasileiro e colocam o Brasil no mesmo patamar dos países de grande expressão na área museológica. Essa é a maior reestruturação na área dos museus já ocorrida no Brasil”.<sup>31</sup>

As controvérsias que emergiram no decorrer desse processo assentaram-se principalmente no debate sobre a forma de gestão pública das instituições museais. Desde 1998, com a sanção da Lei Complementar Estadual que qualificou instituições sem fins lucrativos já atuantes na área cultural em Organizações Sociais, o Estado de São Paulo, por meio da Secretaria de Estado da Cultura, tem gradativamente transferido a gestão de equipamentos culturais públicos para essas organizações privadas.

O Ministério da Cultura, por sua vez, inseriu no Estatuto de Museus, artigo já referido, vetando a remuneração para diretores de associação de amigos (em que se enquadram, de certa maneira, as Organizações Sociais). Esse veto, em tese, obrigará as instituições geridas por essas organizações a rever seu modelo de gestão, afetando algumas das principais instituições paulistas, como a Pinacoteca do Estado de São Paulo (PESP), o Museu da Imagem e do Som (MIS),



Estação Julio Prestes, sede da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo: a Fundação OSESP é a Organização Social que efetua a gestão da Orquestra.  
[Fonte: PROJETOS, 2007: 127].



o Museu da Casa Brasileira (MCB) e a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF). Dessa forma, o Governo Federal e o Governo do Estado de São Paulo assumiram rotas divergentes no que tange à gestão dos museus, tocando diretamente na questão da forma de gestão do patrimônio público e da responsabilidade do Estado.

Com a recente aprovação do Estatuto dos Museus e do IBRAM, o debate deve reacender. Se por um lado observa-se a requalificação das instituições paulistanas – como a ampliação da PESP e a renovação do edifício do MIS –, viabilizadas por uma gestão menos burocratizada, com equipes mais estruturadas e orçamentos maiores, por outro há muitas incertezas em relação à extensão do controle público sobre essas organizações gestoras e há pouca abertura para uma gestão mais democrática em que se preveja a representação direta da comunidade no museu. As organizações civis atualmente qualificadas possuem um quadro de associados pequeno e não há a divulgação das normas de aprovação de novos integrantes.

A Secretaria de Estado da Cultura tem realizado intenso trabalho de estruturação dessa forma de administração na elaboração dos contratos de gestão e na implantação de unidades gestoras e de avaliação. No entanto, o foco está na análise do cumprimento das metas propostas nos contratos, e o debate central sobre os mecanismos de controle público dessas instituições e seu planejamento a médio e longo prazo não consegue avançar, tampouco apresentar consistentemente as diretrizes de sua política pública. Além de aprimorar o instrumento, é preciso avaliar a institucionalização efetiva desse novo modelo e, principalmente, o compromisso político a longo-prazo – ou seja, para além de um ciclo de governo – com a provisão dos recursos por meio desses contratos de gestão.

Em que pese a politização do debate entre os governos federal e estaduais, observa-se movimentação salutar em torno da adequação da legislação e na instituição de novos mecanismos de gestão em relação aos museus, apontando para diferentes caminhos, não excludentes. No entanto, dada a situação crítica de muitas das nossas instituições museais, há algumas lacunas anteriores que devem ser preenchidas. Um cadastro confiável, bem como um conjunto de indicadores culturais, é base fundamental para a própria avaliação de mecanismos já amplamente utilizados, como as leis de incentivos ou as gestões público-privadas.

Nesse sentido, a coleta de dados e a troca de informações entre as diversas entidades museais são condições importantes para a instituição de uma rede coesa na sua diversidade. A articulação pode, também, abrir perspectivas mais concretas de acesso a mais verbas públicas e a uma legislação adequada aos dife-

rentes contextos institucionais. O empenho empreendido por esta pesquisa, ao assumir um conjunto de museus tão diversificados, diz respeito também a um esforço de obtenção criteriosa, permanente e disseminada de informação, dada a necessidade de buscarmos elementos plurais para melhor compreensão dos impasses e das possibilidades de real inserção dos museus na trama urbana.

## MACs: programas institucionais

O museu público é uma instituição que nasce em condição crítica, fruto da ruptura de um regime político, no processo de nacionalização dos bens da coroa francesa ocorrido a partir de 1793. Os acervos públicos são, então, formados pelas coleções reais e, posteriormente, por aquelas pertencentes a uma elite burguesa, definindo as bases socioeconômicas e as relações culturais em que as instituições museais seriam assentadas desde então.

Nesse sentido, Aurora Léon afirma ser necessário compreendermos esses aspectos fundantes dos museus da atualidade, de modo a entender os impasses que envolvem a democratização e a socialização desses conjuntos públicos:

“Portanto, partimos de um fato: aristocracia e burguesia são as que permitiram a criação do museu que hoje visitamos. Um museu atual que, longe de se caracterizar por uma nivelção social e uma participação coletiva, mantém-se no limite fechado de uma classe privilegiada (ampliada com o capitalismo contemporâneo), que de um modo ou outro impede o acesso de muitos à cultura” (LÉON, 1995: 55)<sup>32</sup>.

Por outro lado, a autora afirma ser o museu o complexo cultural mais típico da sociedade contemporânea, capacitado para ser difusor e receptáculo da nossa cultura (LÉON, 1995: 65). Nesse sentido, o museu é hoje, mais do que nunca, um organismo vivo, habilitado para falar para seu tempo.

No Brasil, os MACs parecem, em grande parte, alheios a essa possibilidade de interlocução com os problemas do tempo presente. A visualidade, os sentidos delineados nos seus acervos, mesmo que reduzidos e incompletos, não sensibilizam as próprias instituições da sua possibilidade de elaborar perguntas e respostas sobre aspectos que nos pressionam hoje, como a aceleração do tempo, as levas urbanas marginalizadas, a diminuição dos espaços e a homogeneização da cultura.

O diagnóstico de crise dos museus brasileiros aborda referidas constâncias, centrado nos aspectos da baixa institucionalização e da fragilidade institucional. A própria justificativa do Ministério da Cultura, anexada ao texto do Projeto de Lei que prevê a criação do Instituto Brasileiro de Museus, reitera essa análise:

“Os museus brasileiros possuem estruturas organizacionais frágeis, uma vez que muitos não são institucionalizados, ou seja, funcionam sem registro, estatuto e regimentos. A ausência de padrões e normas no setor museológico possibilita a evasão e dispersão de acervos relevantes para o reconhecimento e disseminação da identidade e da história nacional. Ademais, para que os museus brasileiros estejam articulados entre si, garantindo o intercâmbio e parcerias horizontais entre o poder público, as instituições privadas e a sociedade civil, torna-se imprescindível avançar nos aspectos legais que garantam, ao mesmo tempo, a organicidade do sistema e a manutenção e a difusão da diversidade cultural brasileira. Assim, a normatização da área de museus trará ganhos substantivos para a organização e gestão do setor”.<sup>33</sup>

Desde a definição de um recorte baseado em uma unidade tipológica – MAC – e na abrangência nacional dos 13 museus analisados, a inflexão buscada na pesquisa esteve sempre centrada no aspecto da associação dessas entidades, isto é, a relação com seus pares, entre esses distintos públicos, também com as instâncias públicas e privadas, mas principalmente com o lugar físico em que está inserido. As cidades conformam a relação das instituições museais com os cidadãos e, também, informam os debates culturais que se desdobraram, principalmente a partir dos anos 1990, no campo do urbano.

Nos 45 anos transcorridos desde a criação do MAC-USP, em 1963, observa-se, de modo geral, um quadro de desarticulação com entorno direto dos museus de arte contemporânea. Há grande desconhecimento das instituições a respeito da trama urbana em que estão inseridas e, portanto, poucos programas que aprofundam essa ligação. Em grande parte, os MACs não estabelecem estratificação de público, exceto no que se refere aos professores e alunos da rede escolar, com programas a merecer atualizações permanentes, algo inco-mum nesse cenário.

Nesse sentido, há pouquíssimos programas implementados pelos museus que se destacam na sua especificidade, ou em estratégias criadoras e renovadas. Conforme indicado anteriormente, a existência de universidades com cursos nas

áreas de artes nas cidades em que os museus estão localizados conduz à elaboração de alguns programas específicos para esse público. O MAC-PR realiza o projeto “Possíveis Conexões”, que propõe o desenvolvimento coletivo de uma exposição no museu, com instituições de ensino superior, oportunizando a participação de professores e alunos nas atividades do museu. Com essa proposta, pretende debater as práticas museológicas de seleção, curadoria, montagem, mediação, registro e divulgação, como forma de discussão dos conceitos acerca da comunicação da arte contemporânea.

Já alguns MACs inseridos em cidades de menor porte trazem iniciativas vinculadas à cultura regional que delineiam uma interlocução mais específica com o seu público. Em Feira de Santana, o museu criou uma linha editorial “Edições MAC/Feira” que tem, sistematicamente, publicado livros de contos e literatura de cordel de autores da região. A ação não promove diálogo direto com o acervo de arte visual do museu (o que poderia ocorrer), mas um laboratório com computadores, impressoras e equipamentos para digitalização de imagens está sendo alocado para execução integral das publicações nas dependências do MAC-Feira de Santana. A infra-estrutura que está sendo criada, com certeza, contribuirá para outras ações da instituição.



Alguns MACs inseridos em cidades menores realizam ações vinculadas à cultura regional. O MAC-Feira de Santana criou uma linha editorial, publicando livros de contos e literatura de cordel.

[Fonte: Arquivo MAC-Feira de Santana/Edson Machado].

O MACs que surgiram com forte apoio dos governos locais – o MAC-Niterói e o MAC-CE, respectivamente vinculados à Prefeitura de Niterói e ao Governo do Estado do Ceará – e foram abrigados em edifícios com grande visibilidade possuem condição um pouco diversa. As críticas, apontadas anteriormente, empreendidas pelos trabalhos que se apóiam nos debates do campo do urbano fornecem um quadro da cisão desses equipamentos monumentais em relação à trama urbana em que estão inseridos, bem como aos processos de gentrificação empreendidos localmente.

No entanto, ao nos aproximarmos dos programas cultivados por essas entidades, o contexto não é tão criticamente homogêneo. As ações empreendidas pelo MAC-CE, com poucas exceções, reiteram o desvinculamento da instituição com a comunidade que o cerca. Por outro lado, o MAC-Niterói delinea um outro conjunto de programas e de questões que possuem interesse para esta pesquisa.

Desde a sua abertura em 1993, o MAC-Niterói tem empreendido uma ação educativa bastante ampla. Além de voltar-se para a comunidade escolar, também constituiu um programa de atendimento às organizações não-governamentais e fundações sociais. É um programa que gera interesse não apenas pela ação volta-



da a um público socialmente menos favorecido, mas por constituir uma rede de relação com essas entidades sociais.

Esse programa instituiu o projeto “Arte Ação Ambiental”, que trabalha com jovens da comunidade do Morro do Palácio. O morro é uma área de baixa renda e ocupação precária localizada em frente ao MAC-Niterói. O projeto realiza diversas oficinas na comunidade, voltadas não apenas para a educação artística, mas também com cunho profissionalizante e de educação ambiental. Com recursos do Fundo Social do Banco Nacional de Desenvolvimento Social (BNDES), foi instituído um módulo de ação comunitária dentro da comunidade do Morro do Palácio. Esse programa integrado reuniu artistas, educadores, médicos e assistentes sociais, em intercâmbio entre o MAC-Niterói, o Programa Médico da Família do município e a Universidade Federal Fluminense. Um edifício foi projetado, tal como o MAC, por Oscar Niemeyer para abrigar esse módulo de ação comunitária (designado Maquinho), ocupando um terreno no topo do morro, olhando para o museu<sup>34</sup>.

O percurso de atuação no entorno a partir do museu, com pressupostos socioculturais, é uma realização singular do MAC-Niterói. Em grande parte foi possível pela qualidade da equipe do museu, que desde os primeiros anos da ins-



O MAC-Niterói (página anterior) tem atuação singular no entorno do museu e desde os primeiros anos, estruturou sua ação educativa. Essa ação junto ao público escolar é observada também no MAC-PR (à esquerda) e no MAC-MS (acima)

[Fonte: <<http://www.uff.br/>>. Acesso em 15/1/2009; Arquivo MAC-PR/Rogério Bealpino e <<http://www.seprotur.ms.gov.br/ShowPicture.php?id=31639>>. Acesso em 15/1/2009].

tituição buscou interlocução com artistas, educadores e interessados em debater novas formas ampliadas de ação e intervenção artística, não apenas no interior do edifício, mas também extra-muros. No entanto, no que se refere à instituição museal, Luiz Guilherme Vergara – diretor do museu e coordenador do Projeto até 2008 – destaca que “até hoje, o MAC é pouco entendido ou valorizado como museu de arte contemporânea” (VERGARA, 2008: 2).

## Os Salões dos MACs

O MAC-Niterói é o único museu do conjunto que elabora uma estratégia institucional contemplando o diálogo do museu com a trama urbana. A perspectiva de uma atuação extra-muros possibilitou ao museu olhar para o seu entorno – verificando a presença de uma comunidade vizinha que demandava uma atuação –, resultando no projeto “Arte Ação Ambiental”, que articula diversas instâncias públicas e privadas da cidade de Niterói. Trata-se de um programa a que se deve referência, ainda que o próprio diretor da instituição desvele a dificuldade continuada de comunicação entre a instituição voltada para a arte contemporânea e o seu público.

A ação dessa entidade explicita um quadro de acomodação dos programas empreendidos por grande parte dos museus no Brasil. A principal atividade realizada pelos MACs ainda são os Salões de Arte, ação de fomento e difusão artística implantada desde o século XVII. O paradoxo das realizações de Salões por entidades que, em tese, deveriam estar voltadas a uma atuação em consonância com o mundo contemporâneo tem sido alvo de atenção e críticas do meio cultural. É consenso que os Salões ainda conquistam grande penetração, devido à fragilidade das instituições públicas e às oportunidades reduzidas para artistas em início de carreira. O debate se estrutura em duas frentes: na adequação do formato ao contexto atual e na formação de acervos públicos advindos dos prêmios-aquisição desses Salões.

O MAC-PR é inaugurado em 1970 com uma exposição do Salão Paranaense e é, até hoje, responsável pela sua realização. O certame foi constituído em 1944, realizando em 2009 a sua 63ª edição. Atualmente, as obras premiadas não são automaticamente integradas ao acervo do museu, dependendo de indicação do Comitê Curatorial e da concordância do artista, o que minimiza as dificuldades em manter acervos heterogêneos, muitas vezes em reserva técnica e com esforços humanos e financeiros para preservá-los às próximas gerações.

O MAC-Campinas também tem o seu histórico institucional vinculado a uma prática dentro desse padrão. Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas (SACCs) ocorreram no museu de arte contemporânea da cidade desde a sua criação em 1965. A dissertação de Renata Zago nos indica que os SACCs chegaram a projetar-se em âmbito nacional, principalmente nos anos 1974 e 1975, inserindo-se no debate artístico contemporâneo nacional. O trabalho também afirma que o propósito principal dos Salões era o estabelecimento do MAC, com a aquisição de um acervo para o museu recém-fundado (ZAGO, 2007).

Em localidades menores, como Jataí, a realização de um Salão de Arte tem funcionado como estratégia não apenas para a aquisição de acervo, mas também como forma de difundir sua atuação e gerar interlocução com profissionais de outras regiões. Criado no início dos anos 2000 como certame regional, em 2005 foi ampliado para o âmbito nacional. O Salão Nacional de Arte de Jataí é, atualmente, o único do Estado de Goiás, desde a interrupção da realização do Salão Flamboyant, realizado pelo governo do estado em parceria com uma empresa privada proprietária de um grande *shopping center* da cidade, em 2006. No catálogo da 7ª edição, realizada em 2008, Aguinaldo Coelho, um dos participantes do júri e então diretor de Patrimônio Histórico e Artístico da Agência Goiânia de Cultura Pedro Ludovico Teixeira (Agepel), escreve:

“Pois bem, esta perfeita compreensão da questão artística contemporânea, que o Museu de Arte Contemporânea demonstra, está permitindo uma visibilidade nacional para a cidade de Jataí perante as grandes instituições e artistas nacionais, atingindo importantes estados produtores de arte fora do eixo Rio-São Paulo, como Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraná, projeção de Goiás na cena nacional das artes plásticas, pois evidencia que ações de absoluta consistência estão sendo realizadas também fora da capital e por isso o acontecimento do salão em Jataí angaria uma simpatia especial” (7º SALÃO Nacional de Arte, 2008: s/n).

O MAC-Jataí atrai mesmo uma simpatia especial, fruto de um projeto de qualidade empreendido pelo esforço da pequena equipe, em uma entidade que sofre de enorme falta de infra-estrutura. O museu tem, recentemente, se mobilizado em torno de um processo de institucionalização, buscando criar um estatuto e uma associação de amigos que possibilite acesso a recursos da lei de incentivo



local. A cartilha é a difundida pelos órgãos estaduais e federais, mas se observa a ausência de uma interlocução possível acerca das premissas programáticas da realização de um Salão em uma instituição museal contemporânea.

## Políticas públicas e patrimônio coletivo

O estudo dos Salões, relacionado à formação das Academias de Arte na Europa, foi extensamente elaborado no livro *Academias de arte: passado e presente*, de Nikolaus Pevsner, publicado originalmente em 1940 e reeditado em 1973<sup>35</sup>. Essa publicação referencial nos indica as transformações do papel do artista na sociedade, vinculando as mudanças sociais e políticas de cada período ao desenvolvimento da arte.

Embora as Academias de Arte tenham surgido na Itália ainda no *Cinquecento*, é na França, a partir da criação da Academia Real de Pintura e Escultura, em fevereiro de 1648, que essas estruturas atingem seu ápice. Nesse momento, mais do que um processo de institucionalização da produção artística, estabelecia-se um vínculo direto entre a arte e o Estado, em um modelo que seria difundido para toda a Europa e, posteriormente, para parte da América. A Academia passou a ser um empreendimento do Estado Absolutista francês, afirmada numa estrutura fortemente burocratizada e hierarquizada.

No decorrer do século XVII, poucas mostras artísticas são realizadas na Academia. É somente a partir do século seguinte que esse formato de difusão da produção artística se consolida. Em 1725 um espaço nobre no palácio do Louvre – o *Salon Carré* – é cedido às exposições. Desde então esse espaço – o Salão – passa a nomear as mostras oficiais regulares, que começam a atrair um grande público, tornando-se acontecimento importante para a França do período (LUZ, 2005: 35).

Na segunda metade do século XVIII, Paris se tornara o grande centro artístico europeu: por toda parte se imitava o modelo francês e diversas academias foram criadas na Europa. Toda a formação artística passava, então, pela Academia, e os Salões foram se tornando um espaço que conferia valor à obra e a seu autor. É nesse período que surgem as primeiras críticas sobre obras e artistas, encabeçadas por Denis Diderot. Além de organizar a elaboração da *Encyclopédie*, Diderot tem profícua participação na vida cultural de seu tempo, tornando-se assíduo frequentador dos Salões e inaugurando a crítica cultural do período.

As contestações ao modelo acadêmico se faziam sentir já no século XVIII. Na Revolução Francesa, com a queda do Antigo Regime, a Academia – pela sua associação direta com o Estado – se viu contestada e condenada à extinção. No entanto, logo depois os cursos são reabertos e, em outubro 1795, é fundado o *Institut de France*, que significou a restauração das antigas academias, numa nova estrutura. Essa permanência do modelo francês iria reverberar na formação artística brasileira, com o projeto de fundação de uma academia a partir da chegada de D. João.

Conforme afirma Lilia Moritz Schwarcz, na introdução à edição brasileira da obra de Pevsner, “o modelo da Academia Francesa se encaixava como uma luva” para dotar a transmigrada corte de uma nova história, de uma outra memória, elaborando uma grande iconografia a fim de criar uma representação oficial (PEVSNER, 2005: 17). A história da Academia Francesa e dos Salões está intrinsecamente associada à própria gestação de um sentimento patrimonial, relacionado a uma idéia de construção nacional, que interessa a esta pesquisa.

O processo de confisco dos bens da Igreja em novembro de 1789, seguidos das propriedades dos nobres e dos bens da Coroa Francesa em 1792, atribuiu à Nação que se formava uma nova responsabilidade. Fazia-se necessário definir um domínio nacional intangível e explícito, na seleção, conservação e transmissão dessas riquezas para os cidadãos e as gerações futuras:

“O sentido do patrimônio, isto é, dos bens fundamentais, inalienáveis, estende-se às obras de arte pela primeira vez na França, tanto em relação aos valores tradicionais que a eles se relacionam, mas também em nome de um novo sentimento de uma ligação comum, de uma riqueza moral da nação como um todo” (BABELON & CHASTEL, 1994: 58-59)<sup>36</sup>.

Desde então, a elaboração da idéia de patrimônio – como herança artística e monumental – vai se constituindo, em longa duração, alternando-se entre as reações populares e os detentores do saber, entre a vontade de conhecimento e aquela de destruição (BABELON & CHASTEL, 1994: 69-70). Essa alternância de reações parece apropriada para refletir acerca dos museus de arte contemporânea. O processo extraordinário de criação de novos museus hoje atualiza esse vínculo entre um fundo de riquezas nacionais e o discurso político voltado aos cidadãos, de um patrimônio pretensamente enunciado como de todos.

Não se trata de contemplar um conjunto de bens reificados, mas uma visão política que amplie a noção de patrimônio, de uma significação estreita e pre-

cária, apenas circunscrita a uma cultura oficial dirigida pelo Estado. Diferentemente seria pensar em uma efetiva devolução ao domínio público dos bens atraentes, reconhecidos, dignos de serem conservados e atualizados. Babelon & Chastel nos indicam que o patrimônio é aquilo que nos atinge, “uma espécie de reserva de energia milenar”, que o sono pesado dos objetos no museu não restitui imediatamente (1992, 109).

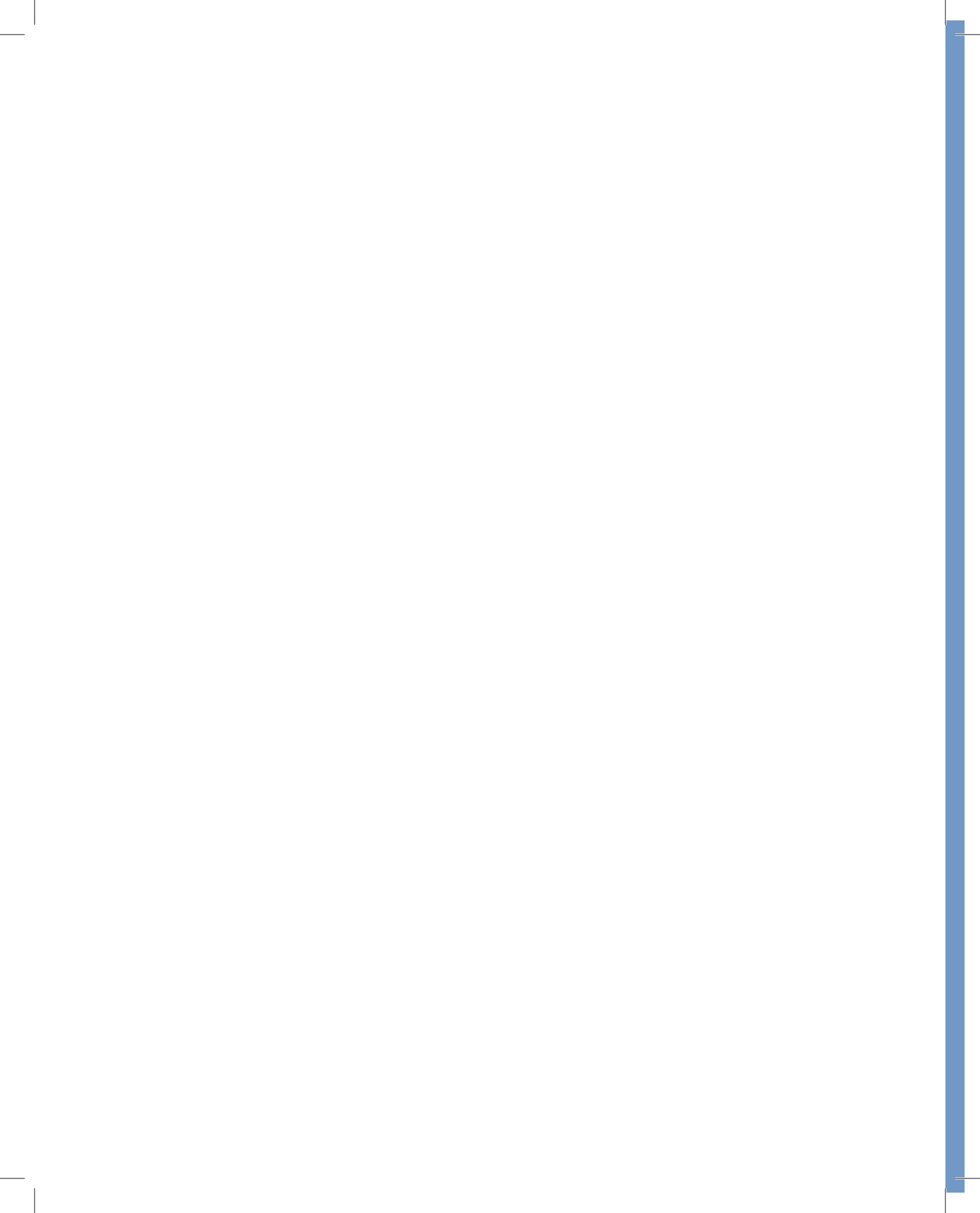
O eixo de deslocamento que a ascensão de Nova York impõe no circuito cultural do ocidente a partir do segundo pós-guerra é fundado, em grande parte, no ideário de um patrimônio individual e na privatização da cultura. É esse modelo que ressoa na fundação do nosso primeiro MAC em São Paulo. No entanto, como se apontou anteriormente, o MAC-USP nasce da ruptura traumática com o MAM-SP e, portanto, inaugura novo patamar das nossas instituições museais. O discurso de Francisco Matarazzo Sobrinho alude, então, a uma destinação para a formação das próximas gerações, assim valorizando a arte contemporânea a fim de melhorar as esperanças futuras. Portanto, não se deve mantê-lo relacionado aos mesmos vínculos históricos e às visões institucionais que identificaram a constituição do MAM-SP, tampouco se manter em linha historicista em face do passado imediato, revendo apenas os movimentos antecessores. Nesse âmbito, cabe indicar que o modelo norte-americano já se encontrava colocado em xeque nesse início dos anos 1960, com a valorização na pauta dos debates nacionais e internacionais dos temas em torno da comunidade e do cidadão.

A presença, ainda hoje, dos Salões de Arte como ação de destaque nos MACs brasileiros é interessante de ser pensada nessa trama de configuração das identidades culturais oficiais, das associações que se firmam entre Arte e Estado. Como afirma Paulo Herkenhoff, o nosso Salão foi uma instituição maleável, adaptando-se às exigências do país e do meio cultural que iam surgindo desde o século XIX. O Salão “cumpriu a função política da arte de consolidação do Brasil como Estado Nação, tanto na produção simbólica de uma imagem do país quanto de uma história comum” (HERKENHOFF, Paulo. Prefácio. In: LUZ, 2005: 10).

Os Salões são, em grande parte hoje, indiscutivelmente instrumentos asentados numa impassibilidade anacrônica. Possuem importância como instrumentos de ação cultural pela fragilidade, desarticulação e apatia das nossas instituições voltadas à arte contemporânea. Por outro lado, é inegável que são mecanismos de acesso bastante democrático, atraindo jovens artistas para esses

museus de arte, em locais tão distantes dos centros urbanos com maior visibilidade quanto a cidade de Jataí no sul de Goiás.

A proposição de repensar os MACs a partir das relações com as cidades em que estão inseridos (e na rede urbana ampliada) constituiu-se em busca de elementos para a qualificação desse conjunto de instituições. Os MACs inserem-se num circuito alternado, entre o protagonismo do privado e o discurso do patrimônio coletivo, centrado no mote de preservação e fruição dos bens comuns que predominam na atualidade. Nesse lugar, os MACs públicos a que esta pesquisa se refere são organismos vivos, com grande potência, pois possíveis de processarem as questões contemporâneas. As compressões e convergências de que nos falam os pensadores do momento são aspectos que podem ser elaborados nas experiências sensíveis e programáticas dos MACs, nas diferentes cidades, nas diferentes comunidades em que estão integrados.



# Considerações finais



## Práticas museais

A permanência e a potência do museu como instituição na atualidade foram os elementos que atraíram, inicialmente, esta pesquisa. O museu surge como entidade pública moderna, na convulsão da Revolução Francesa, entre a salvaguarda das riquezas aristocráticas e o discurso da apropriação dos bens nacionais. Nasce em meio à batalha, em um momento de ruptura da sociedade francesa, imprimindo uma capacidade institucional de elaboração permanente dos debates e embates em torno do patrimônio e da memória. O museu é, então, esse órgão crítico continuamente pressionado em seu percurso histórico (lembrando-se do persistente embate com a cultura modernista), que participou ativamente da definição da identidade cultural ocidental.

O museu é hoje uma instituição, sem dúvida, reconhecida. Comparece nos debates acadêmicos, nos discursos governamentais, nas pautas dos veículos de comunicação e, como já se afirmou, é apropriado nas falas dos cidadãos. Mas que entidade é essa oficializada em diferentes falas? O museu é conhecido pela comunidade que o rodeia? Os museus de arte articulam público expressivo nas principais capitais turísticas mundiais. Em Paris, o Museu do Louvre é o mais visitado em todo mundo: no ano passado recebeu 8,5 milhões de pessoas, superando em aproximadamente 200 mil o seu próprio número de visitantes do ano 2007<sup>1</sup>.

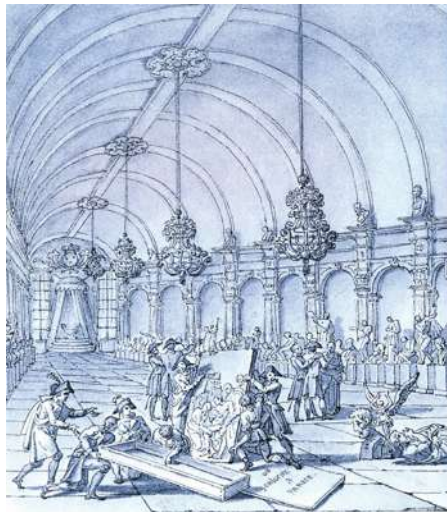
No Brasil, uma das instituições mais visitadas, localizada no principal centro urbano do país, é a Pinacoteca do Estado de São Paulo. De acordo com os dados divulgados no Plano de Trabalho de 2008, o museu previu a meta de visitação em 360.000 pessoas. Considere-se a afluência significativamente distinta de turistas entre ambos: inversamente, contudo, não se pode esquecer que a população paulistana constitui um número muito maior que a da capital francesa. Nesse sentido, a diferença de escala entre a instituição francesa e a brasileira é notável. A visitação diária do Louvre corresponde ao público mensal da instituição de



arte mais visitada de São Paulo. Sabemos, ainda, que apenas 17% dos municípios brasileiros tem algum tipo de instituição museal e que uma porcentagem ainda menor frequenta periodicamente esses espaços (PERFIL, 2001: 139).

A proeminência que os museus de arte assumiram no mundo hoje conduz a um conjunto extenso de reflexões, pesquisas práticas e estudos teóricos. As instituições museais transbordaram a imagem de edifícios sacralizados, afirmando-se como centros de irradiação cultural. A partir da década de 1980, a parcela mais aquinhoadada dos habitantes nos grandes centros urbanos globalizados absorveram, rápida e orgulhosamente, a implantação desses equipamentos culturais em seus domicílios, tematizando-os nas suas conversas mais cotidianas. No entanto, essa imagem totalizadora dos museus esconde a diversidade do conjunto. Mesmo considerando o recorte desta pesquisa nos museus de arte, a diversidade em que se apresentam é digna de nota.

De que instituição está se falando afinal? Se considerarmos um recorte tipológico, teremos os de arte contemporânea, os de arte moderna, os de “arte antiga”, os monográficos e ainda os de “arte antiga e moderna”, como Pietro Maria Bardi apresentaria o Museu de Arte de São Paulo (MASP) para a sociedade paulistana dos anos 1940. Se a abordagem for a estrutura institucional, temos museus *stricto*



Desde o final do século XVIII, a elaboração da idéia de patrimônio – como herança artística e monumental – vai se constituindo, em longa duração, alternando-se entre as reações populares e os detentores do saber, entre a vontade de conhecimento e aquela de destruição.

[Fonte: *Prises de guerre de l'armée napoléonienne au musée de Parme. Musée du Louvre, Paris. In: SCHAEER, 1993: 66*].

*sensu* (articulados em torno de um acervo permanente), pinacotecas e galerias (centrados na exibição da produção artística) e centros culturais (voltados à difusão e ao consumo cultural, em espaços que agregam múltiplas funções).

O contexto heterogêneo dos museus de arte na atualidade demanda formas de aproximação pormenorizadas, que não sejam absorvidas pelo discurso dominante da onipresença museal e possam contribuir para a qualificação dessas instituições. Autores como Andreas Huyssen, sem dúvida, nos ajudam a refletir sobre essa mudança radical do estatuto dos museus na atualidade, isto é, do local conservador elitista para o lugar da cultura de massa e do espetáculo das artes. Trata-se de uma reflexão teórica que reconhece o lugar central (e paradoxal) dessas instituições da memória em um mundo contemporâneo profundamente afetado pela compressão do tempo e do espaço, bem como da afluência e disponibilização massiva da informação.

No entanto, como pensar as instituições locais, em especial as brasileiras? No processo de transnacionalização – cenário a partir do qual nos fala Huyssen – impõe-se uma nova escala produtiva, uma nova hierarquia dos poderes, mas também se protagoniza o conflito global e local. Este trabalho debruça-se sobre o museu no que diz respeito às práticas locais, analisadas a partir da relação das instituições com a cidade. Se o recorte da pesquisa, em torno dos 13 museus públicos que assumem a nomenclatura MAC, parece, à primeira vista, excessivamente heterogêneo, ele já introduz uma série de elementos de forma a proporcionar a discussão em torno das práticas museais nessa relação com a cidade/comunidade. Para além da tipologia “arte contemporânea”, os MACs são de natureza exclusivamente pública, distribuídos por todo o território nacional, e unicamente urbanos.

O recorte da pesquisa seria, ainda assim, bastante heterogêneo caso se pretendesse uma análise de natureza teórica, de forma a esboçar quadros conceituais acerca da tipologia MAC. No entanto, o trabalho foi elaborado em torno da prática museal, isto é, das afirmações concretas desses MACs às cidades e às comunidades em que estão inseridos. Aurora Léon faz referência à necessidade da análise do museu como entidade real, na sua arquitetura, nas relações com o público e com o objeto e, ainda, em uma ética e uma política museológicas que atendam corretamente aos comportamentos humanos e a suas inter-relações com os objetos e funções museológicas (LÉON, 1995: 190).

Esse é o museu real que está no impasse. As dificuldades de ocupação e manutenção dos edifícios-sede, os acervos restritos, as ações culturais desconexas, as

equipes desestruturadas, a ausência de público em muitos dos casos, a carência de recursos e a própria falta de formulação institucional consistente são denotativas dessa situação de difícil saída dos MACs brasileiros. A tese propõe se aproximar dessas entidades aparentemente apáticas, situadas entre a indiferença ao seu próprio estado atual e a condição traumática da sua gênese (LALANDE, 1993: 76).

## O conjunto da pesquisa

O discurso do museu exuberante, protagonista do cenário cultural global, é sem dúvida sedutor. No entanto, a disparidade dos números entre os grandes museus europeus e norte-americanos e os nossos desvela um dado de realidade: a necessidade urgente de repensarmos nossas instituições a partir de dentro e, não apenas, adequando-as a um referencial externo totalizante. As elaborações teóricas, por mais pertinentes e necessárias nas suas contribuições, necessitam ser articuladas aos contextos concretos das instituições, tanto no que diz respeito à análise de dados quanto das práticas museológicas empreendidas em cada local.

O recorte diversificado em que esta pesquisa se debruça – 13 Museus de Arte Contemporânea (MACs) brasileiros – propõe-se a essa aproximação, como índice denotativo de uma realidade maior dos museus em geral. A ausência de estudos específicos a respeito de muitas das instituições abordadas poderia justificar a necessidade anterior do empreendimento de trabalhos de natureza monográfica. No entanto, a presente tese buscou qualificar essas diferentes entidades a partir de um quadro de relações sincrônicas, no contexto dos centros urbanos em que estão inseridas, levando em conta que a parcela mais significativa de museus se encontra em grandes e médias cidades.

A pesquisa partiu da perspectiva de uma qualificação efetiva dos MACs brasileiros como espaços públicos, referenciados à dinâmica social e política do país, tendo como ênfase a relação museu-cidade. O conjunto heterogêneo se justifica, também, pela ausência, isto é, pela impossibilidade de um grupo de museus, com abrangência nacional e instituído há mais de quatro décadas, consolidar um modelo institucional público voltado à arte contemporânea entre nós. Afinal, as questões, os conflitos, os embates e os impasses do viver na atualidade, em tese, encontrariam nessas entidades um lugar privilegiado, assim ensejando qualificar o cidadão para exercer de forma crítica e protagonista seu papel no curso da história.

A partir do foco e do recorte estabelecidos, as instituições são analisadas em relação ao território. Conforme nos indica Milton Santos, no processo de transnacionalização o território, exprimindo o conflito entre o global e o local, possibilita novas maneiras de aproximação com os processos contemporâneos em curso (SANTOS, 1996). Buscou-se o tensionamento do museu com o seu espaço, como forma de qualificar sua inserção urbana, mas também institucional. Para isso, empreendeu-se tanto a análise a partir da hierarquia e das abrangências das cidades quanto a localização de cada MAC na trama urbana local.

Os dados levantados não pretenderam esgotar o grupo de objetos. A situação, no que diz respeito ao acesso e à sistematização dos dados dos nossos museus, é extremamente crítica, indicando a necessidade de muitas outras pesquisas a fim de consolidar um conjunto extenso de informações. Procurou-se elencar referências que contribuíssem na contextualização institucional, com foco na implantação em cada sítio urbano e na rede urbana ampliada. Os 13 MACs são, então, discutidos em diferentes aproximações, num esforço de traçar novas linhas de reflexão institucional. Ao se debruçar sobre o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), primeira entidade do grupo, inaugurada em 1963, a necessidade do estabelecimento de novos vieses de discussão e análise também se impõe, reafirmando as questões enunciadas nesta tese.

O MAC-USP, nosso primeiro MAC, foi vital como modelo inicial para a implantação de outras instituições voltadas à arte contemporânea, especialmente no decorrer dos anos 1960. No entanto, o museu foi perdendo o tônio, seja pela própria condição política do país, marcada pelo cerceamento democrático na década seguinte, seja pela dificuldade do fomento de uma relação profícua com a Universidade de São Paulo (USP). O estabelecimento de uma sede no *campus* da USP de *per si* não seria garantia de um lugar simbólico reconhecido. No entanto, a ausência de um edifício integrado à comunidade universitária afrouxou as conexões com as instâncias decisórias, com a comunidade acadêmica e, principalmente, impossibilitou a formação de um público permanente e inquieto com as questões contemporâneas.

Por outro lado, a gênese do MAC-USP, marcada pela ruptura com o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e a incorporação desse acervo moderno, instituiu um *continuum* institucional, que marcou a identidade do órgão. Não obstante o programa institucional abrangente empreendido nos 15 anos iniciais da gestão de Walter Zanini (1963-1978), o MAC-USP se voltaria sempre para a revisão desse trauma inicial, numa alternância entre permanência e ruptura

em relação àquele contexto. Nesse sentido, não se consolidou como referencial museológico nacionalmente mais abrangente, no que diz respeito à indicação de diretrizes e à revisão das práticas a serem empreendidas em museus de arte contemporânea, distinta das demais tipologias museais no campo artístico.

Cristina Freire discute apropriadamente a força desse dispositivo moderno herdado, que estabelece uma contra-marcha do impulso para o contemporâneo dos anos iniciais do primeiro MAC brasileiro, operando exclusões e omissões, como o esquecimento efetuado em torno do acervo de Arte Conceitual. Esse e outros legados dos anos iniciais do museu têm sido resignificados e revalorizados, explicitando as cisões ocorridas no percurso da instituição. A pesquisadora explicita, ainda, a necessidade de se propor um debate em torno dos MACs, que extrapolem o horizonte das corporações transnacionais, sustentando o conflito e as dúvidas subjacentes à dinâmica de uma instituição museal voltada à produção contemporânea (FREIRE, 1999, 2008). Os desafios dos MACs na atualidade relacionam-se a essa necessidade primeira de efetuarmos um corte nessa cidade culturalizada, em que os poderes locais se encantam pelos valores de mercado e pelo ideário de um equipamento cultural que se faz supostamente onipresente pela sua grande dimensão e pelo seu grande público nos centros urbanos. A



A gênese do MAC-USP marcada pela ruptura com o MAM-SP e a incorporação desse acervo moderno, instituiu um *continuum* institucional, que marcou a identidade da entidade. [COLEÇÃO: 2003: 41].

ruptura com esses discursos totalizantes pode estabelecer trajetos possíveis de resgates e reinvenções dos diversos MACs no Brasil.

Como já apresentado, o conjunto circunscrito nesta tese é heterogêneo, e o próprio termo “arte contemporânea” não é consensual, demandando que os dados da pesquisa fossem analisados e elaborados desde diferentes vieses, em aproximações alternadas diacrônicas e sincrônicas. A terminologia não é circunscrita de forma homogênea no campo da história da arte e, tampouco, na sua aplicação nos museus de arte contemporânea. O breve histórico do surgimento dos primeiros MACs estrangeiros, apresentado no início deste trabalho, indicou que essa imprecisão conceitual conduziu, em muitos casos, a uma utilização casuísta da nomenclatura MAC, como aplicado no Museu Nacional de Arte Contemporânea em Lisboa e no próprio MAC-USP. Nesses e em outros casos, o critério utilizado foi exclusivamente de cisão institucional ou temporal de um dado acervo, denotando uma apreensão literal do termo contemporâneo.

Essa falta de tensionamento com a própria nomenclatura indica a dificuldade da consecução sistêmica e continuada de um fazer programático, distinto e direcionado para os museus de arte contemporânea. Embora, como nos aponta Arthur Danto, a arte contemporânea seja elaborada dentro de uma estrutura de produção complexa, reverberando as múltiplas articulações e interações do mundo hoje, os MACs brasileiros ainda parecem impassíveis diante dessas transformações, em que pese se manterem menos vulneráveis às pressões de um mercado robusto, agressivo e internacionalizado, do qual as feiras de arte constituem a maior evidência. Os MACs no Brasil estão no impasse entre a apatia e o anestesiamiento diante das modificações do nosso tempo, entre a indiferença e a estupefação, por vezes dando as costas a essa situação da qual parece não haver saída.

## Cidade e museu

O impasse dos MACs é discutido a partir da relação museu-cidade, apontando para um debate no âmbito da esfera da cultura, no contexto da experiência urbana contemporânea. A trama de relações entre museu e cidade traz elementos para evocarmos a dimensão pública dessas instituições de arte, não apenas como discursos oficializados, ou voltados aos negócios, mas como lugar de interação e de apropriação social. Como afirmado no início do trabalho, a cultura é elemento fundamental do próprio processo de reprodução material da sociedade, e o

museu participa física e ativamente do mundo externo, com quem precisa travar relações a fim de atrair o maior e mais diversificado conjunto possível de visitantes, visando à apropriação da instituição pelos cidadãos. Nesse sentido, a situação crítica dos MACs pretendeu ser discutida a partir dos discursos identitários das cidades e das transformações urbanas.

O debate associando cultura e transformação urbana tem obtido grande proeminência no campo do urbanismo. Diversos autores, em diferentes vertentes, vêm discutindo o aspecto de culturalização das cidades e da transformação da cultura em mercadoria. Como se buscou indicar no Capítulo 2 – *Enunciações urbanas*, as formulações de autores como David Harvey, Sharon Zukin e o próprio Andreas Huyssen fornecem contribuição importante para compreendermos o papel dos museus nos centros urbanos, que não cessam de serem criados, desde os anos 1990.

No entanto, o trabalho aqui empreendido pretendeu articular esse quadro conceitual proposto para a presente análise com outras referências no campo da museologia e ainda com um amplo conjunto de dados acerca das instituições pesquisadas e visitadas, como forma de expandir os debates, conferir especificidades locais e cindir um discurso extemporâneo que muitas vezes tem instrumentalizado as apreciações sobre os museus aqui no Brasil.

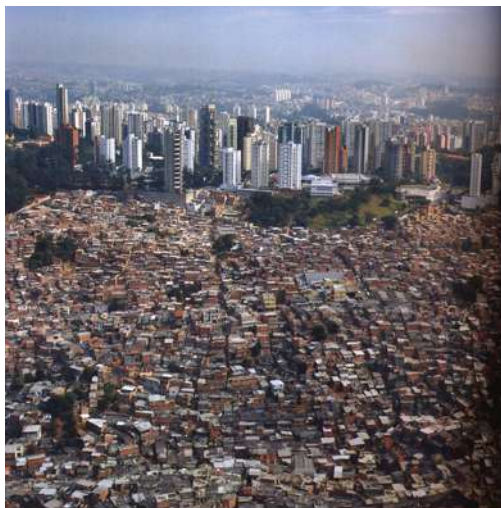
Como apresentado, entidades como o MAC-Niterói e o MAC-CE vão integrar o corolário da culturalização das cidades nos seus próprios discursos oficiais, gerando diversas contradições. Nesse sentido, as análises empreendidas no Capítulo 3 – *MACs: os museus na cidade* objetivaram ordenar outras formas de manejo dos dados e, portanto, de aproximação com os museus urbanos enfocados nesta pesquisa. O trabalho apresenta, então, uma abordagem das instituições pesquisadas em dois níveis. Um primeiro em escala macro, das cidades em que estão fixadas e as interações que se delineiam entre redes urbanas, e um segundo em escala micro, abordando a inserção das entidades no tecido urbano e suas relações com o entorno.

A trama estabelecida a partir das articulações empreendidas nesses dois níveis reitera a necessidade de ampliação dos referenciais conceituais em diferentes campos como forma de sustentação de um estudo sobre museus, em especial os de arte contemporânea. A própria natureza do patrimônio salvaguardado nos MACs – pelas características de efemeridade, de reprodutibilidade, de dissolução da autoria, entre outras – é conflituosa no que tange às instituições museais, indicando a necessidade de tensionarmos esses embates, de forma a romper totalizações sedutoras. A análise da hierarquia e das áreas urbanas de

influência foi possível a partir dos estudos empreendidos pelo IBGE acerca das cidades brasileiras a partir dos anos 1970. Já o levantamento dos equipamentos culturais significativos foi potencializado pela elaboração de bases gráficas próprias referentes a cada uma das cidades abordadas nesta pesquisa, situando essas instituições na mancha urbana.

As relações museu-cidade apresentadas são um esforço de repensar um conjunto de instituições museais no campo expandido do território. As tramas que se instauram na abordagem diacrônica das cidades pelo seus diferentes portes – pequeno, médio e grande – e na aproximação sincrônica das redes urbanas e culturais que se instauram conferiram possibilidade de gerar novos índices para a qualificação dos MACs, em face das premissas da compressão do espaço e da fluidez do nosso tempo. Como indicado por Milton Santos: “no processo de transnacionalização, o território retorna como uma revanche, mas exprimindo o conflito entre o global e o local e, por isso, possibilita reconhecer novos recortes: as horizontalidades e as verticalidades, o espaço banal e o espaço das redes” (SANTOS, 1996: 11).

As redes, nas múltiplas direções em que se apresentam, demarcam dinamicamente as relações de controle, a destinação dos investimentos e, também, a



As relações museu-cidade apresentadas na pesquisa buscam a análise dos MACs brasileiros no campo expandido do território. As instituições necessitam ser problematizadas a partir das premissas atuais da compressão do espaço-tempo e, principalmente, do conflito socioeconômico em que se inserem.

[Fonte: BIEN'ART, 2005: 50/Nelson Kon].



configuração dos centros de referência de cultura e lazer. As relações ambíguas estabelecidas, por exemplo, nas sobreposições das abrangências urbanas do Rio de Janeiro e Niterói ajudam a compreender os impasses do MAC-Niterói como estratégia de ancoragem cultural da cidade de Niterói. Observe-se que a prática de criação de quarteirões museais, desde o Smithsonian Institute, oficializado em 1846, até os mais recentes indica uma tendência bem-sucedida para atrair variados transeuntes e, também, como facilitador para as próprias instituições, desde que se disponham a engendrar estratégias para os passantes e, também, se proponham a trocar recursos e potencialidades. A Cidade Universitária ou a Região da Luz, ambas paulistanas, configuram já de saída um diferencial importante para favorecer e qualificar ações conjugadas.

Esse levantamento inicial das redes urbanas reafirma o quadro de desarticulação e a ausência de políticas institucionais dos museus públicos brasileiros, em especial os MACs. Como delineado no Capítulo 4 – *Impasses do sistema institucional*, as referidas entidades encontram-se isoladas, não havendo interlocução entre as da mesma rede urbana (ou em escala nacional), configurando perda da oportunidade de trocar informações e aumentar o seu público nas áreas de sua influência.

## Impasses e errâncias

O aspecto central do argumento desta tese está na apresentação dos MACs como enunciados urbanos. Como delineado anteriormente, os museus necessitam ser pensados como integrantes da estrutura urbana, nas suas relações sócio-político-econômicas mais amplas. Embora se verifique a crescente importância da cultura (e dos museus) nos discursos das cidades, as instituições não podem seguir alheias à sua condição urbana. Isso pressupõe tanto um diálogo no nível macro com a hierarquia e as redes urbanas quanto um outro na escala micro com a trama em que está inserido e a comunidade do museu.

Mas que comunidade é essa? Os debates da nova museologia indicam a mudança da ênfase no seu quadro teórico do trinômio edifícios/coleções/público determinado para outro em que a ênfase está no território/patrimônio/comunidade participativa. Nesse sentido, determinam a ampliação do conceito do objeto museológico, propondo a utilização do patrimônio como recurso para estimular a consciência crítica e centrando-se na comunidade. O museu é colocado a ser-

viço da sociedade e do seu desenvolvimento, como indica a última definição de entidade museal proposta pelo ICOM.

No âmbito da prática museal, a entidade precisa, portanto, se relacionar dialeticamente com a comunidade em que se insere. O conceito de “cidadania cultural” proposto por Marilena Chauí contribui na matização desse debate, ao indicar que a democratização cultural se dá a partir de três direitos articulados: de acesso, de produção e de participação. Com certeza, a barreira principal do acesso está na condição socioeconômica de cada indivíduo (como já nos ensinou Pierre Bourdieu a respeito das condições sociais do acesso à prática cultural), mas questões elementares, como os horários restritos ou inadequados dos MACs, já definem por si só a exclusão de grande contingente dos trabalhadores, situados no entorno urbano dessas instituições, que trabalham em horários não flexíveis.

No que diz respeito à perspectiva do direito à produção, o MAC-USP nos traz, novamente, uma referência importante. No período inicial da instituição, durante a gestão de Walter Zanini, o museu funcionou como importante lugar de trocas e de criação, deixando de ser um órgão “armazenador de memórias, para agir no núcleo das proposições criadoras, e a participação direta dos artistas é decisiva”<sup>2</sup>. O caráter de experimentação das mostras coletivas, como a Jovem Arte Contemporânea (JAC), dos *happenings* e dos primeiros trabalhos de videoarte fazem parte de uma ação programática, que funde no espaço museal as instâncias tradicionalmente separadas da criação e da exposição, confrontando artistas e comunidade. No entanto, como apontado, o MAC-USP vai perdendo o vigor interno e a própria capacidade de difusão das suas premissas conceituais.

Os demais MACs do conjunto vão, em grande parte, assentar seus programas institucionais em ações tradicionais, como os Salões. É claro que o debate sobre a pertinência da realização desses certames nos nossos MACs é de grande importância. Entretanto não se trata de discutir exclusivamente a adequação histórica e conceitual. O anacronismo dos Salões é evidente, mas antes disso cabe refletir sobre a condição agonizante de alguns dos MACs que vislumbram nessa ação a única forma de participação dos artistas no museu e, ainda, um eficiente modo de renovação do acervo.

Cabe encerrar os Salões? Por que a permanência do Salão Paranaense? O MAC-PR, que abriu suas portas com a 27ª edição do Salão, tem buscado a contínua “atualização” dessa ação, transformando-a em bienal, ampliando para participantes do Mercosul, instituindo prêmios-participação a todos os artistas selecionados, entre outras mudanças. Há pertinência nessa continuidade? Por outro

lado, o Salão Nacional de Arte de Jataí está apenas na sua 8ª edição, é precário na sua verba restrita, em um formato que ainda restringe a participação de linguagens e a premiação seletiva e hierárquica, mas exerce atração nos próprios dirigentes culturais instalados na capital Goiânia, que travam elogios no catálogo do certame, por tratar-se de poucas ações de fomento e difusão da arte contemporânea no estado.

Já o direito à participação proposto por Chauí toca em um ponto nevrálgico das instituições públicas brasileiras. Trata-se do direito de participação nas decisões de política cultural. Como sabemos, o direito à cultura só é explicitamente definido na Constituição de 1988. É um marco, que se impõe após os mais de 20 anos de cerceamento democrático, em um período que representou, inclusive, retração significativa dos museus de arte contemporânea. As fragilidades das nossas instituições públicas, advindas de um passado histórico colonial, somado aos períodos de ditaduras políticas, definiu uma sociedade em que a cultura é para poucos, ocultando os conflitos e as diferenças. No período que abrange esta pesquisa, as instâncias públicas de cultura são pouco organizadas e representativas, não estabelecendo sistemas municipais, estaduais ou federal que conformem um referente institucional e possibilitem espaços legitimados de participação.

Hoje, essa questão emerge novamente no circuito das instituições museais. Com as novas formas de gestão público-privada, em especial as Organizações Sociais, cabe incluir a questão da representatividade dessas associações privadas, que efetuam a guarda e a gestão de bens públicos. A responsabilidade sobre esse patrimônio parece juridicamente elaborada, prevendo-se mecanismos de controle e sanções, mas a participação da comunidade e a própria composição e abertura das associações para novos sócios é um aspecto até agora deixado à margem do debate.

É uma questão fundamental, para o perfil e o futuro das instituições. Embora o governo exerça grande poder, já que aporta quase a totalidade dos recursos de manutenção dessas instituições, os impasses de associações e fundações privadas como a Bienal de São Paulo e o Museu de Arte de São Paulo lançam uma sombra sobre esse modelo de gestão. A situação de imobilidade dessas entidades privadas se dá, entre outras razões, pela ausência de renovação e representatividade dos seus conselhos e associados, reiterando ainda hoje um modelo de instituições culturais como *front* das elites socioeconômicas.

No que diz respeito mais especificamente à prática museal e às relações instituídas com o meio urbano, a comunidade de um museu público pode ser for-

mada potencialmente por todos os cidadãos da cidade em que ele está integrado, mas é claro que em termos programáticos cada instituição necessita direcionar sua ação levando em conta sua localização. Conforme apontado anteriormente, a implantação demanda o conhecimento das possibilidades socioculturais e educativas que o museu possa desenvolver, dos recursos financeiros e humanos disponíveis, do perfil do acervo, do tipo de edifício e do entorno urbano em que está inserido.

Os museus estão, em grande parte, ainda condicionados a um público de “especialistas” já dado *a priori*: artistas, curadores, colecionadores, professores e seus alunos. No entanto, os museus precisam se expandir, como forma de saírem da invisibilidade, do impasse em que muitos se encontram, e não apenas no Brasil. Expandir no sentido de estabelecer interlocução com a cidade, de forma que a população possa extrair argumentos desse enunciado, de que nos fala Michel de Certeau. Constituir uma comunidade, no sentido da participação em comum, na trama da cidade. Nesse sentido, houve um foco privilegiado nas ações empreendidas pelos diferentes MACs (nas suas distintas escalas urbanas), voltadas à comunidade. São essas ações que vão se inscrever como práticas cotidianas, na vivência com o espaço do museu e seu patrimônio, dando significação à cidade.



Os museus precisam se expandir, como forma de saírem do impasse em que, muitos, se encontram e não apenas no Brasil. [Fonte: Arquivo MAC-PR/Rogério Bealpino, 2006].

O museu público suportou a ruptura revolucionária, articulando nação e tradição, herança e cânone, e proporcionando o principal mapa da construção da legitimidade cultural, tanto no sentido nacional como no universal (HUYSSSEN, 1996: 222). A popularidade do museu e a possibilidade de uma participação ativa da comunidade devem ser discutidas nessa atualização, sempre renovada, do vínculo entre a preservação das riquezas nacionais e o discurso político do bem comum de um patrimônio pretensamente enunciado como de todos.

A cultura dos museus de arte, em especial dos MACs, possibilita um território que pode oferecer múltiplas narrativas e significados para esse contexto. Os MACs podem, ainda, pela especificidade dos seus acervos e pelas prerrogativas das suas ações programáticas, elaborar questões contemporâneas em consonância sensível com as transformações radicais do nosso tempo. Nesse escopo, não cabem mais as imprecisões terminológicas (o termo contemporâneo deve ser tensionado), não cabem mais as naturalizações das representações institucionais (a reiteração do *continuum* MAM-MAC), não cabem mais gestões com baixo nível de institucionalização (ausência de estatutos, de recursos humanos, técnicos e financeiros). Os MACs precisam sair da sua impassibilidade, renovando suas estratégias de representação e oferecendo seus espaços como um lugar entusiasmado de contestação e negociação cultural.

# Notas



## Introdução

**1** Criado em 1946, o ICOM é uma organização não-governamental que mantém relações formais com a United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), executando parte de seu programa para museus e tendo *status* consultivo no Conselho Econômico e Social da Organização das Nações Unidas (ONU).

**2** Artigo 2º, Seção 2, da “ICOM Constitution” de 1946: “*The word ‘museums’ includes all collections open to the public, of artistic, technical, scientific, historical or archaeological material, including zoos and botanical gardens, but excluding libraries, except in so far as they maintain permanent exhibition rooms*”; Artigo 3º, Seção 1, do “ICOM Statues” de 2007: “*A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment*”. Disponível em: <[http://icom.museum/hist\\_def\\_eng.html](http://icom.museum/hist_def_eng.html)>. Acesso em: 1º/5/2009.

**3** As siglas utilizadas no trabalho por vezes divergem das oficiais. O padrão utilizado é composto da sigla MAC, seguida do nome da cidade (no caso dos museus municipais) ou a sigla do estado (no caso dos museus estaduais), de forma a conferir legibilidade ao conjunto.

**4** Em 2008, dentro das comemorações do aniversário de 60 anos do MAM-SP, foi realizado o colóquio internacional “História e(m) Movimento: MAM 60 anos”. O evento tratou das fronteiras entre a arte moderna e a contemporânea, tanto do ponto de vista da história da arte como das práticas museológicas, e trouxe com destaque o debate em torno da confusão das identidades entre MAM-SP e MAC-USP.

**5** “*Les Salles de ‘maîtres anciens’ sont envahies par les copistes et les étudiants. Les règlements indiquent en general que le ‘grand public’ n’y a accès que le dimanche, parfois un autre jour de la semaine*”. SCHAER, Roland. *L’invention des musées*. Paris: Gallimard, 1993. p. 85-86.

**6** Pierre André Farcy (conhecido como Andry-Farcy – 1882-1950) foi um artista francês, mais conhecido por sua atuação à frente do *Musée Grenoble*.

**7** Os históricos dos três museus criados no imediato segundo pós-guerra – Museu de Arte de



São Paulo (MASP, 1947), Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP, 1948) e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ, 1949) – foram apresentados em diversas pesquisas e publicações. Especificamente em relação ao MAM-SP, que estabelece uma relação oficializada com o MoMA-NY, podemos citar as seguintes fontes para consulta: Paulo Mendes de Almeida tem um trabalho precursor reunido no livro *De Anita ao Museu*. Diversos trabalhos posteriores referenciam-se a essa publicação, ampliando os dados e a problematização sobre o tema. Entre outros, podemos citar: *MAC: uma seleção do acervo na Cidade Universitária e Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: perfil de um acervo*, ambos de Aracy Amaral; *O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, de Ana Mae T. Barbosa; *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, de Vera d’Horta; o capítulo sobre a instituição no livro *Museus acolhem o moderno*, de Maria Cecília França Lourenço, e as dissertações de mestrado *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, de Regina Teixeira de Barros, *MAM, o museu romântico de Lina Bo Bardi*, de Ricardo Resende, e *MAM: museu para a metrópole*, de Ana Paula Nascimento.

**8** Realizado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, com orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Cecília França Lourenço, tendo obtido o título em 2003.

**9** No *Vocabulário técnico e crítico da filosofia* de André Lalande, o verbete “impasse” é remetido a “apatia”. Aristóteles confere à palavra dois sentidos, um no sentido do “que nada afeta” e outro “depois de ter sido fortemente afetado por um sensível não é mais capaz de ser afetado por outro” (LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.76).

**10** PEDROSA, Mário. Depoimento sobre o MAM. In: ARANTES, Otilia (Org.). *Mário Pedrosa: política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 299-308.

**11** A dissertação *Entre o mar e o sertão: paisagem e memória no Centro de Fortaleza*, de Ricardo Alexandre Paiva, também inclui um capítulo sobre o Centro Dragão do Mar. O trabalho foi apresentado na FAU-USP em 2005.

## CAPÍTULO 1

### A criação dos MACs: contextos e pretextos

**1** Todos os livros foram originalmente publicados pela Editorial Gustavo Gili. Os dois últimos também tiveram edição em português, alcançando ampla divulgação no Brasil.

**2** As Declarações são de fácil acesso *on-line* no *website* da Revista Museu. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/legislacao.asp>>. Acesso em: 9/5/2009. Podem também ser localizadas na publicação *A memória do pensamento museológico contemporâneo*, organizada por Marcelo Mattos Araújo e Maria Cristina Oliveira Bruno, ou nos

Cadernos de Sociomuseologia, publicação do Centro de Estudos de Sociomuseologia – Unidade de Estudo e Investigação de Ciências Sociais Aplicadas, da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

**3** A publicação *A memória do pensamento museológico* foi produzida como subsídio para os debates do Seminário “A museologia brasileira e o ICOM: convergências ou desencontros”, realizado em 1995.

**4** As monografias que são objetos específicos deste estudo já foram referenciadas na Introdução do trabalho.

**5** Fundado por decreto da República em 26/5/1911.

**6** In: Blog do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Disponível em: <<http://mnac-mnchiado.blogspot.com/>>. Acesso em: 21/2/2009.

**7** No original, em francês: “*Va-t-on renouveler avec l’art contemporain l’erreur qu’on a commise avec la peinture impressionniste? [...] Les plus belles oeuvres de la génération qui nous précède ont quitté la France [...] Il est urgent de créer un musée d’art contemporain qui permettrait de sauvegarder au moins une part importante de la création artistique actuelle*”. (SCHAER, 1993 : 103-104).

**8** A informação dessa relação com o MoMA-NY não aparece no material institucional do ICA, mas é apontada por Serge Guilbaut no seu ensaio “*The Frightening Freedom of the Brush: The Boston Institute of Contemporary Art and Modern Art*”. Guilbaut indica, ainda, que o manifesto foi assinado por Nelson W. Aldrich (presidente) e James S. Plaut (diretor). Nelson Wilmarth Aldrich foi um político ligado ao Partido Republicano, pai de Abby Aldrich Rockefeller, uma das fundadoras do MoMA-NY. No entanto, Nelson W. Aldrich faleceu em 16 de abril de 1915, portanto muito antes da criação do ICA. Não localizei a transcrição do manifesto para esclarecer a questão. In: POINTON, Marcia. *Art Apart: Art Institutions and Ideology across England and North America*. Manchester: Manchester University Press, 1994. p. 231.

**9** Agradeço a Cristina Freire pela indicação desse autor na etapa de qualificação desta tese, em maio de 2008, contribuindo sobremaneira na problematização deste capítulo.

**10** No original em inglês: “*But the attempt to redefine the modern paradigm, and the need to decree in the manifesto that the end of modern experiments dated from 1939, signalled (perhaps unintentionally) that the ICA no longer believed in the implications of internationalism, experimentation and progressivism that the term modern once carried*”.

**11** “*The Museum also demonstrated a special talent for mixing demanding intellectual content in a controversial field of knowledge with a decided flair for appealing to the lay public. The Museum’s combination of sober art-historical scholarship with evangelical zeal for its subject helped popularize modern art at a moment in its history when it did not enjoy public confidence*” (HUNTER, 1984: 9).

**12** Desde o final dos anos 1980 é estabelecido amplo debate no domínio das instituições museais e das relações entre arte e sociedade nos Estados Unidos. Além de Serge Guilbaut já citado anteriormente, vários autores trabalham nessa direção, como Brian O’Doherty e Douglas Crimp.

**13** As principais publicações estão indicadas no item “Museus de Arte Contemporânea no Brasil” das referências bibliográficas.

**14** Inicialmente é designada como Bienal do Museu de Arte Moderna.

**15** Nesse período, entre 1961 e 1962, Mário Pedrosa é também Secretário do Conselho Federal de Cultura, tendo proximidade com o governo federal. Além dessa consulta relativa à transformação da Bienal, Pedrosa buscou elevar, sem êxito, a subvenção federal para as despesas correntes do museu.

**16** As coleções foram doadas em 15 de janeiro de 1962. Uma parte foi guardada no MAM-SP e a outra permaneceu na residência de Yolanda Penteado. Em 23 de janeiro de 1963, efetivou-se a doação do acervo de 1.236 obras do MAM-SP para a USP, por decisão da Assembléia Geral Extraordinária dos Sócios do MAM-SP. A doação foi efetivada por escritura em 8 de abril de 1963. A documentação pode ser localizada no Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

**17** Desde os anos 1990, um formato de mecenato individual renovado surgiria na cena cultural de São Paulo, em volta de personalidades como Milú Villela e Edegar Cid Ferreira. Essa retomada indica a permanência da problemática entre as esferas públicas e privadas nas instituições culturais brasileiras, mas o contexto de atuação e o papel desses novos protagonistas são muito diversos daquele do segundo pós-guerra.

**18** O paradoxo anunciado nesse processo de dissolução do MAM-SP se afirma de modo explícito hoje, especialmente com a crise institucional e financeira da Bienal de São Paulo. A Fundação privada cada vez mais necessitou de aportes públicos e, até maio de 2009, se encontrava com a presidência vacante, num impasse.

**19** O Colóquio internacional “História e(m) movimento: MAM 60 anos” foi realizado nos dias 7 e 8 de novembro de 2008, no MAM-SP, integrando a programação paralela à exposição “MAM 60”.

**20** A pesquisa mapeou 13 instituições que estão registradas sob a nomenclatura MAC. Alguns museus, como o Museu de Arte de Londrina, o Museu de Arte e Cultura de Caraguatuba e o Museu de Arte Primitivista José Antônio da Silva, aparecem algumas vezes divulgados como MACs, diferentemente dos seus registros oficiais, não sendo incluídos no trabalho. Cabe ainda destacar o Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba, que está sendo instalado no prédio anexo à antiga Estação Ferroviária de Sorocaba. A nova entidade será vinculada à prefeitura municipal e administrada pela Associação de Cultura e Arte (AECA), organização

civil de interesse público. O projeto museológico é de Fábio Magalhães e a adaptação arquitetônica está a cargo de Pedro Mendes da Rocha.

**21** Artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, de 19/11/1960, p.9. Arquivo da Biblioteca Paulo Mendes de Almeida/Centro de Estudos Luís Martins, MAM-SP. *Apud* MAIA NETO, Renato de Andrade. *Arquiteturas para o Museu de Arte Contemporânea da USP*. São Paulo: FAU-USP, 2004. p.10.

**22** Antonio Barros de Ulhôa Cintra também é indicado pela comunidade acadêmica como um dos principais responsáveis pela concepção da FAPESP, tendo sido o seu primeiro presidente em 1960. O reitor teve ainda participação de destaque na implantação da Cidade Universitária.

**23** Arquivo da Reitoria da USP. Processo nº 6.085/62, fls. 7-10. *Apud* MAIA NETO, Renato de Andrade. *Arquiteturas para o Museu de Arte Contemporânea da USP*. São Paulo: FAU-USP, 2004. p.12.

**24** ZANINI, Walter. “Problemas museológicos”. *Suplemento literário. O Estado de S. Paulo*, de 4/1/1964. *Apud* COSTA, Cacilda Teixeira da. *O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. São Paulo: MAM-SP, 2008. p.95.

**25** Dária Gorete Jaremtchuk apresentou essa informação na sua dissertação *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*, defendida em 1999, na ECA-USP. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago aponta a importância dessa exposição na fundação do MAC-Campinas na sua dissertação *Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas*, defendida em 2007, na Unicamp. Conforme histórico de exposições fornecido pelo MAC-USP, nessa mostra foram apresentadas 75 pinturas e 8 esculturas do acervo do museu. Nesse mesmo ano, o MAC-USP realizou exposições em Ribeirão Preto, Marília e Araraquara. Essas mostras itinerantes foram realizadas sistematicamente no decorrer das décadas de 1960 e 1970, inclusive em outros estados.

**26** *Apud* “Heranças construtivas no acervo da Unicamp”. Apresentação da exposição, com curadoria de Maria de Fátima Morethy Couto. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/galeria/construtivas/index.htm>>. Acesso em: 11/5/2009.

**27** O Salão Paranaense de Belas-Artes foi instituído pelo Decreto nº 2.004, de 23/9/1944, e, desde então, foi uma das ações mais importantes para a difusão da arte paranaense. Até a década de 1960 abrigou obras acadêmicas, sendo grande parte dos premiados vinculados à Escola de Alfredo Andersen. Trata-se do Salão ininterrupto mais antigo do país e uma das principais ações do MAC-PR.

**28** Em 1959, na casa em que funcionou o ateliê do pintor e a escola, foi criado o Museu Alfredo Andersen pelo Governo do Estado do Paraná. O museu expõe permanentemente a obra de Andersen, realiza exposições temporárias de seus discípulos e artistas contemporâneos que mantêm vínculo com os cursos de formação da instituição. Disponível em: <<http://www.pr.gov.br/maa/>>. Acesso em: 11/5/2009.

**29** Depoimento do artista à autora, em 22 de abril de 2008.

**30** *Ibidem*.

**31** Segundo informações do Setor de Pesquisa do MAC-USP, há no arquivo cópia da carta de Walter Zanini enviando o anteprojeto do estatuto do MAC-USP. Há também cópia de telegramas enviados por Fernando Velloso a outras entidades de arte brasileiras, solicitando modelos de organogramas.

**32** Cabe destacar que em 1959, já havia ocorrido uma primeira tentativa de se criar um museu de arte. Nesse ano, o Museu de Arte do Paraná (MAP) surgiu como uma das iniciativas museológicas de Assis Chateaubriand, junto com alguns artistas e intelectuais locais. O diretor do MAP, escolhido por Chateaubriand, foi Eduardo Rocha Virmond (advogado e, nessa época, crítico de arte do *Diário do Paraná*). Segundo Fernando Velloso, em 1962 ele foi Diretor-Secretário do MAP, mas o museu nunca foi realmente implantado por falta de apoio local e a iniciativa acabou morrendo.

**33** O Museu Regional foi inaugurado em 26 de março de 1967.

**34** Lei nº 1.848, de 9 de junho de 1982.

**35** A constituição jurídica do MAC-Botucatu é efetivada somente em 16 de julho de 1986, pela Lei nº 2.554. O Art. 1º estabelece os objetivos do museu: “fica criado o Museu de Arte Contemporânea de Botucatu – MACB – com esta mesma denominação e com as seguintes finalidades: estimular e amparar a criação artística contemporânea, promover a divulgação das artes plásticas através de mostras no local e itinerantes, conferências, salões de arte, cursos, concursos, pesquisas e intercâmbios culturais e artísticos com entidades congêneres”.

**36** A partir da década de 1970, o MAC-USP passou a enfatizar os contatos com o exterior, estabelecendo interlocução com diversas instituições de apoio à produção experimental. Dessa forma, o foco inicial do museu, na formação de um circuito de trocas e ações entre entidades culturais brasileiras, é deixado parcialmente de lado, especialmente em face da censura e da burocracia que se instalou no período (JAREMTCHUK, 2006: 11).

**37** O Decreto nº 24.634, de 13 de janeiro de 1986, indicava como objetivo primeiro do Sistema de Museus do Estado de São Paulo: “promover a articulação entre os museus existentes no Estado, respeitada sua autonomia jurídico-administrativa, cultural e técnica”.

**38** O MAC-RS foi regulamentado por meio do Decreto nº 34.205, de 4 de março de 1992.

## Enunciações urbanas

**1** Há uma tradução para o português intitulada *A invenção do cotidiano*, publicada pela Editora Vozes, em 1994. Como a edição brasileira possui algumas imprecisões na tradução, o original francês foi utilizado como referência.

**2** No original, em francês e em inglês: “Faudra-t-il ensuite retomber dans le sombre espace où circulent des foules qui, visibles d’en haut, en bas ne voient pas? Chute d’ Icare. Au 110<sup>e</sup> étage, une affiche, tel un sphinx, propose une énigme au piéton un instant changé en visionnaire: It’s hard to be down when you’re up”.

**3** Trata-se do deslocamento das indústrias localizadas em metrópoles e centros urbanos de médio porte, para novas instalações nos subúrbios, em áreas de recente desenvolvimento urbano, ou ainda em outros países, de forma a diminuir custos com o valor fundiário e de mão-de-obra. Esse processo foi observado especialmente a partir da década de 1960 nos Estados Unidos, gerando graves conseqüências. Não apenas os moradores das cidades perdiam os empregos nas fábricas, mas também estas deixavam de arrecadar os impostos advindos dessa produção e, ainda, arcavam com o aumento de demanda por novos programas sociais.

**4** A noção de “capital cultural” está delineada no trabalho *Distinção: a crítica social do julgamento*. O livro foi originalmente publicado em 1979, na França, e traduzido para o inglês em 1984. Somente em 2007 foi traduzido para o português, pela Zouk Editora.

**5** ARANTES, Otília. *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo: Edusp, 1998. p.148. A autora indica o livro *Cultura de consumo e pós-modernismo*, de Mike Featherstone, utilizado neste trabalho, como referência para os diversos matizes do debate do teorema segundo o qual tudo se transformou em cultura. Segundo ela também, a bibliografia especializada costuma vincular Fredric Jameson entre os primeiros a formular questões sobre esse tópico, ainda no final dos anos 1970. No Brasil, indica a importância da publicação *Pós-modernismo e política*, organizada em 1991 por Heloisa Buarque de Hollanda. O livro inclui o texto “Periodizando os anos 60”, em que Jameson data dos anos 1960 a gênese desse processo de “culturalização”.

**6** A palavra deriva do termo inglês *gentrification*, podendo ser traduzido por enobrecimento. Refere-se às operações de troca de residentes de baixa renda, instalados em áreas potencialmente valorizadas da cidade, por grupos de maior poder aquisitivo. O termo gentrificação tem sido usado freqüentemente por autores críticos aos projetos de requalificação urbana, que têm como decorrência a remoção da população original da área urbana degradada.

**7** “A noção de monumento histórico compreende a criação arquitetônica isolada, bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização em particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico” (Carta de Veneza, Artigo 1<sup>o</sup>, maio de

1964. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=12427&sigla=Documento&retorno=detalheDocumento>>. Acesso em: 17/5/2009).

**8** PRIMO, Judite. “Documentos básicos de museologia: principais conceitos”. Disponível em: <[http://cadernosociomuseologia.ulusofona.pt/pdf\\_28/artigo\\_10.pdf](http://cadernosociomuseologia.ulusofona.pt/pdf_28/artigo_10.pdf)>. Acesso em: 17/5/2009.

**9** No original em francês: “*J’appelle stratégie le calcul (ou la manipulation) des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir (une entreprise, une armée, une cité, une institution scientifique) est isolable. Elle postule un lieu susceptible d’être circonscrit comme un propre et d’être la base d’où gérer les relations avec une extériorité de cibles ou de menaces. [...] J’appelle tactique l’action calculée que détermine l’absence d’un propre. Alors aucune délimitation de l’extériorité ne lui fournit la condition d’une autonomie. La tactique n’a pour lieu que celui de l’autre*”.

**10** Monumenta é o Programa de Preservação do Patrimônio Histórico Urbano do BID, formulado a partir de 1997. Com apoio da UNESCO foram escolhidos sete conjuntos históricos de interesse nacional para a primeira fase do programa. O contrato desse programa foi assinado em 1999 (KARA-JOSÉ, 2007: 158).

**11** Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991.

**12** Ainda em 1962 os arquitetos Franz Heep e Oswaldo Bratke realizam dois ante-projetos para o prédio do novo museu, localizados no *core* na Cidade Universitária. Durante a gestão de Walter Zanini, em 1975, outro projeto arquitetônico é elaborado por Jorge Wilhelm e Paulo Mendes da Rocha. Em 1983, sob direção de Aracy Amaral, mais um projeto é elaborado por Carlos Lemos, aproveitando estruturas e fundações abandonadas, no conjunto do CRUSP. Após inúmeras alterações, a obra só seria finalizada em 1992, possibilitando ao MAC-USP mudar-se definitivamente para a Cidade Universitária. Posteriormente, na gestão de Teixeira Coelho, seria efetuada uma reforma nesse edifício. Em 2001, a sede na USP é reinaugurada. Nesse mesmo ano, foi realizado o concurso internacional para uma nova sede no bairro da Barra Funda, com a participação dos arquitetos Eduardo de Almeida, Bernard Tschumi, Paulo Mendes da Rocha e Arata Isozaki.

**13** O presente trabalho foi finalizado em maio de 2009.

**14** Nesse contexto, foram deixados de lado os antigos marcos que identificam a cidade como o Monumento de Araribóia e a Igreja de São Lourenço dos Índios, marcos históricos, que identificam a cidade desde a sua fundação.

**15** A Lei complementar nº 20, de 1974, efetivou a fusão dos estados da Guanabara e Rio de Janeiro, retirando de Niterói a condição de capital. A implantação do novo Estado do Rio de Janeiro ocorreu em 1975.

**16** Desde 2009, o prefeito de Niterói é Jorge Roberto Silveira (PDT).

**17** Atualmente, segundo pesquisa da ONU/PNUD, Niterói é a 1ª colocada no IDH do estado, mas 3ª no do país.

**18** O projeto técnico com sugestões para a área central de Niterói foi desenvolvido pela empresa norte-americana Morris Architectures e lançado pelo governo municipal em 19 de julho de 2006. Entre os pontos de destaque do programa estão a construção de dois hotéis de convenções de porte médio e a instalação de um monumento de grandes dimensões, uma forma de inserir a cidade no cenário internacional como referência turística e urbanística.

**19** Dos visitantes, 89,35% são brasileiros. Destes, 33,07% moram na cidade do Rio de Janeiro e 28,20% são de Niterói. Quanto ao tempo de permanência na cidade, 80,29% vieram apenas por um dia, especialmente para visitar o MAC (LASMAR, s/d).

**20** O acervo do colecionador contém aproximadamente 1.200 obras, sendo considerado o segundo maior do Brasil. Recentemente, João Sattamini Neto declarou publicamente o seu descontentamento com a ausência de espaço adequado para armazenamento das obras, desencadeando diversas notícias na imprensa acerca do MAC-Niterói e os aspectos que envolvem a cessão do acervo em Comodato.

**21** Segundo dados da Niterói Empresa de Lazer e Turismo – NELTUR, em 2000 o MAC recebeu um total de 127.000 visitantes.

**22** Os edifícios religiosos foram vetados pelas igrejas católica e evangélica, ainda em 2004. Recentemente, o arquiteto divulgou o projeto de uma torre de 60 metros de altura, às margens da baía de Guanabara, substituindo as catedrais: “o tal Caminho Niemeyer vinha muito devagar, não havia dinheiro. De modo que, o tempo correndo assim lentamente, a gente vai tendo idéia. O projeto vai se modificando”. TORRES, Sergio & ANTUNES, Claudia. “Aos 101, Niemeyer conclui dois novos projetos e lança livro”. *Folha de S. Paulo*, 27/5/2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u572374.shtml>>. Acesso em: 28/5/2009.

**23** Com previsão inicial de US\$ 4 milhões, após cinco anos de obras, acabou custando US\$ 6 milhões.

**24** Conforme discutido no tópico anterior, somente após a inauguração do MAC-Niterói é que foi formatado o projeto do Caminho Niemeyer, que integra a premissa de requalificação do Centro de Niterói.

**25** A Prefeitura procedeu na urbanização do calçadão da Praia de Iracema, no restauro do Restaurante Estoril e da Ponte dos Ingleses. O novo Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano de Fortaleza, aprovado em 1992, estabeleceu Zonas Especiais (ZE). Em 1995, a Lei nº 7.814 classificou a Praia de Iracema como ZE – Área de Interesse Urbanístico, dividindo-a em três setores.



**26** Projeto nº 233, de julho de 1999.

**27** O IACC foi constituído em 10 de março de 1998, qualificado como Organização Social, por meio do Decreto nº 25.020, de 3 de julho de 1998.

### CAPÍTULO 3

## MACs: os museus na cidade

**1** Trata-se da quarta versão da linha de pesquisa do IBGE sobre a rede urbana brasileira. Os estudos anteriores foram realizados em 1972, 1987 e 2000, possibilitando um mapeamento da evolução da rede urbana no período.

**2** O estudo inclui um item lazer, apresentando o local e o número de vezes que os moradores freqüentavam eventos artísticos e esportivos. De forma geral, a pesquisa indica pequenos deslocamentos do sul de Minas Gerais ao Rio Grande do Sul, e em boa parte do Nordeste, revelando maior equilíbrio na oferta aos meios de entretenimento entre os diferentes níveis de centros urbanos nessas regiões. Por outro lado, há grande carência de equipamentos e eventos voltados ao lazer em vasta porção do território, fazendo com que grande parte da população faça grandes deslocamentos voltados para algumas capitais. REGIÕES de Influência das Cidades 2007. Rio de Janeiro: IBGE, 2008, p.167.

**3** Os PIBs citados são todos referente ao dado disponível, do ano 2005.

**4** Como se indicou anteriormente, Niterói integra a Região Metropolitana do Rio de Janeiro.

**5** Reitere-se que Olinda integra a Região Metropolitana de Recife.

**6** Já o Cadastro Nacional de Museus, efetuado pelo Sistema Brasileiro de Museus / Ministério da Cultura, havia mapeado 2.618 instituições museais, até janeiro de 2009.

**7** Os 13 mapas estão reproduzidos ao final deste Capítulo 3 – *MACs: os museus na cidade*.

**8** Essas planilhas estão disponibilizadas no Anexo “Tabelas dos equipamentos culturais”, ao final deste volume.

**9** Myrian Sepúlveda dos Santos, no seu artigo “Museus brasileiros e política cultural”, também irá enfatizar a ausência de dados especificamente em relação aos museus brasileiros. No artigo indica que, apesar de 80% dos museus brasileiros serem instituições públicas, não se localiza nos âmbitos municipal, estadual ou federal nem levantamento de dados sobre os museus existentes, nem estudos ou avaliações sobre as práticas desenvolvidas por eles. O artigo foi produzido em 2004, e desde então o Ministério da Cultura, com a criação do Sistema Nacional de Museus e a instituição do Cadastro Nacional de Museus em 2006, tem buscado ampliar a base de dados disponíveis sobre as instituições. No entanto, ainda hoje uma das

fontes de dados mais completa é o *Guia de museus brasileiros*, produzido pela Comissão do Patrimônio Cultural da Universidade de São Paulo (edições em 1997 e 2000). Entretanto, desde a última edição do *Guia*, a equipe responsável foi desarticulada e essa importante iniciativa ficou devendo atualização.

**10** É interessante notar a presença expressiva de bibliotecas públicas em todo o país. Segundo dados do IBGE, 89,1% dos municípios possuem bibliotecas, enquanto apenas 21,9% apresentam museus. In: *Pesquisa de Informações Básicas Municipais*. Brasília: IBGE, 2006.

**11** O IBGE divide as cidades em três níveis: até 100 mil habitantes são consideradas de pequeno porte, de 100 a 500 mil, de médio porte, e mais de 500 mil, de grande porte. Foi utilizada como referência a contagem da população de 2007. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/contagem2007/default.shtm>>. Acesso em: 19/5/2009.

**12** Depoimento à autora, em novembro de 2008.

**13** Maria Cecília França Lourenço discute esse caráter distinto do Museu Regional de Feira de Santana: “Mas, trata-se de um projeto singular, pois possuindo a cidade um mercado de couro com produção da região, reuniu-se no museu: o moderno brasileiro, ingleses e artesanato em couro. Convivendo todos em um mesmo espaço, promoveu-se uma espécie de versão adaptada do MAM-BA para o interior baiano, porém sem fundamentos” (LOURENÇO: 1999, 248).

**14** O Museu Antônio Parreiras foi o primeiro museu brasileiro monográfico, inaugurado em 21 de janeiro de 1941, quatro anos após a morte do artista (1860-1937).

**15** O Centro Expandido é a área delimitada pelo chamado mini-anel viário, composto pelas marginais Tietê e Pinheiros, as avenidas Salim Farah Maluf, Afonso d’Escragnoille Taunay, Bandeirantes, Juntas Provisórias, Presidente Tancredo Neves, Luís Inácio de Anhaia Melo e o Complexo Viário Maria Maluf. Além dos equipamentos culturais, essa região da cidade concentra a maior parte dos serviços, dos empregos, assim como da população de maior renda.

**16** O MIS-RJ realizará o 1º Fórum Nacional de Museus da Imagem e do Som em junho de 2009, buscando estabelecer uma rede entre essas entidades. Disponível em: <<http://www.mis.rj.gov.br/noticia0504.asp>>. Acesso em: 6/5/2009.

**17** Como elaborado anteriormente, os museus MAC-Niterói e MAC-Olinda estão configurados como museus implantados em bairros urbanos, pois considerados nas suas relações com as regiões metropolitanas do Rio de Janeiro e Recife, respectivamente.

**18** Da apresentação constante do *website* do MAC-PR destaca-se: “O MAC está localizado na região central de Curitiba, próximo de escolas, teatros, livrarias e espaços de arte, área de intensa movimentação cultural. Ao lado da Praça Zacarias, está a poucos metros da Rua XV de Novembro, destinada ao trânsito exclusivo de pedestres, e da Praça Rui Barbosa, um

dos grandes terminais de transporte coletivo da cidade. A concentração de populares e de estudantes de diversos níveis, associada à gratuidade de acesso em todas as áreas do museu, favorece o contato com a arte contemporânea e aproxima a população local de seu patrimônio artístico”. Disponível em: <<http://www.mac.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1>>. Acesso em: 15/4/2009.

**19** A instituição utiliza habitualmente a sigla MARCO para designação do museu.

**20** Histórico do MAC-MS enviado pela instituição à autora, agosto de 2008.

**21** As idéias de Mario Pedrosa sobre a questão do *core* estão presentes no documento “Parecer sobre o *core* da Cidade Universitária”, de 14 de novembro de 1962. O documento só foi publicado em sua íntegra pela primeira vez em 2003, após ser localizado, pelos pesquisadores Hugo Segawa e Guilherme Mazza Dourado, no arquivo pessoal do arquiteto Oswaldo Arthur Bratke.

#### CAPÍTULO 4

### Impasses do sistema institucional

**1** In: ANAIS do Museu Paulista. São Paulo: Museu Paulista, v.16, n.2, julho-dezembro de 2008, p. 151.

**2** A relação das exposições foi, gentilmente, cedida pelo pesquisador Renato Andrade de Maia Neto. Como se trata de um levantamento não consolidado e publicado, procedeu-se na verificação junto às instituições. As ações itinerantes do MAC-USP são tópicos que caberia um estudo específico, ampliando a discussão sobre o papel institucional do museu na difusão da produção artística desse período.

**3** FREIRE, Cristina. “O inconsciente moderno do museu contemporâneo no Brasil”. Palestra apresentada no Colóquio Internacional “História e(m) movimento”, por ocasião dos 60 anos do MAM-SP, em 2008.

**4** Mais três Centros Culturais da Caixa Econômica Federal estão em implantação nas cidades de Fortaleza, Recife e Porto Alegre.

**5** O Programa Rumos Itaú Cultural é um programa que, desde 1997, apóia a produção artística e intelectual brasileira, abrangendo as mais variadas expressões. Além das artes visuais, abrange as seguintes áreas: arte e tecnologia, cinema e vídeo, dança, educação, jornalismo cultural, literatura, música e pesquisa.

**6** O MAC-PR abrigou em 1992 a exposição “BR80: pintura brasileira na década de 80”, também em parceria com o Itaú Cultural.

**7** O Ministério da Cultura havia sido extinto em 1990 pelo presidente Fernando Collor de Mello (1990-1992). No lugar foi criada a Secretaria da Cultura, vinculada à Presidência da República. A extinção do Ministério conduziu à grande desarticulação do sistema cultural, já que nesse processo foi extinta grande parte das fundações e conselhos ligados à produção cultural, entre eles o Conselho Consultivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). O orçamento para a cultura praticamente foi extinto, passando a integrar o orçamento geral da Presidência da República.

**8** Decreto nº 1.494, publicado em 17 de maio de 1995.

**9** Lei nº 10.923, de 30 de dezembro de 1990.

**10** Conforme dados do IBGE, somente 5,1% dos municípios brasileiros contam com fundos próprios de cultura e apenas 5,6% dispõem de legislação específica de incentivo. Contudo, quase 58% dos municípios executam políticas culturais, com as quais as prefeituras gastam, em média, aproximadamente 1% de suas receitas (MUNIC Cultura, 2006).

**11** Pesquisa “Diagnóstico dos investimentos na cultura no Brasil”, realizada pela Fundação João Pinheiro. *Apud* KARA-JOSÉ, Beatriz. *Políticas culturais e negócios urbanos*. São Paulo: Anablume/Fapesp, 2007. p. 139.

**12** O livro de Chin-Tao Wu *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*, publicado no Brasil em 2006, traz um referencial importante sobre o debate em torno da privatização da arte e da cultura, analisando os processos ocorridos na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos a partir dos governos Margaret Thatcher e Ronald Regan nos anos 1980. Não há nenhum levantamento extensivo sobre esses processos no Brasil, dificultando a discussão atualmente em curso sobre a mudança da Lei Rouanet. O MinC tem sido frequentemente acusado de basear-se em dados restritos e pouco transparentes para justificar algumas alterações propostas na lei de incentivo.

**13** O Portal do MinC e o Sistema SalicWeb podem ser acessados no: <<http://www.cultura.gov.br/site/>>.

**14** O projeto é identificado pelo número PRONAC 003903, tendo sido definitivamente arquivado em 19 de novembro de 2007. O Convênio é localizado pelo nº 375/2000 e foi assinado pelo Ministro da Cultura Francisco Weffort, a presidente da AAMAC Elmira Nogueira Batista e o diretor financeiro da AAMAC Roger Ian Wright.

**15** Além de Walter Zanini e Regina Silveira, o júri foi composto por Frederick Fisher (arquiteto do PS1 de Nova York), Augustín Arteaga (diretor do Museu de Arte Latino-Americano de Buenos Aires – MALBA), Martin Foucade (arquiteto que projetou o MALBA), Jorge Wilhelm (arquiteto e urbanista, na época Secretário Municipal do Planejamento Urbano); José Teixeira Coelho Netto (diretor do MAC-USP) e Jessie Otto Hitte (professora da Universidade do Texas).

**16** “Este prédio desafia a arquitetura brasileira”. *Revista T*. São Paulo: Instituto Takano de Projetos (14): 7, dezembro de 2001.

**17** Idem.

**18** O projeto é identificado pelo nº PRONAC 088277 e tem como proponente a Sociedade de Amigos do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

**19** O projeto “Catálogo do acervo do MAC” é identificado pelo nº PRONAC 036572. Já o projeto “Arte em movimento” tem o nº PRONAC 043985. Ambos os projetos têm como proponente a Sociedade de Amigos do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

**20** O projeto “Instalação do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul” possui nº PRONAC 036731, tendo sido apresentado pela Associação de Amigos do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul.

**21** Organizações Sociais são associações civis sem fins lucrativos, orientadas para o atendimento do interesse público. Cabe à administração pública outorgar a qualificação de Organização Social às associações, de forma que elas possam efetuar a gestão de atividades não-exclusivas do Estado, em áreas como educação, saúde e cultura. Uma vez qualificada, a entidade estará habilitada a receber recursos financeiros e a administrar bens e equipamentos do Estado. Em contrapartida, é obrigada a celebrar um contrato de gestão, por meio do qual são definidas metas de desempenho que asseguram a qualidade e a efetividade dos serviços prestados ao público.

**22** O Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado distingue quatro setores estatais: núcleo estratégico, correspondendo aos poderes executivo, legislativo, judiciário e ao Ministério Público; atividades exclusivas, em que são prestados serviços realizados somente pelo Estado; serviços não-exclusivos, nos quais o Estado atua simultaneamente com outras organizações públicas não-estatais e privadas (incluem serviços nas áreas de educação, saúde e cultura); e produção de bens e serviços para o mercado, área de atuação das empresas estatais do segmento produtivo ou do mercado financeiro.

**23** Lei federal nº 9.637, de 15 de maio de 1998.

**24** Lei nº 12.781, de 30 de dezembro de 1997.

**25** Lei complementar nº 846, de 4 de junho de 1998.

**26** A profissão é regulamentada pela Lei nº 7.728/1984 e pelo Decreto nº 91.775/1985.

**27** Informação disponível em: <[jconcursos.uol.com.br](http://jconcursos.uol.com.br)>. Acesso em 15/1/2009.

**28** Decreto nº 5.264, de 5 de novembro de 2004.

**29** Informação constante no portal do Sistema Brasileiro de Museus. Disponível em: <[www.museus.gov.br/cnm\\_estatistica.htm](http://www.museus.gov.br/cnm_estatistica.htm)>. Acesso em: 12/3/2009.

**30** O Plano Nacional de Cultura destaca a preservação do patrimônio material e imaterial brasileiro como um dos aspectos importantes de atuação das políticas culturais. Especificamente em relação aos museus, afirma a necessidade de integração dos seus sistemas de gestão e de redução do atual índice de concentração regional dessas instituições nas capitais dos estados, especialmente nas regiões Sul e Sudeste. DIRETRIZES gerais para o Plano Nacional de Cultura. Brasília: MinC/Câmara dos Deputados/CGEE, 2007.

**31** Informação disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2009/01/21/presidente-lula-sanciona-criacao-do-instituto-brasileiro-de-museus-ibram/>>. Acesso em 25/3/2009.

**32** No original em espanhol: “*Por tanto, partimos de un hecho: aristocracia y burguesia son las que han permitido la creación del museo que hoy visitamos, un museo actual que, lejos de caracterizarse por una nivelación social y una participación colectiva, sigue siendo el coto cerrado de una clase privilegiada (ampliada con el capitalismo contemporáneo) que en un modo o en otro obstaculiza a muchos el acceso a la cultura*”.

**33** EM Interministerial nº 00069/MP/MINC, cópia mimeografada.

**34** Informações sobre o Programa “Arte Ação Ambiental” podem ser obtidas nos sites do MAC-Niterói <<http://www.macniteroi.com.br/>> e do próprio programa <<http://www.artacao.org/index.asp>>. Acesso em: 21/4/2009.

**35** O livro só foi traduzido para o português em 2005, pela Companhia das Letras.

**36** No original em francês: “*Le sens du patrimoine, c’est-à-dire des biens fondamentaux, inaliénables, s’étend pour la première fois en France aux oeuvres d’art tantôt en fonction des valeurs traditionnelles qui s’y attachent et qui les expliquent, tantôt au nom de ce sentiment nouveau d’un lien commun, d’une richesse morale de la nation tour entière*”.

## Considerações finais

**1** “Louvre bate recorde ao receber 8,5 milhões de visitantes em 2008”. *Folha de S. Paulo*, 9 de janeiro de 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u488343.shtml>>. Acesso em: 15/4/2009.

**2** ZANINI, Walter. “O museu e os novos meios de comunicação”. *O Estado de S. Paulo*, de 7/3/1976. *Apud* FREIRE, Cristina. “O inconsciente moderno do museu contemporâneo no Brasil”. Palestra apresentada no Colóquio Internacional “História e(m) movimento”, por ocasião dos 60 anos do MAM-SP, em 2008.



# Referências bibliográficas





## Cultura e cidade

- AMARAL, Aracy. (1981) *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. (1993) *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp/Studio Nobel.
- \_\_\_\_\_. (Org.). (1995) *Política das artes. Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp.
- \_\_\_\_\_. (1998) *Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica*. São Paulo: Edusp.
- ARANTES, Otília; MARICATO, Ermínia; VAINER, Carlos. (2000) *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes.
- BORJA, Jordi. (1995) “O desafio da cidade mundial”. In: *Revista Viva o Centro*, São Paulo, Viva o Centro, n. 11, ano 4, p. 6-9.
- BORJA, Jordi & CASTELLS, Manuel. (1996) “As cidades como atores políticos”. In: *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, Cebrap, nº 45.
- BRANT, Leonardo. (2001) *Mercado cultural: investimento social, formatação e venda de projetos, gestão e patrocínio, política cultural*. São Paulo: Escrituras.
- \_\_\_\_\_. (Org.) (2003) *Políticas culturais*. Barueri: Manole.
- CADERNOS MARE da Reforma do Estado. (1998) *Organizações Sociais*. Brasília: Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado, caderno 2.
- CESNIK, Fábio de Sá & BELTRAME, Priscila Akemi. (2005) *Globalização da cultura*. São Paulo: Manole, v. 8. (Entender o mundo.)
- CHAUÍ, Marilena de Souza. (1985) “Cultura política e política cultural”. In: *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 9, n. 23, p. 71-84.
- \_\_\_\_\_. (1992) “Política cultural, cultura política e patrimônio histórico”. In: *O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico/DPH.

- \_\_\_\_\_. (1993) “Uma opção radical e moderna: democracia cultural”. In: *Revista Polis*, n° 12. São Paulo: Instituto Polis.
- CÔRREA, Roberto Lobato. (1989) *A rede urbana*. Rio de Janeiro: Ática.
- \_\_\_\_\_. (1997) *Trajetórias geográficas*. Rio de Janeiro: Bertrand.
- CRANE, Diane. (1987) *The transformation of the Avant-garde: New York Art World, 1940-1985*. Chicago: Chicago University Press.
- DEUTSCHE, Rosalyn. (1996) *Evictions: art and spatial politics*. Massachusetts: MIT Press.
- DIRETRIZES gerais para o Plano Nacional de Cultura. (2007) Brasília: MinC/ Câmara dos Deputados/CGEE MinC. Disponível em: <[www.cultura.gov.br/pnc](http://www.cultura.gov.br/pnc)>. Acesso em: 15/1/2009.
- DURAND, José Carlos. (2000) *Política e gestão cultural: Brasil, USP e Europa*. São Paulo: EAESP/FGV/NPP.
- ESMANHOTTO, Mônica Novaes. (2008) *Museus e a alma urbana: Pinacoteca e o bairro da Luz*. São Paulo: MAC-USP (Dissertação de Mestrado).
- FEATHERSTONE, Mike. (1995) *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Nobel.
- \_\_\_\_\_. (Org.) (1999) *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. São Paulo: Vozes.
- FOSTER, Hal. (1998) “Polémicas (post)modernas”. In: PICO, Josep (Org.). *Modernidad y Postmodernidad*, 3. ed Madrid: Alianza.
- HARVEY, David. (1992) *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola.
- \_\_\_\_\_. (1996) “Do gerenciamento ao empresariamento: a transformação da administração urbana no capitalismo tardio”. In: *Espaços & Debates* n. 36, p. 48-64.
- \_\_\_\_\_. (2005) “A arte como renda: globalização e transformação da cultura em commodities”. In: *Desígnio* n. 4, p. 20-27, set.
- HUYSEN, Andreas. (1995) *Twilight memories: marking time in a culture of amnesia*. EUA: Routledge.
- \_\_\_\_\_. (1997) *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- \_\_\_\_\_. (2000) *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, Universidade Cândido Mendes.
- KARA-JOSÉ, Beatriz. (2007) *Políticas culturais e negócios urbanos: a instrumentalização da cultura na revalorização do centro de São Paulo (1975-2000)*. São Paulo: Annablume, Fapesp.

- KRAUSS, Rosalind. (1986) *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press.
- LEME, Maria Cristina da Silva. (Coord.). (1999) *Urbanismo no Brasil 1895-1965*. São Paulo: FUPAM, Nobel.
- LORENZOTTI, Elizabeth. (2005) “Urbanismo x violência”. In: *Bien’Art*, n.14, p.51-51, dez.
- MASBOUNGI, Ariella. (2004) *La culture comme project de ville Bilbao*. Paris: Éditions de la Villette, DGUHC, Collection Projet Urbain.
- MENEZES, Ulpiano T. B. (1996) “Os ‘usos culturais’ da cultura: contribuição para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais”. In: IÁZIGI, E; CARLOS, Ana F. A. & CRUZ, Rita de Cássia. (Orgs.). *Turismo: espaço, paisagem e cultura*. São Paulo: Hucitec.
- MOISÉS, José Álvaro. (1995) *Cultura é um bom negócio*. Brasília: MinC.
- MOREIRA, Fernando Diniz. (1999) A aventura do urbanismo moderno na cidade do Recife, 1900-1965. In: LEME, Maria Cristina da Silva. (Coord.). *Urbanismo no Brasil 1895-1965*. São Paulo: FUPAM/Nobel.
- MUMFORD, Lewis. (2001) *A cidade na história*. São Paulo: Martins Editora.
- PALLAMIN, Vera Maria. (Org.). (2002) *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade.
- POINTON, Marcia. (Ed.) (1994) *Art Apart: art institutions and ideology across England and North America*. Manchester: Manchester University Press.
- PROJETOS culturais incentivados. (1997) Brasília: Ministério das Comunicações.
- REGIÕES de influência das cidades 2007. (2008) Rio de Janeiro: IBGE.
- SANTOS, Milton. (1996) *Urbanização brasileira*. São Paulo: Hucitec.
- SANTOS, Milton, SOUZA; Maria Adélia A. de; SILVEIRA, Maria Laura. (Orgs.). (1996) *Território: globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec, ANPUR.
- SASSEN, Saskia (1991) *The global city: New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press.
- SISTEMA de Informações e Indicadores Culturais 2003-2005. (2007) Rio de Janeiro: Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão/IBGE, Estudos e Pesquisas – Informação Demográfica e Socioeconômica, n. 22.
- SUPLEMENTO Cultura da Pesquisa de Informações Básicas Municipais – MUNIC 2006. Brasília: IBGE.
- VAZ, Lilian F. & JACQUES, Paola B. (2003) “A cultura na revitalização urbana: espetáculo ou participação?” In: *Espaço & Debates* n. 43-44, p.129-140, jan/dez 2003.

- \_\_\_\_\_. (2001) “Reflexões sobre o uso da cultura nos processos de revitalização urbana”. *Anais do IX Enanpur*. Rio de Janeiro, p. 664-674.
- VAZ, Lilian F. & SILVEIRA, Carmen B. (2005). “A Lapa boêmia na cidade do Rio de Janeiro: um processo de regeneração cultural? Projetos, intervenções e dinâmicas do lugar”. In: VARGAS, Heliana C. & CASTILHO, Ana L. H. *Intervenções em Centros Urbanos*. São Paulo: Manole.
- VIRILIO, Paul. (1993) *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*. São Paulo: Editora 34.
- WU, Chin-Tao. (2006) *Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980*. São Paulo: Boitempo.
- ZUKIN, Sharon. (1982) *Lofliving: culture and capital in urban change*. New Jersey: Rutgers University Press.
- \_\_\_\_\_. (1996) “Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24.
- \_\_\_\_\_. (2000) *The culture of cities*. Massachusetts: Blackwell Publishers.

## Dicionários e livros de referência

- ARCHER, Michael. (2001) *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes.
- ARGAN, Giulio Carlo. (1993) *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FRAMPTON, Kenneth. (1997) *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- GUIA de museus brasileiros. (1997) São Paulo: Edusp.
- \_\_\_\_\_. (2000) São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial.
- LALANDE, André. (1993) *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes.
- MORA, José Ferrater. (1998) *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes.
- SPTZER, Carlos. (1936) *Diccionario analogico*. Porto Alegre: Globo.

## Fundamentação teórica

- AUGÉ, Marc. (1994) *Não-lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus.
- \_\_\_\_\_. (2001) *Les formes de l'oubli*. Paris: Payot & Rivages.
- BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain (com a colaboração de Dominique Schnapper). (2003) *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Edusp, Zouk.
- BOURDIEU, Pierre. (2007) *Distinção: a crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk.
- CHARTIER, Roger. (1990) *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, Bertrand.
- DEBORD, Guy. (2000) *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- DE CERTEAU, Michel. (1990) *L' invention du quotidien: arts de faire*. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (1999) *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes.
- \_\_\_\_\_. (2001) *A cultura no plural*. São Paulo: Papirus.

## Museus de Arte Contemporânea no Brasil

- 1º SALÃO de Arte Contemporânea de Americana. (1985) Americana: Prefeitura Municipal. (Catálogo).
- 6º SALÃO de Arte Contemporânea de Campinas. (1970) Campinas: Prefeitura Municipal de Campinas. (Catálogo).
- 7º SALÃO Nacional de Arte. (2008) Jataí: Museu de Arte Contemporânea. (Catálogo).
- AJZENBERG, Elza. (Org.). (2003) *MAC-USP 40 anos: interfaces contemporâneas*. São Paulo: MAC-USP.
- ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana Lopes. (2004) *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo.
- ALBUQUERQUE, Fernanda. (2004) “O museu quer o cais”. In: *Revista Aplauso*, Porto Alegre.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. (1976) *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva.
- AMARAL, Aracy. (1983) *MAC – Uma seleção do acervo na Cidade Universitária*. São Paulo: MAC-USP.

- \_\_\_\_\_. (Org.). (1988) *Perfil de um acervo*. São Paulo: Techint.
- \_\_\_\_\_. (2003) “Mário Pedrosa e a Cidade Universitária”. In: *Risco – revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo*, n. 2. São Carlos: EESC-USP.
- AMARANTE, Leonora. (1989) *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto.
- BARBOSA, Renata Horn. (2005) “Dragão do Mar: um shopping center da cultura”. In: *Desígnio*, n.4, p.63-72, set.
- BARROS, Regina Teixeira de. (2002) *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte de São Paulo 1946-1949*. São Paulo: ECA-USP (Dissertação de Mestrado).
- BRUNO, Joana Sarmet Cunha. (2001) *Os novos museus na promoção da imagem das cidades: Museu de Arte Contemporânea de Niterói*. Rio de Janeiro: UFRJ (Dissertação de Mestrado).
- \_\_\_\_\_. (2002) “O Museu de Arte Contemporânea de Niterói”. In: *R. B. Estudos Urbanos e Regionais*, v. 4, n. 1/2, Rio de Janeiro, maio/novembro.
- CAMPOS, Márcia. (2004) “A instituição museu como veículo de transformação da imagem de cidades: o Museu de Arte Contemporânea de Niterói como estudo de caso”. Disponível em <<http://www.eca.usp.br/alaic/trabalhos2004/gt2/marciacampos.htm>>. Acesso em: 28/5/2009.
- CERQUEIRA, Sofia. (2003) “No caminho de Niemeyer: obras do arquiteto em Niterói ganham forma”. Rio de Janeiro: *Veja Rio on-line*, 2/4/2003. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/vejarj/020403/arquitetura.html>>. Acesso em: 5/5/2009.
- CINQUENTA. (2005) São Paulo: MAM-SP. (Catálogo).
- COSTA, Cacilda Teixeira da. (2008) “O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo”. In: FABRIS, Annateresa & OSORIO, Camillo. *MAM 60*. São Paulo: MAM-SP, 2008.
- COSTA, Helouise. (2008) “Da fotografia como arte à arte da fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970”. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: Museu Paulista, v. 16, n. 2, julho-dezembro.
- COSTA, Sabrina Studart Fontenele. (2003) *Intervenções na cidade existente: um estudo sobre o Centro Dragão do Mar e a Praia de Iracema*. São Paulo: FAU-USP (Dissertação de Mestrado).

- COUTO, Maria de Fátima Morethy. “Heranças construtivas no acervo da Unicamp”. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/galeria/construtivas/index.htm>>. Acesso em 15/5/2009.
- DAMIANI, Giovanni. (2003) *Bernard Tschumi*. Londres: Thames & Hudson.
- D’HORTA, Vera. (1985) *MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: DBA.
- DIAS, Thaís. (2006) “Masterplan: revolução para o centro de Niterói”. Rio de Janeiro: *O fluminense*, 20/7/2006.
- FREIRE, Maria Cristina Machado. (1999) *Poética do processo: arte conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras.
- \_\_\_\_\_. (2003) *Ritos profanos: museu e arte contemporânea na era do espetáculo*. São Paulo: IPUSP (Tese de Livre-docência).
- \_\_\_\_\_. (2008) “O inconsciente moderno do museu contemporâneo no Brasil”. Colóquio internacional “História e(m) movimento: MAM 60 anos”. São Paulo: MAM-SP, 7 e 8 nov.
- JAREMTCHUK, Dária Gorete. (1999) *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. São Paulo: ECA-USP (Dissertação de Mestrado).
- \_\_\_\_\_. (2006) “Espaços de resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo”. *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, v. 8, p. 91-98.
- JUSTINO, Maria José. (1995) *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, MAC-PR.
- LASMAR, Telma. *A relação dialogal entre o visitante e o Museu de Arte Contemporânea de Niterói*. Niterói: CEPETur – UNIPLI, s/d, mimeo.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. (2007) “Cronos e os museus”. In: *Cadernos da Pós-graduação, Espaços da Arte Contemporânea*, edição especial. Campinas: Insitute de Artes.
- MAIA NETO, Renato de Andrade. (2004) *Arquiteturas para o Museu de Arte Contemporânea da USP*. São Paulo: FAU-USP (Tese de Doutorado).
- MAPA do agora – arte brasileira recente na Coleção João Sattamini do Museu de Arte Contemporânea de Niterói. (2002) São Paulo: Tomie Ohtake.
- MENEZES, Gil Mário de Oliveira. (Org.). (2000) *Museu Regional de Arte de Feira de Santana: acervo*. Feira de Santana: UEFS (Catálogo).
- MOTTA, Lígia. (2008) *Pinacoteca da CDL. Artistas Feirenses*. Feira de Santana: Câmara de Dirigentes Lojistas de Feira de Santana – CDL.



- MUSEU de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. (1990) São Paulo: Banco Safra.
- MUSEU de Arte Contemporânea de Pernambuco. (1982) Recife: MEC, Fundação Nacional de Arte.
- MUSEU de Arte Moderna de São Paulo. (1990) São Paulo: Banco Safra.
- MUSEU de Arte Contemporânea: pintura e escultura contemporânea. (1963) Campinas: MACC.
- NASCIMENTO, Ana Paula. (2003) *MAM: museu para a metrópole*. São Paulo: FAUUSP (Dissertação de Mestrado).
- NIEMEYER, Oscar. (1997) *Museu de Arte Contemporânea de Niterói*. Rio de Janeiro: Revan.
- NITERÓI. “Prazer de viver aqui”. (2006) Niterói: Prefeitura Municipal de Niterói, junho. Disponível em: <[www.niteroi.rj.gov.br/downloads/pdf/revista.pdf](http://www.niteroi.rj.gov.br/downloads/pdf/revista.pdf)>. Acesso em: 5/5/2009.
- NITERÓI Informa. (2006) “Niterói: Prefeitura Municipal de Niterói”. Disponível em: <[www.niteroi.rj.gov.br/downloads/pdf/jornal.pdf](http://www.niteroi.rj.gov.br/downloads/pdf/jornal.pdf)>. Acesso em: 5/5/2009.
- OSCAR Niemeyer. (2004) *Minha Arquitetura 1937-2004*. Rio de Janeiro: Revan.
- PAIVA, Ricardo Alexandre. (2005) *Entre o mar e o sertão: paisagem e memória no centro de Fortaleza*. São Paulo: FAU-USP (Dissertação de Mestrado).
- PERIGO, Katiucya. (2004) “Os incríveis painéis: a constituição do meio artístico (Curitiba 1960-2000)”. Disponível em: <[br.geocities.com/anpap\\_2004/textos/chtca/KatiucyaPerigopdf.pdf](http://br.geocities.com/anpap_2004/textos/chtca/KatiucyaPerigopdf.pdf)>. Consulta em 15/1/2009.
- PLANO Urbanístico Região das Praias da Baía. (1995) Niterói: Prefeitura de Niterói. Disponível em: <[www.urbanismo.niteroi.rj.gov.br/urban-legislacao.html](http://www.urbanismo.niteroi.rj.gov.br/urban-legislacao.html)>. Acesso em: 5/5/2009.
- RESENDE, Ricardo. (2003) *MAM o museu romântico de Lina Bo Bardi: origens e transformações de uma certa museografia*. São Paulo: ECA-USP (Dissertação de Mestrado).
- SCHOTT, Ricardo. (2006) Vida nova para o Centro da cidade. *Nitideal*, 20/7/2006. Disponível em: <[www.nitideal.com.br](http://www.nitideal.com.br)>. Acesso em: 17/1/2007.
- SEGAWA, Hugo & DOURADO, Guilherme Mazza. (2003) “Mário Pedrosa urbanista”. In: *Risco – revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo*, n. 2, São Carlos: EESC-USP.
- TRADIÇÃO/Contradição. (1986) Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná (Catálogo).

- VERGARA, Luiz Guilherme. (2000) *MAC, o museu de hoje*. Um mirante no presente. Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói.
- \_\_\_\_\_. (2004) “Antropofagias contínuas entre antimuseus e mundo”. In: DOS SANTOS, Afonso Carlos Marques; KESSEL, Carlos; GUIMARAENS, Ceça. (Orgs.). *Museus e Cidades*. Rio de Janeiro: MHN, p. 25-52.
- \_\_\_\_\_. (2008) *Museu de Arte Contemporânea de Niterói: Projeto Arte Ação Ambiental*. Disponível em: <<http://www.arteacao.org/saibamais.asp?sMenu=HOME&sIdioma=P>>. Acesso em: 24/5/2009.
- ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia Zago. (2007) *Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas*. Campinas: Instituto de Artes/UNICAMP (Dissertação de Mestrado).
- ZEIN, Ruth Verde. (2007) *Três momentos de Oscar Niemeyer*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira. Série 100 obras de arquitetura em São Paulo.

## Museus e patrimônio

- AMBROSE, Timothy & PAINE, Crispin. (1998) *Museum basics*. Londres: ICOM, Routledge.
- ARAÚJO, Marcelo Mattos & BRUNO, Maria Cristina Oliveira. (1995) *A memória do pensamento museológico contemporâneo*. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM.
- BABELON, Jean-Pierre & CHASTEL, André. (1994) *La notion de patrimoine*. Paris: Éditions Lana Levi.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. (1996) *Museologia e comunicação*. Lisboa: ULHT, 1996.
- CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. (2003) *Ondas do pensamento museológico brasileiro*. Lisboa: ULHT (Cadernos de Sociomuseologia).
- CASTILLO, Sonia Salcedo del. (2008) *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins Fontes.
- CIDADES Universitárias: patrimônio urbanístico e arquitetônico da USP. (2005) São Paulo: CPC/USP (Cadernos CPC).
- CHICAGO Museum of Contemporary Art. (Ed.). (1996) *Collective vision: creating a contemporary art museum*. Chicago: Chicago Museum of Contemporary Art.

- COSTA, Helouise. (2007) *Museus hoje: desafios da contemporaneidade*. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão da USP. Programa de resumos da 6ª semana dos Museus da USP, 15-18 maio 2007.
- CRIMP, Douglas. (2005) *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes.
- DANTO, Arthur C. (2006) *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora.
- DOS SANTOS, Afonso Carlos M.; KESSEL, Carlos; GUIMARAENS, Ceça. (Org.). (2004) *Museus & Cidades*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional.
- FARIAS, Agnaldo. (2002) *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha.
- \_\_\_\_\_. (2003) “A arquitetura dos novos museus e alguns de seus aspectos contraditórios”. In: SANTOS, Afonso Carlos M. dos; KESSEL, Carlos; GUIMARAENS, Ceça. *Museus & cidades*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. (2007) *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: MinC/Iphan.
- GUGGENHEIM MUSEUM: A to Z. (1992) Nova York: Guggenheim Museum, Rizzoli.
- GUILBAUT, Serge. (1985) *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: The University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_. (1994) “The frightening freedom of the brush: The Boston Institute of Contemporary Art and Modern Art”. In: POINTON, Marcia. *Art apart*. Manchester/New York: Manchester University Press.
- GUIMARAENS, Ceça. (Org.). (2005) *Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus*. Rio de Janeiro.
- HUNTER, Sam. (1993) *The museum of Modern Art New York*. Nova York: Harry N. Abrams.
- JIMENEZ, Marc. (2005) *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Gallimard.
- LÉON, Aurora. (1995) *El museo: teoría, praxis y utopia*. 6. ed. Madrid: Cátedra.
- LORENTE, Jesús Pedro. (2007) “Otra vision sobre el papel social de los museos en Latinoamérica: de las utopias somadas hace treinta años a la apuesta de hoy por la revitalización urbana”. In: GANT, María Luisa Bellido. (Ed.). Gijón: Trea.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. (1999) *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp.
- \_\_\_\_\_. (1995) *Operários da modernidade*. São Paulo: Edusp.

- LUZ, Angela Ancora da. (2005) *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama.
- MONNIER, Gérard. (1995) *L'art et ses institutions en France: de la Révolution à nos jours*. Paris: Gallimard.
- MONTANER, Josep Maria. (1986) *Los museos de la última generación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- \_\_\_\_\_. (1990) *Nuevos museos: espacios para el arte y la cultura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- \_\_\_\_\_. (1993) *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- \_\_\_\_\_. (1995) *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- \_\_\_\_\_. (2003) *Museos para el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MOTTA, Renata Vieira da. (2003) *O MASP em exposição: mostras periódicas na Sete de Abril*. São Paulo: FAU-USP (Dissertação de Mestrado).
- MUSÉE: état et culture. (1991) Paris: La Documentation Française.
- O'DOHERTY, Brian. (2002) *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- PEVSNER, Nikolaus. (2005) *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PLANO de trabalho: indicadores e metas 2008. São Paulo: PESP, SEC, Governo do Estado de São Paulo, mimeo.
- POMIAN, KRZYSTOF. (1989) "Le musée face à l'art de son temps". In: *L'art contemporain et le musée*. Les Cahier du Musée National d'Art Moderne, hors de série. Paris: Centre Georges Pompidou, p. 5-9.
- POULOT, Dominique. (2005) *Une histoire des musées en France: XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: La Découverte.
- PRIMO, Judite. (1999) *Museologia e Patrimônio: Documentos Fundamentais – Organização e Apresentação*. Lisboa: ULHT, Cadernos de Sociomuseologia, n. 15.
- \_\_\_\_\_. (2003) "Documentos básicos de museologia: principais conceitos". Disponível em <[http://cadernosociomuseologia.ulusofona.pt/pdf\\_28/artigo\\_10.pdf](http://cadernosociomuseologia.ulusofona.pt/pdf_28/artigo_10.pdf)>. Acesso em: 17/5/2009.
- RICO, Juan Carlos. (1994) *Museos, arquitectura, arte: los espacios expositivos*. Espanha: Sílex.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. (2004) "Museus brasileiros e política cultural". In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 19, n. 55.

- SCHAER, Roland. (1993) *L'invention des musées*. Evreux: Gallimard.
- SIRE, Marie-Anne. (1996) *La France du patrimoine: les choix de la mémoire*. Paris: Gallimard.
- THE Museum of Modern Art, New York. (1984) Introdução de Sam Hunter. Nova York: Harry N. Abrams Inc..
- WEIL, Stephen E. (1990) *Rethinking the museum*. Washington: Smithsonian.
- YVES, Michaud. (1989) "L'art contemporain et le musée: un bilan". In: *L'art contemporain et le musée*. Les Cahier du Musée National d'Art Moderne, hors de série. Paris: Centre Georges Pompidou, p. 76-82.
- ZEIGER, Mimi. (2005) *New museum architecture*. Londres: Thames & Hudson.

# Anexos

FICHAS CATALOGRÁFICAS DOS MACS  
TABELAS DOS EQUIPAMENTOS CULTURAIS



**NOME DO MUSEU**

**MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA  
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

**SIGLA**

MAC-USP

**CIDADE | UF**

São Paulo | SP

**NATUREZA ADMINISTRATIVA | VINCULO INSTITUCIONAL**

Público estadual, vinculado à Universidade de São Paulo (USP).

**DATA DA CONSTITUIÇÃO JURÍDICA | DECRETO**

08/04/1963

**ATO INAUGURAL**

A primeira exposição que existe referência é a “Pintura Contemporânea do México”, realizada em maio de 1963.

**OBJETIVOS | MISSÃO**

Promover o estudo e a difusão do acervo, assim como a sua conservação, proteção, valorização e ampliação; desenvolver atividades de ensino, pesquisa e extensão nas áreas que lhe são afetas; incentivar o intercâmbio com instituições afins (Fonte: GUIA: 2000, 445).



## **HISTÓRICO**

O MAC-USP foi criado em 1963, quando a Universidade de São Paulo recebeu a doação das coleções particulares de Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó, bem como do acervo que constituía o MAM-SP. A gênese MAC-USP não está, portanto, somente no ato jurídico que o institui, mas relacionado ao próprio processo de constituição de um museu paulistano de arte moderna, nos anos 1940.

## **TIPOLOGIA DO ACERVO**

O seu acervo possui cerca de 8 mil obras, entre óleos, desenhos, gravuras, esculturas, objetos e trabalhos conceituais, considerado um dos mais importantes conjuntos de arte moderna e contemporânea da América Latina. As coleções particulares de Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó foram doadas para a USP em duas etapas, entre 1962 e 1963, e o acervo do MAM-SP, composto de 1.236 obras, ocorreu também nesse último ano. Com a passagem do acervo, o novo museu não se beneficiou mais dos prêmios aquisição das Bienais de São Paulo. A principal fonte financeira para a aquisição de obras ficou por conta da reitoria da USP, que não conseguiu estabelecer um fluxo contínuo de recursos, dificultando a compra de novas obras e demandando esforços dos diferentes diretores para a atualização do acervo.

## EDIFÍCIO

DATA DO PROJETO | DATA DE CONCLUSÃO [SEDE DA CIDADE UNIVERSITÁRIA]: 1962 | 2001  
(ÚLTIMA INTERVENÇÃO)

ARQUITETO: CARLOS LEMOS | ROBERTO LOEB (PROJETO) E BARBIERI & GORSKI  
ARQUITETOS ASSOCIADOS (PROJETO EXECUTIVO)

A constituição da sede do MAC-USP é um longo processo, que se estende por várias gestões. A doação do acervo do MAM-SP para a USP envolvia a contrapartida de construção de um edifício para o museu no *campus* da Cidade Universitária Armando Salles de Oliveira. No entanto, o MAC-USP permaneceria no 3º andar do Pavilhão Ciccillo Matarazzo no Parque Ibirapuera e só se mudaria definitivamente para o *campus* em outubro de 1992 na gestão de Ana Mae Barbosa (1986-1993). Essa sede seria reformada durante a gestão de José Teixeira Coelho (1998-2001), sendo reaberta ao público em 2001. Até hoje, o MAC-USP continua dividido em três espaços distintos: Cidade Universitária, Anexo (também no mesmo local, ocupando o área no térreo do Edifício da Reitoria) e Ibirapuera (Pavilhão Ciccillo Matarazzo). Em 2001, foi, ainda, realizado um concurso internacional para uma nova sede em área da Prefeitura Municipal de São Paulo, na avenida Francisco Matarazzo, junto ao Viaduto Antártica. O arquiteto suíço Bernard Tschumi foi o escolhido pelo júri, mas o projeto não teve continuidade.

**NOME DO MUSEU****MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA JOSÉ PANCETTI****SIGLA**

MAC-Campinas [MACC]

**CIDADE | UF**

Campinas | SP

**NATUREZA ADMINISTRATIVA | VINCULO INSTITUCIONAL**

Público municipal, vinculado a Secretaria Municipal de Cultura.

**DATA DA CONSTITUIÇÃO JURÍDICA | DECRETO**

01/09/1965

**ATO INAUGURAL**

O MAC-Campinas é criado em 1965 com a realização do 1º Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Em 1976, passa a ocupar a atual sede na rua Benjamin Constant. A inauguração da nova sede é realizada com uma exposição do artista modernista Alfredo Volpi.

## OBJETIVOS | MISSÃO

O MAC-Campinas tem por finalidade precípua reunir, documentar, estudar, conservar, expor e divulgar a Arte Contemporânea, bem como realizar outras atividades culturais e artísticas pertinentes. O Museu caracteriza-se como uma instituição de natureza museológica e educacional, preservadora da memória e patrimônio cultural, representados por seus acervos, sua história e experiências e geradora de produção artístico-cultural, orientada pela convicção de que o desenvolvimento do potencial expressivo/criativo do ser humano é elemento fundamental no processo de construção da individualidade, sensível e consciente, e pela adoção de um conceito contemporâneo e dinâmico de Museologia em que todo o ser humano, em sua relação com o objeto, independente de sua classe social e nível de formação é visto como um agente transformador da realidade concreta da qual ambos fazem parte. (Fonte: Regimento Interno do Museu de Arte Contemporânea de Campinas José Pancetti, Art. 1º Decreto nº 14.840 de 3/8/2004).

## HISTÓRICO

O Museu de Arte Contemporânea José Pancetti foi fundado pela Secretaria Municipal de Cultura e Turismo da Prefeitura Municipal de Campinas, em 1965. A criação do MAC-Campinas foi a junção de esforços particulares, públicos e, principalmente, pela vontade e empenho de artistas de Campinas envolvidos com o movimento contemporâneo nas artes plásticas, como o Grupo Vanguarda. Inicialmente, sob a coordenação da professora Jacy Milani, funcionou no antigo prédio da CPFL, na Avenida da Saudade. Em 1976, o MAC-Campinas foi transferido para sua sede atual, um edifício de arquitetura contemporânea, onde se instalariam, no piso superior a Biblioteca Pública Municipal e no piso térreo, o Museu. (Fonte: Regimento Interno MAC: <[http://www.campinas.sp.gov.br/portal\\_2003\\_sites/conheca\\_campinas/cc\\_atracoes\\_culturais\\_museus\\_macc.htm](http://www.campinas.sp.gov.br/portal_2003_sites/conheca_campinas/cc_atracoes_culturais_museus_macc.htm)>. Acesso 9/2/2009).

## **TIPOLOGIA DO ACERVO**

O Museu possui um acervo composto por 660 obras entre esculturas, pinturas, objetos e instalações artísticas, originadas principalmente por meio de doações dos artistas e dos Salões de Arte Contemporânea já realizados. Entre os principais nomes do acervo figuram José Roberto Aguilar, Amélia Toledo, Mira Schendel, Antonio Henrique Amaral, Cândido Portinari, Luis Paulo Baravelli, Lasar Segall, Roberto Burle Marx, Ivald Granato, Bassano Vaccarini, Odila Mestriner, Emanuel Araújo, Claudio Tozzi, Waldomiro de Deus, Cildo Meireles, Ana Maria Maiolino e Waltércio de Caldas.

## **EDIFÍCIO**

DATA DO PROJETO | DATA DE CONCLUSÃO: - | 1976

ARQUITETO: -

O Museu compreende as seguintes áreas: reserva técnica, área administrativa, área de ação educativa (MACquinho), área expositiva, biblioteca, sala multimídia. Entre 2005 e 2006, o Museu ficou fechado para reformas, tendo sido reaberto ao público em 10/10/2006. As obras foram realizadas tanto no Museu, quanto na Biblioteca Pública Municipal Professor Ernesto Manoel Zink (que ocupam o mesmo edifício, respectivamente no térreo e primeiro andar) e foram inaugurados paisagismo e iluminação novos no entorno do Paço Municipal. O responsável pela elaboração do projeto e execução foi o arquiteto da Secretaria Municipal de Infra-estrutura Cláudio Orlandi. No MAC-Campinas, a área de exposição foi ampliada em 35%, contando com iluminação adequada e climatização. A área da Reserva Técnica foi ampliada de 84 m<sup>2</sup> para 147 m<sup>2</sup>. Além disso, foram restaurados o piso e o forro e foi efetuado nivelamento do piso da área externa, permitindo maior facilidade de acesso a portadores de necessidades especiais.



### **NOME DO MUSEU**

**MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUCO**

### **SIGLA**

MAC-PE

### **CIDADE | UF**

Olinda | PE

### **NATUREZA ADMINISTRATIVA | VINCULO INSTITUCIONAL**

Público estadual, vinculado à Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE).

### **DATA DA CONSTITUIÇÃO JURÍDICA | DECRETO**

23/12/1966

### **ATO INAUGURAL**

O MAC-PE é aberto ao público em 23/12/1966, com a presença de personalidades, dos governadores de Pernambuco e da Bahia, da artista Djanira (“madrinha” do museu) e da primeira diretora Helena Lundgren. É também amplamente divulgada nos *Diários Associados* seguindo o padrão de divulgação dos Museus Regionais.

## **OBJETIVOS | MISSÃO**

O Museu Arte Contemporânea de Pernambuco tem as seguintes competências: promover e manter permanente aquisição, guarda, conservação e divulgação de documentos e peças de valor histórico, artístico ou científico, de interesse para Pernambuco, promovendo de forma articulada com a Coordenadoria de Programação dos Equipamentos Culturais, programação de eventos, de visitação e dinamização do equipamento. (Fonte: Histórico do Museu, enviado pela diretora Célia Labanca em 2008).

## **HISTÓRICO**

Localizado na Cidade Alta, em Olinda, o Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco foi inaugurado em 1966 como uma instituição da rede de Museus Regionais criada por Assis Chateaubriand. O acervo inicial de aproximadamente 200 obras é doado por Chateaubriand e a recuperação e adaptação do imóvel é efetuada pelo governo de Pernambuco. (Fonte: *website* da Fundarpe <<http://www.fundarpe.pe.gov.br/mac/comp/>>. Acesso em 22/4/2009).

## **TIPOLOGIA DO ACERVO**

Atualmente, seu acervo é formado por obras modernas e contemporâneas, de Pernambuco, do Brasil e estrangeiras. São cerca de 3.000 obras, entre pinturas, desenhos, gravuras, esculturas e objetos que abrangem os principais movimentos artísticos. Além da coleção “Assis Chateaubriand”, o museu possui 204 obras de diferentes técnicas e diferentes autores como Cândido Portinari, Vicente do Rego Monteiro, Francisco Brennand, Telles Júnior, Ladjane Bandeira, entre outros. Há ainda a coleção “Abelardo Rodrigues”, que inclui 923 obras, 109 correspondências, 68 fotografias e 106 impressos, adquiridos pelo Governo do Estado em 1984.

## **EDIFÍCIO**

DATA DO PROJETO | DATA DE CONCLUSÃO (ADAPTAÇÃO): 1722 | 1966

ARQUITETO: JOÃO DE MACEDO CORTE REAL E DIOGO DA SILVEIRA VELOZO

O MAC-PE funciona em uma edificação chamada Ulisses Pernambucano de Melo, projetada originalmente para abrigar o Aljube da Diocese. Nesse prédio ficavam presos, sob jurisdição eclesiástica, os homens e mulheres acusados de delitos contra a Igreja Católica Romana. A construção foi projetada em 1722 pelos engenheiros João de Macedo Corte Real e Diogo da Silveira Velozo. Obedecem aos modelos da arquitetura oficial utilizados no Brasil daquela época, provenientes do Reino de Portugal. São exemplos desse tipo de arquitetura elementos como fontes públicas, aquedutos e as Casas de Câmara e Cadeia; é justamente subordinado a essa última que se encontra o Aljube. O conjunto Aljube e Capela, foi restaurado e tombado no ano de 1966 pelo Instituto Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, para agregar o MAC-PE.



**NOME DO MUSEU****MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ****SIGLA**

MAC-Paraná

**CIDADE | UF**

Curitiba | PR

**NATUREZA ADMINISTRATIVA | VINCULO INSTITUCIONAL**

Público estadual, vinculado à Secretaria de Estado da Cultura (SEEC) e a Coordenadoria do Sistema Estadual de Museus (COSEM).

**DATA DA CONSTITUIÇÃO JURÍDICA | DECRETO**

Decreto no. 18.447, de 11/03/1970, cria o Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

**ATO INAUGURAL**

No seu primeiro ano de funcionamento, ainda sem sede, o MAC-PR realizou algumas atividades na Biblioteca Pública do Paraná, incluindo o 27º Salão Paranaense. A primeira sede do Museu na Rua 24 de Maio, 248 foi inaugurada um ano após a criação da instituição com uma Mostra Permanente do Acervo (12/03/1971 a setembro/1971).

## **OBJETIVOS | MISSÃO**

O MAC-PR foi criado com o propósito de assumir as funções até então desempenhadas pelo Departamento de Cultura de guarda e preservação do patrimônio artístico do Estado, de organização de salões e grandes exposições e de estímulo à produção artística contemporânea. (Fonte: Histórico da Instituição, enviado pelo Setor de Pesquisa e Documentação do MAC-PR, em 13/03/2008).

## **HISTÓRICO**

O MAC-PR foi criado tendo como meta estabelecer o diálogo e estreitar os laços entre a sociedade e o seu patrimônio artístico, por meio de um programa de ação que privilegie o debate, o questionamento e a reflexão. Seu primeiro diretor foi o artista plástico Fernando Pernetta Velloso (1970-1983), então Chefe da Divisão de Planejamento e Promoções Culturais do Departamento de Cultura do Estado e membro da primeira diretoria da Associação dos Museus de Arte do Brasil (AMAB). Em seu período inicial, o MAC-PR recebeu influência da atuação de Walter Zanini, então diretor do MAC-USP, que apresentava uma proposta de museu como espaço de discussão de tendências e de apoio às manifestações de artistas jovens.

## **TIPOLOGIA DO ACERVO**

O acervo do MAC-PR conta com cerca de 1.500 obras de representativos nomes das artes visuais do país, com destaque para os artistas paranaenses. Com trabalhos de artistas modernos e contemporâneos de diversas gerações e tendências, abrange pintura, desenho, gravura, escultura, fotografia, objeto, tapeçaria, colagem, instalação e vídeo. Foi composto por prêmios de aquisição do Salão Paranaense (instituído oficialmente em 1894 e promovido pelo MAC-PR desde 1970) e outros eventos promovidos pela Secretaria de Estado da Cultura, aquisições por compra, doações de artistas e colecionadores.

## **EDIFÍCIO**

DATA DO PROJETO | DATA DE CONCLUSÃO: - | 1927

ARQUITETO: -

A sede do MAC-PR é formada por construções de épocas diferentes, que foram sendo adequadas às necessidades do museu. O edifício principal foi construído Diretoria de Obras Públicas do Estado, para abrigar a Secretaria de Saúde Pública. É composto por dois pavimentos em estilo eclético. Foi tombado pelo Patrimônio Histórico Estadual em 06/03/1978, sob inscrição nº 64, processo 65/77, Livro Tombo 2. O prédio contíguo, com entrada pela rua Emiliano Pernetta foi adquirido pelo Estado do Paraná em 1941. Os dois edifícios foram destinados ao MAC-PR e MIS-PR em 1974, quando passaram por reformas com projeto de Sérgio Todeschini Alves, arquiteto do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico da Secretaria de Educação e Cultura. Em 1981, o MAC-PR passou a ocupar exclusivamente os edifícios. Posteriormente passou por três novas reformas: 1988, 1998 e 2005, com recursos públicos e privados (por meio de leis de incentivo), visando a manutenção da infra-estrutura e adequação dos espaços para área técnica e atendimento ao público.



## **NOME DO MUSEU**

**MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE AMERICANA**

## **SIGLA**

MAC-Americana

## **CIDADE | UF**

Americana | SP

## **NATUREZA ADMINISTRATIVA | VINCULO INSTITUCIONAL**

Público municipal, vinculada a Secretaria de Cultura e Turismo.

## **DATA DA CONSTITUIÇÃO JURÍDICA | DECRETO**

Lei nº 1.848, de 09/06/1982, que cria o Museu de Arte Contemporânea de Americana.

## **ATO INAUGURAL**

-

## **OBJETIVOS | MISSÃO**

O MAC-Americana tem como objetivo: “Art.2º - manter os acervos das artes plásticas e de outras atividades culturais para incremento de educação do povo e preservar o patrimônio histórico de nosso País e Art.3º - o Museu de arte manterá convênios, com instituições congêneres e outros institutos culturais, escolas, clube de artistas etc. para promoção de mostras, exposições de filmes, palestras, cursos, exposições e outras atividades” (Fonte: Lei nº 1.848).

## **HISTÓRICO**

O MAC-Americana surgiu de uma ala instalada, a partir de 1978, no Museu Histórico Pedagógico Dr. João da Silva Carrão. Em 1982, se constituiu como museu independente passando a funcionar, primeiramente nas dependências da Biblioteca Municipal de Americana e, posteriormente, em anexo ao edifício da Biblioteca. Atualmente, realiza exposições temporárias promovendo regularmente mostras de seu acervo, bem como mostras individuais ou coletivas de artistas de todo o país. Suas principais realizações são o Prêmio Revelação de Artes Plásticas e o Salão de Artes Plásticas de Americana.

## **TIPOLOGIA DO ACERVO**

O MAC-AMERICANA possui 310 obras, incluindo desenho, objeto, gravura, fotografia, pintura, escultura, videoarte e instalações. O acervo foi formado pelos prêmios aquisitivos dos Salões de Arte e por doações de artistas expositores.

## **EDIFÍCIO**

DATA DO PROJETO | DATA DE CONCLUSÃO: - | -

ARQUITETO: -

No início de 2009, o MAC-Americana se transferiu para o complexo do Centro de Cultura e Lazer de Americana, que além do museu abriga atividades nas áreas de música, teatro, dança e literatura. Nesse local também está instalada a Secretaria de Cultura e Turismo de Americana.

**NOME DO MUSEU****MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA ITAJAHY MARTINS****SIGLA**

MAC-Botucatu

**CIDADE | UF**

Botucatu | SP

**NATUREZA ADMINISTRATIVA | VINCULO INSTITUCIONAL**

Público municipal, vinculado a Secretaria Municipal de Cultura.

**DATA DA CONSTITUIÇÃO JURÍDICA | DECRETO**

Criado pela Lei nº 2.554, de 16 de julho de 1986.

**ATO INAUGURAL**

O MAC-Botucatu foi inaugurado em 8 de abril de 1984, com a exposição de obras doadas para o acervo da instituição. A mostra contou com a participação de 26 artistas, entre eles: Aldemir Martins, Caciporé Torres, Claudio Tozzi, Itajahy Martins, Luiz Hermano, Marcello Grassmann, Maria Bonomi e Odetto Guersoni. A mostra foi organizada por Maria Amélia Basi de Toledo Piza, então diretora da instituição.

## **OBJETIVOS | MISSÃO**

O Museu tem as seguintes finalidades: estimular e amparar a criação artística contemporânea, promover a divulgação das artes plásticas por meio de mostras no local e itinerantes, conferências, salões de arte, cursos, concursos, pesquisas e intercâmbio culturais e artísticos com entidades congêneres (Lei nº 2.554, Art. 1º).

## **HISTÓRICO**

O MAC-Botucatu foi criado pela Prefeitura Municipal de Botucatu. O acervo inicial obtido por meio de doações foi acrescido graças ao estímulo do artista Itajahy Martins, nascido na cidade. Após o falecimento do artista em 1991, o Museu de Arte Contemporânea de Botucatu, passou a se chamar Museu de Arte Contemporânea Itajahy Martins. Desde a sua inauguração, a entidade realiza exposições temporárias individuais, coletivas e do acervo, valorizando especialmente a produção local. Em 2006, criou o “Programa de exposições do MAC”, edital anual que visa selecionar artistas com linguagens e propostas contemporâneas.

## **TIPOLOGIA DO ACERVO**

O acervo é composto por aproximadamente 300 obras, incluindo gravuras, pinturas, esculturas e tapeçarias. A obra mais antiga é de Itajahy Martins, uma gravura datada de 1979 e a mais recente é do artista botucatuense Marcos Mendes Maciel, de 2009.

## **EDIFÍCIO**

DATA DO PROJETO | DATA DE CONCLUSÃO: - | 1967

ARQUITETO: **NADIR CURTI MEZERANI**

O museu ocupou vários locais alugados da cidade. Desde 2005, está instalado no Espaço Cultural pertencente à Prefeitura. A edificação foi projetada por Nadir Mezerani, arquiteto e artista plástico local. Além do MAC-Americana o edifício é, também, ocupado pela Secretaria de Cultura e pela reserva técnica do Museu Histórico Pedagógico Francisco Blasi.



### **NOME DO MUSEU**

**MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE GOIÁS**

### **SIGLA**

MAC-GO

### **CIDADE | UF**

Goiânia | GO

### **NATUREZA ADMINISTRATIVA | VINCULO INSTITUCIONAL**

Público estadual, unidade da Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira (AGEPEL), vinculada a Diretoria de Patrimônio Histórico e Artístico.

### **DATA DA CONSTITUIÇÃO JURÍDICA | DECRETO**

Criado pelo Decreto-Lei no. 15.234, de 22 de maio de 1987.

### **ATO INAUGURAL**

O MAC-GO foi inaugurado em 8 de dezembro de 1988 com a realização da 1ª Bienal de Artes de Goiás.

### **OBJETIVOS | MISSÃO**

O MAC-GO apresenta-se como espaço oficial de dinamização das artes plásticas no cenário goiano, sem critérios conceituais fechados, mas com uma proposta curatorial voltada à contemporânea da arte. O Museu visa representar para o público goiano uma real possibilidade de acesso às mais avançadas tendências artísticas, assim como de projeção da produção local para além de suas fronteiras (Informações enviadas por Virginia Goulart, diretora do Museu, em agosto de 2007).



## **HISTÓRICO**

Fundado em 1988 pela antiga Secretaria Estadual de Cultura, o MAC-GO faz parte do Centro Cultural Octo Marques (juntamente com a Escola de Artes Visuais e o Balé do Estado), da atual AGEPEL. O Museu foi fruto de projeto de um espaço voltado para a arte contemporânea elaborado por museólogos e técnicos da área de museus. Em 1988 foi efetuada uma primeira adaptação do espaço da sobreloja do Edifício Parthenon Center, no centro de Goiânia. Posteriormente, foi reinaugurado em setembro de 1999, depois de passar por outra significativa readequação arquitetônica. Em 2006, foi parcialmente inaugurado o Centro Cultural Oscar Niemeyer, que inclui uma nova sede para o museu. No entanto, até o momento (2009), o MAC-GO permanece dividindo-se entre os dois edifícios, utilizando o espaço do novo Centro Cultural apenas em algumas exposições esporádicas.

## **TIPOLOGIA DO ACERVO**

O acervo conta com cerca de 900 obras, pertencentes a extinta CAIXEGO (em comodato), adquiridas através de salões (prêmios aquisição), doações espontâneas e aquisições de instituições e de particulares. Há grande número de obras em papel e trabalhos de artistas modernos e contemporâneos, como Aldemir Martins, Ana Maria Pacheco, Antonio Poteiro, Cícero Dias, Fayga Ostrower, João Câmara, Siron Franco, Scliar, Hans Grudzinsk, Lívio Abramo, Rubens Gerschman, Nelson Leirner, Caio Reisenwitz, entre outros.

## **EDIFÍCIO**

DATA DO PROJETO | DATA DE CONCLUSÃO: - | 1988 (ADAPTAÇÃO EDIFÍCIO PARTHENON CENTER / 1999-2006 (CENTRO CULTURAL OSCAR NIEMEYER)

ARQUITETO: - / OSCAR NIEMEYER

O Edifício Parthenon Center localiza-se na área central de Goiânia. Em 1988 foi adaptado para abrigar o MAC-GO, com projeto da arquiteta Maria das Graças Vasconcelos e proposta museográfica e museológica de Rosângela Barbosa Silva. Em 1999 foi efetuada nova readequação arquitetônica pelo arquiteto Marcílio Lemos. O projeto de iluminação, climatização e adaptação estrutural receberam o respaldo da FUNARTE, por meio da técnica Sônia Salcedo del Castillo. O espaço expositivo é formado pelo salão principal e pela sala Samuel Costa, com área total de 700 m<sup>2</sup> e segue o conceito de caixa-branca, com piso em cimento queimado, pé-direito de 4,40 m e painéis móveis de várias medidas. Nesse mesmo ano, o arquiteto Oscar Niemeyer foi convidado pelo então governador para projetar um Centro Cultural. A obra foi inaugurada em 2006, sem estar totalmente finalizada e o MAC-GO permanece com endereço principal no Edifício Parthenon Center, na região central de Goiânia.

**NOME DO MUSEU**

**MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL**

**SIGLA**

MAC-MS [MARCO]

**CIDADE | UF**

Campo Grande | MS

**NATUREZA ADMINISTRATIVA | VÍNCULO INSTITUCIONAL**

Público estadual, integra a estrutura da Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul.

**DATA DA CONSTITUIÇÃO JURÍDICA | DECRETO**

Criado pelo Decreto nº 6.266, de 16/12/1991.

**ATO INAUGURAL**

-

## OBJETIVOS | MISSÃO

Conservar, pesquisar, divulgar, ampliar e expor o seu acervo; incentivar, por todos os meios ao seu alcance, a produção artística de modo geral e em especial as artes plásticas; promover atividades educativas visando ao desenvolvimento e aprimoramento cultural do povo brasileiro (Fonte: Regimento do Museu, Cap. II, Art. 2º). No *website* da instituição, a missão do Museu reforça os aspectos de difusão da arte do estado do Mato Grosso do Sul (<[http://www.marcovirtual.com.br/01\\_visite/sobre.html](http://www.marcovirtual.com.br/01_visite/sobre.html)>. Acesso em 9/2/2009).

## HISTÓRICO

O MAC-MS foi criado em 1991. O museu dispõe de cinco salas de exposição, sendo uma com mostra permanente de obras de seu acervo e quatro salas para as mostras temporárias, que compõem sua programação. É localizado no Parque das Nações Indígenas, extensa área verde da cidade, reservada para atividades de lazer. O MAC-MS, por meio de suas atividades, posiciona-se como centro de formação e fomento cultural em Campo Grande.

## TIPOLOGIA DO ACERVO

Seu acervo tem origem na Pinacoteca Estadual, com os prêmios aquisitivos dos salões de arte realizados a partir de 1979 e, mais tarde, por meio de doações espontâneas de artistas, colecionadores e instituições culturais. Atualmente compõe-se de aproximadamente 900 obras em diversas modalidades artísticas, incluindo um conjunto significativo de obras que registram o percurso das artes plásticas em Mato Grosso do Sul, do princípio aos dias atuais (Fonte: <<http://www.fundacaodecultura.ms.gov.br/index.php?inside=1&tp=3&show=1332>>. Acesso em 24/4/2009).

## EDIFÍCIO

DATA DO PROJETO | DATA DE CONCLUSÃO: 1993 | 2002

ARQUITETO: EMMANUEL DE OLIVEIRA

A primeira sede localizou-se na Avenida Calógeras, nº 2499, em edifício adaptado para a finalidade museológica. Permaneceu nesse endereço até 1999, quando foi instalado provisoriamente, na Rua Barão do Rio Branco, nº 1980. A sede definitiva, projetada pelo arquiteto Emmanuel de Oliveira, começou a ser construída em 1993 e foi concluída em julho de 2002. O edifício possui 4.000 m<sup>2</sup> e está localizado no Parque das Nações Indígenas. O Parque foi criado por meio do Decreto no. 7.354/93, de 17 de agosto de 1993, em um fundo de vale localizado na região leste da cidade, com 119 hectares, a poucos minutos do centro da cidade. Além do MAC-RS, abriga outros equipamentos culturais como a Concha Acústica Helena Meireles e o Museu Dom Bosco. Nos últimos anos, o seu entorno foi ocupado com grandes empreendimentos imobiliários como hotéis, *shoppings*, o Pavilhão de Exposições Albano Franco e loteamentos residenciais, aumentando o valor imobiliário do entorno e a atratividade do Parque.



## **NOME DO MUSEU**

**MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL**

## **SIGLA**

MAC-RS

## **CIDADE | UF**

Porto Alegre | RS

## **NATUREZA ADMINISTRATIVA | VINCULO INSTITUCIONAL**

Público estadual, vinculado à Secretaria de Estado da Cultura.

## **DATA DA CONSTITUIÇÃO JURÍDICA | DECRETO**

Decreto nº 34.205, de 4 de março de 1992.

## **ATO INAUGURAL**

-

## **OBJETIVOS | MISSÃO**

Pesquisar, preservar e divulgar um acervo de arte contemporânea regional, nacional e internacional. O MAC-RS também tem como atribuição desenvolver propostas educativas que visem a compreensão da arte contemporânea em suas várias modalidades (Fonte: <<http://www.cultura.rs.gov.br/principal.php?inc=mac>>. Acesso em 9/2/2009).

## **HISTÓRICO**

O MAC-RS foi criado há 16 anos, mas permanece pouco consolidado institucionalmente. Ocupa a Galeria Sotero Cosme, espaço localizado no 6º andar do Centro de Cultura Mario Quintana (CCMQ).

## **TIPOLOGIA DO ACERVO**

Acervo de arte contemporânea regional, nacional e internacional.

## **EDIFÍCIO**

DATA DO PROJETO | DATA DE CONCLUSÃO: 1916 | 1918

ARQUITETO: THEODOR ALEXANDER JOSEF WIEDERSPAHN

O MAC-RS não possui sede própria. Está provisoriamente instalado no Centro de Cultura Mario Quintana, na região central de Porto Alegre. Em 2004 uma exposição de 139 artistas ocupou o armazém A6 do Cais do Porto na capital gaúcha. A ação visava garantir o espaço como sede do museu, mas não tem sucesso. O MAC-RS permanece instalado no CCMQ, edifício que inicialmente teve a função de hotel e foi o primeiro grande edifício em Porto Alegre em que se utilizou concreto armado. A construção foi concebida para ocupar dois lados da Travessa Araújo Ribeiro, interligando a construção por meio de passarelas suspensas.



### **NOME DO MUSEU**

**MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI**

### **SIGLA**

MAC-Niterói

### **CIDADE | UF**

Niterói - RJ

### **NATUREZA ADMINISTRATIVA | VÍNCULO INSTITUCIONAL**

Público municipal, integrado à estrutura da Fundação de Artes de Niterói (FAN) e vinculado à Secretaria Municipal de Cultura.

### **DATA DA CONSTITUIÇÃO JURÍDICA | DECRETO**

Decreto no. 6591/93, de 01/04/1993, cria o Museu de Arte Contemporânea integrado à estrutura da Fundação Niteroiense de Arte (atual FAN) e designa sua estrutura e a criação de cargos.

### **ATO INAUGURAL**

O Museu foi inaugurado com as seguintes atividades:

- 1) Exposição “Arte Contemporânea na Coleção João Sattamini” (02/09/1996 a 14/09/1997) e
- 2) A Divisão de Arte Educação iniciou suas atividades com o público ao mesmo tempo em que se concentrou na formação e pesquisa de estratégias de leituras da arte contemporânea, para dinamização das visitas orientadas. Foi também realizado *workshop* de arte-educação em parceria com o Departamento de Educação do *Metropolitan Museum of Art* de Nova York.



## **OBJETIVOS | MISSÃO**

Preservar a coleção “João Leão Sattamini Neto”, conservando-a, documentando-a, expondo-a e divulgando-a, bem como sua própria coleção, além de outras atividades que com o mesmo teor cultural e científico lhe forem pertinentes (Fonte: Projeto de Lei, disponibilizado pelo Setor de Pesquisa e Documentação).

## **HISTÓRICO**

O MAC-Niterói é resultado de uma política cultural implantada pelo Prefeitura de Niterói, durante o primeiro mandato de Jorge Roberto Silveira (1988-1992; desde 2009 ocupa novamente o cargo), período, também, que Ítalo Campofiorito foi Secretário da Cultura. O Museu nasceu da proposta de comodato da coleção de João Leão Sattamini Neto à cidade. O edifício é projeto do arquiteto Oscar Niemeyer e está localizado num local privilegiado e panorâmico, com a sua implantação sobre o mirante da Boa Viagem à 25 metros do nível do mar. O Museu começou a ser construído em 1991, com recursos da Prefeitura de Niterói, sendo inaugurado no dia 2 de setembro de 1996.

## **TIPOLOGIA DO ACERVO**

O acervo do MAC-Niterói conta com 1.217 obras da Coleção João Sattamini (depositadas por meio de um contrato de comodato no Museu, com vencimento em 31/12/2010) e pela Coleção MAC-Niterói, um conjunto de 369 obras formado a partir de doações de artistas que realizaram exposições no museu. A Coleção João Sattamini foi construída desde a década de 1960, quando o colecionador morava em Milão, Itália. É composta por obras do segundo pós-guerra principalmente nacionais, apresentando bons conjuntos de obras de arte concreta e de diversos artistas contemporâneos.

## **EDIFÍCIO**

DATA DO PROJETO | DATA DE CONCLUSÃO: 1991 | 1996

ÁREA TOTAL CONSTRUÍDA: 3.900 M<sup>2</sup>

ARQUITETO: OSCAR NIEMEYER

O terreno estreito e cercado pelo mar definiu o partido do projeto. O edifício foi suspenso do chão, visando o aproveitamento da vista para a baía da Guanabara. Com 16 metros de altura, o MAC-Niterói nasce do chão numa base cilíndrica única de 9 metros de diâmetro que sustenta todo o prédio, ancorada numa sapata gigante de dois metros de altura. O edifício circular está dividido em 6 níveis, sendo dois deles destinados às áreas expositivas. Na parte externa, uma rampa acentua a entrada do museu.



### **NOME DO MUSEU**

**MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE JATAÍ**

### **SIGLA**

MAC-Jataí

### **CIDADE | UF**

Jataí | GO

### **NATUREZA ADMINISTRATIVA | VINCULO INSTITUCIONAL**

Público municipal, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura

### **DATA DA CONSTITUIÇÃO JURÍDICA | DECRETO**

Lei nº 1.783/95, de 9 de maio de 1995 (denominação do Casarão com o nome de Alexandre Gabriel Alfaix), Lei nº 2.044/98, de 18 de novembro de 1998 (criação, formalizada somente após 3 anos de atuação do museu), Decreto nº 1.529, de 9 de outubro de 2000 (aprovação do Estatuto do MAC-Jataí).

### **ATO INAUGURAL**

O MAC-Jataí foi inaugurado sem acervo próprio, com uma coletiva de artistas locais.

### **OBJETIVOS | MISSÃO**

O MAC-Jataí tem como objetivo valorizar e divulgar a produção artística e cultural, principalmente do município e da região, por meio de exposições, cursos, oficinas de artes e ações pedagógicas (Fonte: Cap. I, Art. 2º do Estatuto do Museu).

## HISTÓRICO

O MAC-Jataí foi criado a partir da doação do casarão da família Alfaix para a Prefeitura. Como contrapartida à doação, foi negociada o restauro da edificação e a construção de um conjunto escultórico em homenagem ao casal Alexandre Gabriel Alfaix, no saguão de entrada. Em maio de 1995, concluídas as obras, o museu foi ali instalado.

## TIPOLOGIA DO ACERVO

O museu possui 135 obras, entre pinturas, desenhos, fotografia, gravuras e objetos de artistas da cidade, da região e de vários estados do Brasil. Aquisições e doações recebidas nas várias exposições, em especial do Salão Nacional de Arte de Jataí, que se encontra na sua oitava edição (2009).

## EDIFÍCIO

DATA DO PROJETO | DATA DE CONCLUSÃO: - | 1893

ARQUITETO: -

O Casarão Alexandre Gabriel Alfaix foi construído pelo mascate libanês que se instalava em Jataí. O edifício possui aproximadamente 201 m<sup>2</sup> e é tombado pelo poder municipal. Nas instalações do museu há somente uma sala expositiva, utilizada alternadamente para mostras do acervo e temporárias.

**NOME DO MUSEU**

Museu de Arte Contemporânea Raimundo de Oliveira

**SIGLA**

MAC-Feira de Santana

**CIDADE | UF**

Feira de Santana | BA

**NATUREZA ADMINISTRATIVA | VINCULO INSTITUCIONAL**

Público municipal, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer. Desde 2005, o Museu é administrado pela Fundação Cultural Municipal Egberto Tavares Costa, entidade de administração municipal descentralizada, com personalidade jurídica de direito público.

**DATA DA CONSTITUIÇÃO JURÍDICA | DECRETO**

Decreto no. 5.958, de 25/07/1996, cria o Museu de Arte Contemporânea de Feira de Santana. A Lei nº 1.955/97, de 27/11/1997, altera o nome do Museu para Museu de Arte Contemporânea Raimundo de Oliveira.

**ATO INAUGURAL**

-

## OBJETIVOS | MISSÃO

O museu não tem estatuto próprio. De acordo com o Estatuto da Fundação Cultural Egberto Tavares Costa, o MAC-Feira de Santana tem por finalidade: a) fazer coletar peças para constituir seu acervo mediante compra, doação e legados ou empréstimos; b) fazer cadastrar, classificar, catalogar, numerar e etiquetar as peças de seu acervo; c) fazer preservar o acervo, mediante conservação e restauração; d) fazer expor, permanentemente e didaticamente o acervo ao público; e) fazer realizar exposições temporárias, temáticas, comemorativas ou especiais; f) fazer treinamentos para monitores/estagiários visando melhor acompanhamento dos visitantes; g) fazer realizar estudos e pesquisas sobre materiais que constituam seu corpo de atuação, conforme ilustrações superiores (Fonte: Art.26, § XIII). As informações no site da Fundação, destacam o Museu, enquanto instituição afinada com a política de valorização da cultura regional e fomento às artes plásticas, também desenvolvendo atividades de difusão, informação, intercâmbio e editoração (<<http://www.feiradesantana.ba.gov.br/fundegcosta/mac.htm>>. Acesso em 20/4/2009).

## HISTÓRICO

O MAC-Feira de Santana foi criado em 1996, na ocasião em que o acervo do Museu Regional de Feira de Santana foi transferido para o Centro Universitário de Cultura e Arte (CUCA) da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). O Museu Regional havia sido criado em 1967 pelo empresário Assis Chateaubriand, tendo sido instalado no antigo Ginásio Municipal. Com a desocupação do edifício, que por quase 30 anos havia abrigado um museu, o Departamento de Cultura do Município decidiu, então, criar o Museu de Arte Contemporânea de Feira de Santana, que posteriormente passou a denominar-se Museu de Arte Contemporânea Raimundo de Oliveira. O MAC-Feira de Santana foi concebido para ter seu campo de trabalho voltado essencialmente para a produção artística do nosso tempo. (Fonte: Folheto do Museu “Programação Especial 10 anos”).

## **TIPOLOGIA DO ACERVO**

O acervo do MAC-Feira de Santana possui 55 obras de representativos artistas plásticos baianos modernos e contemporâneos, tais como Calansans Neto, César Romero, Juraci Dórea, Juarez Paraíso, Chico Liberato, Herivelton Figueiredo, Gil Mário e Maristela Ribeiro. Todas as obras foram doadas pelos artistas, com exceção do relevo “Emblema no.5” de Rubem Valentim, doada pelo Sindicato dos Bancários de Feira de Santana.

## **EDIFÍCIO**

DATA DO PROJETO | DATA DE CONCLUSÃO (ADAPTAÇÃO): C.1920-1930 | 1967

ARQUITETO: - | OTTO FRANK

O MAC-Feira de Santana está instalado em edifício originalmente construído para a pesagem de animais, ocorrendo ao fundo a feira de gado. Posteriormente, o prédio foi transformado em Ginásio Municipal e, entre 1967 e 1995, foi sede do Museu Regional de Feira de Santana. Por ocasião da ocupação do Museu Regional, o arquiteto Otto Frank fez a primeira adaptação do edifício para receber suas novas funções museais. Em 1995, o acervo desse museu foi transferido de local e, então, foi criado o MAC, mantendo a mesma estrutura com área total de 913 m<sup>2</sup>.

**NOME DO MUSEU**

Museu de Arte Contemporânea do Ceará

**SIGLA**

MAC-CE

**CIDADE | UF**

Fortaleza | CE

**NATUREZA ADMINISTRATIVA | VINCULO INSTITUCIONAL**

Público estadual, desde a sua criação em 1998 é gestado pelo Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC). O IACC foi constituído em 10/3/1998 e qualificado como Organização Social por meio do decreto no. 25.020 de 3/7/1998. O Instituto recebe recursos e investimentos por meio de um Contrato de Gestão firmado com o Governo do Estado do Ceará. Outras fontes de recursos vêm de leis de incentivo federal, do patrocínio direto dos editais públicos para a cultura, do aluguel de seus espaços, entre outros.

**DATA DA CONSTITUIÇÃO JURÍDICA | DECRETO**

1998



### **ATO INAUGURAL**

O MAC-CE iniciou suas atividades em 1998, mas foi aberto oficialmente ao público em abril de 1999. No segundo semestre de 1998 apresentou as exposições “Ceará e Pernambuco - Dragões e Leões”, reunindo 32 artistas dos dois estados e “Acervo Permanente - Raimundo Cella e Antônio Bandeira”, com salas especiais dos dois artistas cearenses. A segunda exposição estendeu-se até abril de 1999. Na abertura oficial, também foram apresentadas as mostras “Arte Construtiva na Europa de 1950 a 1998”, “Arte Construtiva no Ceará” e “Ianeli”.

### **OBJETIVOS | MISSÃO**

O MAC-CE foi idealizado para ser um museu de fomentação e divulgação da arte contemporânea na cidade de Fortaleza, realizando exposições, visitas guiadas, cursos e debates. (Fonte: Histórico enviado pelo Museu, março 2008)

### **HISTÓRICO**

O MAC-CE foi criado em 1998 como parte do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC). O museu apresenta excelente infra-estrutura e, desde a sua inauguração, realizou diversas exposições individuais e coletivas com artistas nacionais e internacionais. Durante a gestão de Ricardo Resende, em 2006, foi criada a primeira biblioteca do Ceará dedicada à arte contemporânea, a Biblioteca de Artes Visuais Leonilson e foi efetuada uma campanha significativa de ampliação do acervo. Atualmente, desenvolve projetos, como Arte em Crivo, Sala Experimental, Painel Giratório, entre outros, que propõem mecanismos e políticas educacionais que ampliam a compreensão do universo contemporâneo (Fonte: Histórico enviado pelo Museu, março 2008 e <[http://www.dragaodomar.org.br/index.php?pg=esp\\_mac](http://www.dragaodomar.org.br/index.php?pg=esp_mac)>. Acesso em 15/1/2009).

### **TIPOLOGIA DO ACERVO**

O acervo é constituído por mais de 680 obras de artistas brasileiros e estrangeiros. Também estão sob a guarda do MAC-CE 1.500 peças da Pinacoteca do Estado e do acervo do pintor Antônio Bandeira.

## **EDIFÍCIO**

DATA DO PROJETO | DATA DE CONCLUSÃO (ADAPTAÇÃO): 1995 | 1998

ARQUITETO: FAUSTO NILO E DELBERGUE PONCE DE LEON

O CDMAC tem uma parte térrea e um conjunto de passarelas que interligam os edifícios que abrigam os diferentes equipamentos culturais e que permitem vistas panorâmicas do complexo e da cidade. Segundo os autores, o projeto utiliza referências da cultura cearense, na valorização do espaço externo e elementos decorativos vazados que se assemelham ao popular. O CDMAC inclui os seguintes equipamentos: Memorial da Cultura Cearense, Museu de Arte Contemporânea do Ceará, duas salas de cinema, teatro, anfiteatro, planetário e, ainda, cafeteria, restaurantes, loja de artesanato e área de convivência ao ar livre. O MAC-CE ocupa três andares: dois expositivos (com cerca de 800 m<sup>2</sup>) e um dedicado a área administrativa e a reserva técnica. O MAC-CE está localizado na Praia de Iracema em uma antiga área portuária degradada, próxima ao centro da cidade.

## AMERICANA (SP)

NOME	TIPO	CARÁTER	DESCRIÇÃO
<b>Arquivo Histórico Municipal de Americana</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	O vasto arquivo de documentos oficiais, desde a fundação da Fábrica de Tecidos Carioba no ano de 1875, está sendo reunido na antiga escola do bairro de Carioba. Volta-se para pesquisa e abrigará, também, exposições.
<b>Biblioteca Municipal Jandyra Basseto Pântano</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	A Biblioteca Pública foi criada pela Lei n. 165 de 25/10/55. Seu acervo é composto por 50.000 livros, 11.500 fascículos, 103.000 recortes de jornais, 1.900 folhetos além de outras matérias especiais.
<b>Casa de Cultura Hermann Müller Carioba</b>	Centro Cultural	Público municipal	Instalada em 2001 na antiga residência de Hermann Müller Carioba. Sua construção, em estilo germânico, acolhe exposições temporárias de artistas locais e da região. Oferece oficinas culturais e salas para eventos da área cultural.
<b>Estação Cultura Americana</b>	Centro Cultural	Público municipal	A antiga Estação da Fepasa foi um importante ponto de convergência da época para o escoamento dos produtos da região. Referencial da história e cultura local, após um longo período em estado de abandono, em 2004 foi restaurada, passando a sediar um centro turístico-cultural que abriga o Projeto Raízes e o Cine Clube, entre outros projetos.
<b>Museu Histórico Pedagógico Municipal Dr. João da Silva Carrão</b>	Museu	Público municipal (anteriormente vinculado a Secretaria do Estado da Cultura)	O museu, mais conhecido como "Casarão" foi inaugurado em janeiro de 1971 e foi tombado pelo Condephaat em 1982. Em estilo colonial mineiro, é a única construção com quase duzentos anos de toda a região. O prédio abriga um acervo diversificado, de quase 5.000 peças, formado por fotografias, mapas, objetos, máquinas e mobiliário, e busca contar um pouco da história da consolidação da cidade e de seu povo.
<b>Teatro de Arena Municipal Elis Regina</b>	Teatro / Auditório	Público municipal	Construído em 1981, foi reformado em 2004. Oferece 1.100 cadeiras na platéia coberta e é direcionado a espetáculos musicais, de dança e eventos em geral.
<b>Teatro Municipal Lulu Benecase</b>	Teatro / Auditório	Público municipal	O Teatro Municipal, inaugurado no ano de 1986, tem capacidade para 840 lugares. Ele está entre os teatros de melhor estrutura do Estado.

## BOTUCATU (SP)

NOME	TIPO	CARÁTER	DESCRIÇÃO
<b>Biblioteca Municipal Emílio Pedutti</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Informatizada, conta atualmente, com um acervo de 50.000 livros, além de mapoteca, gibiteca, videoteca e brinquedoteca.
<b>Centro Cultural de Botucatu</b>	Centro cultural	Privado	Em 1942 o Centro Cultural de Botucatu foi fundado no pavimento superior do antigo prédio do Teatro Ésperia. Em 1967, construiu sua própria sede. Possui banco de dados históricos e culturais e biblioteca.
<b>Espaço Cultural Antônio Gabriel Marão</b>	Centro cultural	Privado	Centro Cultural
<b>Museu do Boiadeiro Moacir Fabiano</b>	Museu	Privado	Mais de 1.500 peças que contam a vida e a atividade do peão boiadeiro.
<b>Museu do Café</b>	Museu	Público estadual (Unesp)	Instalado na sede da Fazenda Lageado, tem acervo relacionado à cultura do café e sua história no espaço regional
<b>Museu Histórico e Pedagógico Francisco Blasi</b>	Museu	Público municipal	Criado em 1923. O acervo conta com 1.200 peças entre fotos, documentos, jornais antigos, com foco na história local e regional.
<b>Teatro Municipal Camilo Fernandez Dinnucci</b>	Teatro / Auditório	Público municipal	Construção da década de 1930, foi o primeiro edifício no interior do Estado idealizado como sala de projeção cinematográfica. Posteriormente, foi parcialmente ocupado pela Biblioteca Municipal e pelo Museu de Arte Moderna. Foi restaurado e hoje possui boa estrutura acústica e de iluminação. Possui capacidade para 518 pessoas.

## CAMPINAS (SP)

NOME	TIPO	CARÁTER	DESCRIÇÃO
<b>Biblioteca Infantil Monteiro Lobato</b>	Biblioteca / Arquivo	Pública municipal	Funcionando inicialmente como uma subdivisão da Biblioteca Pública Municipal "Professor Ernesto Manoel Zink", foi posteriormente transferida para o Bosque dos Jequitibás.
<b>Biblioteca Pública Distrital de Sousas Guilherme de Almeida</b>	Biblioteca / Arquivo	Pública municipal	A biblioteca atua como mediadora entre a informação e a comunidade, no sentido de coletar, processar, preservar, disseminar e disponibilizar aos usuários por meio de coleções e serviços.
<b>Biblioteca Pública Joaquim de Castro Tibiriçá</b>	Biblioteca / Arquivo	Pública municipal	Busca desenvolver a atração no usuário de forma a mostrar os diferentes usos da biblioteca.
<b>Biblioteca Pública Municipal Ernesto Manoel Zink</b>	Biblioteca / Arquivo	Pública municipal	Tem como missão reunir, tratar, preservar e difundir o patrimônio histórico e cultural acumulado, e em especial o que retrata a memória de Campinas, garantindo à população o direito de acesso e uso gratuito da informação.
<b>Centro de Documentação do Patrimônio Cultural</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	É um dos serviços da Coordenadoria Setorial de Patrimônio Cultural que possibilita a pesquisa pública sobre os bens tombados pelo Condepaac, além de vários assuntos correlatos sobre a história de Campinas, patrimônio cultural e urbanismo.
<b>Centro de Memória da Unicamp</b>	Biblioteca / Arquivo	Público estadual (Unicamp)	O Centro tem como objetivo promover e integrar estudos e pesquisas interdisciplinares voltados à reconstrução da memória histórica e sócio-cultural de Campinas e região
<b>Casa de Cultura e Cidadania Sousas</b>	Centro Cultural	Público municipal	As Casas de Cultura e Cidadania são espaços criados pela Prefeitura Municipal para preservar, valorizar, vivenciar e projetar nossa cultura. Cultura como espaço de cidadania.
<b>Casa de Cultura Itajáí II</b>	Centro Cultural	Público municipal	As Casas de Cultura e Cidadania são espaços criados pela Prefeitura Municipal para preservar, valorizar, vivenciar e projetar nossa cultura. Cultura como espaço de cidadania.
<b>Casa de Cultura Tainã</b>	Centro Cultural	Privado	O objetivo da entidade é possibilitar o acesso à informação, fortalecendo a prática da cidadania e a formação da identidade cultural, visando contribuir para a formação de indivíduos conscientes e atuantes na comunidade.
<b>Casa de Cultura Andorinhas</b>	Centro Cultural	Público municipal	As Casas de Cultura e Cidadania são espaços criados pela Prefeitura Municipal para preservar, valorizar, vivenciar e projetar nossa cultura. Cultura como espaço de cidadania.

<b>Centro Cultural CPFL</b>	Centro Cultural	Privado	Criado em 2003, é um Centro de reflexão sobre o mundo contemporâneo, aberto a todos os públicos.
<b>Centro Cultural Evolução</b>	Centro Cultural	Privado	Ocupando um antigo casarão tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Campinas (CONDEPACC), onde antigamente funcionou o Hotel Victoria, o Centro Cultural inclui sala de espetáculos com 200 lugares e totalmente equipada, sala de cinema para 80 pessoas; galeria de artes, bar-cafeteria; e salão para festas e shows. Atualmente, funciona a partir da associação entre poder público municipal, iniciativa privada e terceiro setor.
<b>Centro de Ciências, Letras e Artes (CCLA)</b>	Centro Cultural	Privado	Entidade cultural particular e sem fins lucrativos fundada em 1901, por um grupo de cientistas, artistas e intelectuais que decidiram criar na cidade uma instituição para o estudo e a produção de atividades científicas e artísticas. O CCLA conta hoje com uma Biblioteca (César Bierrenbach) de 150.000 volumes, uma Pinacoteca e dois Museus: Maestro Carlos Gomes e Campos Sales, além de uma Galeria de Arte, um Auditório e Sala de Leitura.
<b>Centro de Convivência Cultural</b>	Centro Cultural	Público municipal	Localizado num dos pontos de maior concentração de bares noturnos da cidade, é um dos locais de encontro da população para as apresentações da Orquestra Sinfônica Municipal (OSM). Com uma grande concha acústica, o Centro de Convivência é um conjunto arquitetônico que reúne ainda dois teatros (Teatro de Arena Teotônio Vilela), uma galeria interna para exposições de arte, a sede da OSM e um bar.
<b>Estação Cultura (Antiga Fepasa)</b>	Centro Cultural	Público municipal	Centro de Documentação do Patrimônio / Coordenadoria Setorial do Patrimônio Cultural
<b>Museu da Cidade</b>	Museu	Público municipal	Inaugurado em 1992, o MUCI foi gestado para ser um Centro de Referência, com vocação para pesquisa e preservação da memória de Campinas, enfocando tanto o patrimônio material, como imaterial.
<b>Museu da Imagem e do Som</b>	Museu	Público municipal	Foi fundado em 1975 e, desde então, vem captando, organizando, preservando e divulgando registros iconográficos que documentam a história social e cultural de Campinas. Além destes registros, possui um acervo material, constituído por equipamentos exemplares do desenvolvimento e do uso da tecnologia audiovisual.
<b>Museu de Arte Sacra Irmandade Santíssimo Sacramento</b>	Museu	Privado	O museu foi fundado por Dom Paulo de Tarso Campos em 1967, a partir de peças recolhidas na arquidiocese e doadas de sua própria coleção. Seu acervo é formado por 576 peças entre pinturas, esculturas, medalhas e móveis dos séculos 18 a 20.
<b>Museu Dinâmico de Ciências</b>	Museu	Público municipal	O MDCC foi criado a partir de um convênio entre a Prefeitura Municipal de Campinas, UNICAMP, FUNCAMP e ACIESP. Em 1987, foram inaugurados o Planetário de Campinas e os Laboratórios Didáticos que constituem as instalações físicas do museu.

<b>Museu do Café</b>	Museu	Público municipal	Inaugurado em 1996, o Museu pretende preservar e difundir a memória da cultura cafeeira em Campinas.
<b>Museu do Negro de Campinas</b>	Museu		Criado em 2001 com a intenção de resgatar e divulgar a memória da comunidade negra na cidade. Pelo seu valor histórico e arquitetônico, a casa que atualmente abriga o museu foi tombada pelo CONDEPACC em 2003.
<b>Museu História Natural</b>	Museu	Público municipal	Tem por objetivo difundir conhecimentos sobre a fauna e a flora e promover a sua conservação, bem como desenvolver programas de Educação Ambiental. Atualmente, o Museu possui um acervo de mais de 2.000 peças, incluindo mamíferos, aves, répteis, peixes, insetos e invertebrados.
<b>Museu Universitário da PUC-Campinas</b>	Museu	Privado (vinculado à PUC-Campinas)	Criado em 1985, com uma história construída a partir da pesquisa científica formou-se um acervo de fundamental importância pelo seu volume, datação e diversidade, incluindo etnografia indígena, etnologia, cultura popular, rizicultura do Japão no século 16, cultura afro-brasileira. Impossibilitado temporariamente de receber visitação pública, o museu disponibilizou ao público escolar e outros segmentos da sociedade exposições itinerantes, projetos e fórum de participação científica-popular.
<b>Concha Acústica (Auditório Beethoven)</b>	Teatro / Auditório	Público municipal	Inaugurada em 1976, integra o Parque Portugal/ Lagoa do Taquaral, com capacidade para 2.000 pessoas.
<b>Teatro Dom Nery (Externato São João)</b>	Teatro / Auditório	Privado (Obra Social São João Bosco)	No centro de Campinas, oferece a artistas e público uma sala de espetáculos que concilia a arquitetura neoclássica original do edifício, equipamentos de som, acústica e iluminação atualizados.
<b>Teatro Carlos Maia</b>	Teatro / Auditório	Público municipal	Localizado no interior do Bosque dos Jequitibás, esse teatro ocupa o antigo espaço onde estava instalado o aquário e um viveiro de pássaros. Inaugurado em 1976, ele possui 130 lugares e ganhou o nome de Carlos Maia em homenagem ao pioneiro do teatro de Campinas.
<b>Teatro Castro Mendes</b>	Teatro / Auditório	Público municipal	O Teatro possui 831 lugares. Foi inaugurado em 1974, com a apresentação da obra de Carlos Gomes, "Colombo", interpretada pela Orquestra Sinfônica Municipal.
<b>Teatro da Vila Padre Anchieta</b>	Teatro / Auditório	Público municipal	Teatro com programação diversa.
<b>Teatro de Arte e Ofício (TAO)</b>	Teatro / Auditório	Privado	Fundado por Teresa Aguiar, o espaço ocupa lugar na história como o primeiro teatro independente do Interior, eleito este ano Ponto de Cultura pelo Ministério da Cultura (MinC).
<b>Teatro Interno Luiz Otávio Burnier</b>	Teatro / Auditório	Público municipal	Integra o Centro de Convivência Cultural, inaugurado em 1975, obra do arquiteto Fábio Penteadó.
<b>Teatro Teresa Aguiar (Teatro do Conservatório)</b>	Teatro / Auditório	OSCIPI	Unidade do Conservatório Carlos Gomes, instituição de formação profissional no campo da música, teatro e dança.

## CAMPO GRANDE (MT)

NOME	TIPO	CARÁTER	DESCRIÇÃO
<b>Arquivo Histórico de Campo Grande (Arca)</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Proteção e a preservação da documentação arquivística de Campo Grande. Acervo referente a história da cidade, com fotos, livros, plantas arquitetônicas, jornais e a documentação administrativa do período de 1905 a 1970 da Prefeitura Municipal.
<b>Armazém Cultural Helena Meireles</b>	Centro Cultural	Público municipal	Armazém ferroviário restaurado, onde são realizados eventos sociais e culturais.
<b>Centro Cultural José Octávio Guizzo</b>	Centro Cultural	Público estadual	O Centro inclui o Teatro Aracy Balabanian (capacidade de 300 lugares), 2 auditórios com equipamento de som e galeria para exposições temporárias.
<b>Memorial da Cultura e da Cidadania Apolônio de Carvalho</b>	Centro Cultural	Público estadual	No edifício do Memorial encontram-se: no térreo a Sala Apolônio de Carvalho (objetos doados pela família), a Galeria de Artes Visuais (área para exposições de arte), Sala de inclusão digital (com 40 computadores); na sobreloja o Auditório e o Espaço para exposições temporárias; no 1º andar o Museu de Arqueologia da UFMS; no 2º andar a Biblioteca Pública Estadual Isaias Paim e no 2º andar o MIS. Ocupam ainda o mesmo edifício, a Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul e a Secretaria de Cultura do Estado.
<b>Morada do Baís</b>	Centro Cultural	Público municipal	Centro Cultural de Lídia Baís (precursora das artes plásticas na região), com espaço para shows e apresentações culturais diversas, especialmente exposições temporárias de artes plásticas.
<b>Casa da Memória Arnaldo Estevão de Figueiredo</b>	Museu	Privado	O edifício do museu foi a residência e escritório do engenheiro e político Arnaldo Estevão de Figueiredo. O acervo contém objetos do patrono e personalidades de destaque do Estado e um pequeno acervo de livros e documentos manuscritos dos séculos 18 a 20.
<b>Museu da Força Expedicionária - FEB</b>	Museu	Público Federal	Criado em 1995, tem como finalidade promover e difundir a história da Força Expedicionária Brasileira durante a II Guerra Mundial. Conta com acervo de objetos, mapas e fotos, doado por ex-combatentes e seus familiares.
<b>Museu da Imagem e do Som (MIS/MS)</b>	Museu	Público estadual	É responsável pela guarda, catalogação, manutenção, intercâmbio e recuperação das produções audiovisuais do Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. O museu possui um acervo de mais de 50.000 peças.
<b>Museu do Telefone Marechal Rondon</b>	Museu	Privado	O museu pertence à Brasil Telecom. Reúne documentos, objetos e fotografias que contam a história da telefonia no estado.
<b>Museu Dom Bosco (MDB)</b>	Museu	Privado (Universidade Católica Dom Bosco)	Acervo de aproximadamente 40.000 peças: coleções arqueológica, etnográfica, mineralógica, paleontológica e zoológica.



<b>Museu José Antonio Pereira</b>	Museu	Público municipal	Acervo composto por objetos pessoais da família do fundador de Campo Grande. Tem como finalidade promover a história da capital de Mato Grosso do Sul.
<b>Concha Acústica Helena Meirelles</b>	Teatro / Auditório	Público estadual	Concha acústica.
<b>Palácio Popular da Cultura</b>	Teatro / Auditório	Público municipal	Possui uma arquitetura contemporânea, com equipamentos de alta qualidade para realização de grandes eventos, shows, feiras e convenções. Possui um teatro e três auditórios.
<b>Teatro Glauce Rocha</b>	Teatro / Auditório	Público (UFMS)	Localizado no complexo da cidade universitária, com capacidade para 787 pessoas.

## CURITIBA (PR)

NOME	TIPO	CARÁTER	DESCRIÇÃO
<b>Arquivo Público do Paraná</b>	Biblioteca / Arquivo	Público estadual	Além de reunir a documentação referente à memória do poder público, o Arquivo é o órgão responsável pela execução e administração da política relativa ao patrimônio documental do Estado.
<b>Biblioteca Rua da Cidadania Boqueirão</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Espaço cultural de conhecimento e lazer. Possui acervo diversificado e realiza atividades de estímulo à leitura.
<b>Biblioteca Bairro Novo</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Espaço cultural de conhecimento e lazer. Possui acervo diversificado e realiza atividades de estímulo à leitura.
<b>Biblioteca Cidadania Santa Felicidade</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Espaço cultural de conhecimento e lazer. Possui acervo diversificado e realiza atividades de estímulo à leitura.
<b>Biblioteca Cidade Industrial</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Espaço cultural de conhecimento e lazer. Possui acervo diversificado e realiza atividades de estímulo à leitura.
<b>Biblioteca da Casa Kozák</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Espaço cultural de conhecimento e lazer. Possui acervo diversificado e realiza atividades de estímulo à leitura.
<b>Biblioteca Farol do Saber Miguel de Cervantes</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Espaço cultural de conhecimento e lazer. Possui acervo diversificado e realiza atividades de estímulo à leitura.
<b>Biblioteca Franco Giglio</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Espaço cultural de conhecimento e lazer. Possui acervo diversificado e realiza atividades de estímulo à leitura.
<b>Biblioteca Jardim das Américas</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Espaço cultural de conhecimento e lazer. Possui acervo diversificado e realiza atividades de estímulo à leitura.
<b>Biblioteca Nair de Macedo</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Espaço cultural de conhecimento e lazer. Possui acervo diversificado e realiza atividades de estímulo à leitura.
<b>Biblioteca Pública do Paraná</b>	Biblioteca / Arquivo	Público estadual	Criada em 1857, possui acervo composto de livros, folhetos, mapas, partituras, manuscritos, discos vinil, CDs, filmes, diapositivos, CD-ROM, vídeos, fitas cassetes e livros adaptados para deficientes visuais. A coleção de livros conta com aproximadamente 470.000 volumes (dados de 2004).
<b>Biblioteca Rua da Cidadania Fazendinha</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Espaço cultural de conhecimento e lazer. Possui acervo diversificado e realiza atividades de estímulo à leitura.
<b>Biblioteca Rua da Cidadania Pinheirinho</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Espaço cultural de conhecimento e lazer. Possui acervo diversificado e realiza atividades de estímulo à leitura.
<b>Biblioteca Santos Andrade</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Espaço cultural de conhecimento e lazer. Possui acervo diversificado e realiza atividades de estímulo à leitura.

<b>Casa Andrade Muricy</b>	Centro cultural	Público estadual	Inaugurada em 1998, é um espaço expositivo da Secretaria de Estado da Cultura, que ocupa um prédio tombado de estilo eclético. A CAM possui área de aproximadamente 2.000 m <sup>2</sup> , metade dos quais destinados à apresentação de mostras especiais de artes visuais ou de eventos culturais.
<b>Centro Cultural Solar do Barão</b>	Centro cultural	Público municipal	Complexo cultural com 3 mil m <sup>2</sup> de área destinada à arte e cultura. Fazem parte do Centro Cultural Solar do Barão o Museu da Gravura Cidade de Curitiba, o Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, a Gibiteca de Curitiba, o Museu do Cartaz, a Loja da Gravura, o Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, a Sala Scabi, a Sala Lápis e a sede do ICAC – Instituto Curitiba de Arte e Cultura. O Solar também dispõe de salas de exposições temporárias e ateliês de gravura.
<b>Centro de Criatividade de Curitiba</b>	Centro cultural	Público municipal	Utilizando estrutura original da antiga fábrica de cola e beneficiamento de couro, com cinco pavilhões, oferece cursos variados e conta com ateliês permanentes de artes e artesanato. Inaugurado em 1973, também dispõe de uma sala de exposições, ateliê de escultura, o Teatro Cleon Jacques, a Biblioteca Augusto Stresser e a Casa Erbo Stenzel.
<b>Centro Juvenil de Artes Plásticas</b>	Centro cultural	Público estadual	Espaço cultural educativo, voltado para a população infantil. Sua criação foi inspirada na atuação do artista Guido Viaro.
<b>Memorial de Curitiba</b>	Centro cultural	Público municipal	Inaugurado em 1996, foi concebido para abrigar atividades culturais múltiplas, incluindo mostras e exposições, apresentações teatrais e concertos. As instalações do Memorial contam com três salas para exposições, o Teatro Londrina e uma praça ampla que permite realizar eventos.
<b>Palacete Wolf</b>	Centro cultural	Público municipal	Abriga o conjunto de atividades literárias da Fundação Cultural de Curitiba (FCC). Oferece também cursos, oficinas, palestras e conferências.
<b>Museu da Imagem e do Som - MIS</b>	Museu	Público estadual	O Museu está atualmente fechado para reformas. Foi criado em 1969, buscando preservar a memória audiovisual do Paraná. Possui acervos de discos, fitas de áudio, filmes, vídeos, fotografias e publicações relacionadas a sua área de atuação.
<b>Museu Alfredo Andersen</b>	Museu	Público estadual	Tem como finalidade cadastrar, conservar, catalogar, expor e divulgar a obra e memória de Alfredo Andersen como artista e professor. Está situado na casa onde o artista residiu, produziu grande parte de sua obra pictórica e ensinou pintura e desenho a muitos discípulos.
<b>Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de Curitiba</b>	Museu	Público municipal	Inaugurado em 1981, abriga o acervo da Cúria Metropolitana de Curitiba, composto por imagens religiosas, paramentos, móveis e objetos de culto. Suas instalações ficam num espaço anexo à Igreja da Ordem. Realiza, ainda, exposições temporárias de arte.

<b>Museu de Expedicionário</b>	Museu	Público estadual	Acervo histórico, que revela e ilustra a participação dos soldados brasileiros no último conflito mundial.
<b>Museu Metropolitano de Arte de Curitiba - MUMA</b>	Museu	Público municipal	O MUMA possui, em seu acervo permanente, obras do modernismo brasileiro. Integra o complexo do Centro Cultural do Portão, que inclui o Teatro Antônio Carlos Kraide, o Cine Guarani, uma biblioteca, a Escola de Circo, um clube de xadrez e obras de arte em vários pontos das instalações.
<b>Museu Oscar Niemeyer</b>	Museu	Público estadual	O projeto de Oscar Niemeyer aproveitou as instalações de uma antiga escola, que também era um projeto seu de 1967. Foi inaugurado em 2002, com acervo inicial das obras do Museu de Arte do Paraná (MAP) e do extinto Banco do Estado do Paraná (Banestado). Em sua coleção figuram importantes artistas paranaenses e nacionais de vários movimentos.
<b>Museu Paranaense</b>	Museu	Público estadual	Fundado em 1876, o Museu foi o primeiro museu do Paraná e o terceiro do Brasil. Possui um acervo de cerca de 300.000 peças e documentos. Atualmente o Museu desenvolve estudos nas áreas da Arqueologia, Antropologia, História e Numismática.
<b>Cinemateca de Curitiba</b>	Teatro / Auditório	Público municipal	A atual sede foi inaugurada em 1998. Reúne, restaura e apresenta filmes de valor artístico e histórico do Paraná e do Brasil, com programação que também inclui cursos na área cinematográfica.
<b>Ópera de Arame</b>	Teatro / Auditório	Público municipal	Inaugurada em 1992, possui auditório com 1.629 lugares, que abriga as mais variadas manifestações artísticas. Exemplar significativo da arquitetura moderna de Curitiba.
<b>Pedreira Paulo Leminski</b>	Teatro / Auditório	Público municipal	A antiga Pedreira Municipal transformou-se em espaço cultural em 1989. Possui recursos para espetáculos de grande porte, com palco coberto e capacidade de 20.000 pessoas.
<b>Teatro do Paiol</b>	Teatro / Auditório	Público municipal	O antigo Paiol de Pólvora de Curitiba, construído em 1906, foi transformado em teatro de arena, com capacidade para 225 pessoas. Destina-se à promoção e difusão de eventos de música, dança e teatro.
<b>Teatro Guaira</b>	Teatro / Auditório	Público estadual	É um dos maiores complexos artísticos-culturais da América Latina. Possui três auditórios: o Bento Nunhoz da Rocha, o Salvador de Ferrante e o Glauco Flores de Sá Brito.
<b>Teatro Novelas Curitibanas</b>	Teatro / Auditório	Público municipal	Reaberto em 2006, com recursos da Prefeitura de Curitiba. Ícone arquitetônico e da identidade dos curitibanos, tem capacidade para 70 espectadores e é voltado para a valorização dos artistas e autores locais.
<b>Teatro Universitário de Curitiba - TUC</b>	Teatro / Auditório	Público municipal	Inaugurado em 1976, voltado a comunidade estudantil. Com capacidade para 100 pessoas, é destinado a apresentações teatrais, musicais, debates, palestras e cursos.

## FEIRA DE SANTANA (BA)

NOME	TIPO	CARÁTER	DESCRIÇÃO
<b>Biblioteca Municipal Arnold Ferreira Silva</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Possui uma área total de 2800 m <sup>2</sup> , com um acervo de livros de 28.819 volumes, e 3.260 livros infanto-juvenil. Realiza diversas atividades culturais.
<b>Biblioteca Municipal Manoel Pereira Pimenta</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Conta com acervo de cerca de 1.500 exemplares. Possui salas de consulta e leitura, para adultos e crianças.
<b>Biblioteca Municipal Profª Raquel Freitas Araújo</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Conta atualmente com mais de 1.500 volumes de livros e mais de 200 volumes de livros infanto-juvenis.
<b>Centro de Cultura Amélio Amorim</b>	Centro cultural	Público estadual (UEFS)	Sob a coordenação do Centro Universitário de Cultura e Arte (CUCA) desenvolve atividades no campo das artes cênicas (dança e teatro).
<b>Centro de Cultura Maestro Miro</b>	Centro cultural	Público municipal	Teatro e sala de exposições Aliomar Simas.
<b>Centro Universitário de Cultura e Arte - CUCA</b>	Centro Cultural	Público estadual (UEFS)	Constitui-se num complexo difusor da cultura e da arte, fonte de integração entre a Universidade e o conjunto da sociedade feirense. O CUCA, localizado no centro da cidade, é constituído dos seguintes setores: Museu Regional de Arte, Galeria de Arte Carlo Barbosa, Galeria de Arte Caetano Veloso em Santo Amaro da Purificação, Biblioteca Setorial Pierre Klose, Seminário de Música, Oficina de Criação Artística, Sala de Vídeo, Sala de Reuniões Simões Filho, Experimentoteca, Laboratório de Informática, Teatro Universitário, Teatro de Arena e Sala de Cinema e Arte, em fase de implantação.
<b>Museu Casa do Sertão</b>	Museu	Público estadual (UEFS)	Inaugurado em 1978, no Campus da UEFS. O Museu objetiva preservar a cultura sertaneja, resguardando aspectos do cotidiano do homem dessa região, e, por extensão, da própria Feira de Santana.
<b>Museu Regional de Arte</b>	Museu	Público estadual (UEFS)	Criado em 1967, pelo empresário Assis Chateaubriand, o Museu foi instalado em um prédio da Prefeitura Municipal. No final do ano de 1995, a UEFS, que administrava o Museu, transfere todo o acervo para o Centro Universitário de Cultura e Arte (CUCA), que surgiu com a revitalização da área onde funcionou a antiga Escola Normal. O acervo do antigo Museu Regional foi transferido para a Galeria de Arte Carlo Barbosa, no Cuca. A galeria mantém um dos mais importantes acervos do Estado, reunindo telas de artistas de renome nacional e internacional, dentre os quais destaca-se a coleção de pintores ingleses.
<b>Teatro CDL</b>	Teatro / Auditório	Privado	O Teatro da CDL, provido de 250 poltronas, possui uma das mais modernas instalações da Bahia.
<b>Teatro Municipal Margarida Ribeiro</b>	Teatro / Auditório	Público municipal	Teatro municipal.

## FORTALEZA (CE)

NOME	TIPO	CARÁTER	DESCRIÇÃO
<b>Arquivo Público do Estado do Ceará</b>	Biblioteca / Arquivo	Público estadual	Criado em 1916, tem como função recolher, preservar e divulgar documentos de valor histórico, para referência e pesquisa, visando preservar a história e memória do Estado.
<b>Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel</b>	Biblioteca / Arquivo	Público estadual	Criada em 1867, hoje está integrada ao Centro Cultural Dragão do Mar. Possui acervo de aproximadamente 95.000 volumes, em grande parte informatizado e disponibilizado para os usuários.
<b>Biblioteca Pública Municipal Dolor Barreira</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Conta com um acervo de aproximadamente 15.000 volumes.
<b>Casa de Cultura Raimundo Cela</b>	Centro Cultural	Público estadual	Antigo Palácio da Luz, sede do Governo, é um vasto polígono, de amplos salões, abrigando antigo mobiliário e acervo de artes visuais, com obras de Raimundo Cela, Vicente Leite, Barrica e Antônio Bandeira.
<b>Casa de Juvenal Galeno</b>	Centro Cultural	Público estadual	Fundada em 1919, é mantida pela Secretaria de Cultura (SECULT) com o objetivo de difundir e incentivar a cultura cearense. Residência de tradição poética, possui biblioteca com 6.000 volumes e dois auditórios.
<b>Centro Cultural Banco do Nordeste</b>	Centro Cultural	Privado (Banco do Nordeste)	Inaugurado em 1998, ocupa quatro andares equipados com salões de exposições temporárias, teatro multifuncional, auditório e biblioteca.
<b>Centro Cultural Bom Jardim</b>	Centro Cultural	Público estadual (gerido pelo Instituto de Arte e Cultura do Ceará - IACC)	Inaugurado em 2006, é um espaço de convivência para a arte e a educação. O complexo é voltado para a profissionalização de jovens e adultos nas áreas de audiovisual, música e dança, contribuindo para o processo de inclusão dos moradores da região.
<b>Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura</b>	Centro Cultural	Público estadual (gerido pelo Instituto de Arte e Cultura do Ceará - IACC)	Inaugurado em 1998, o Centro é uma infra-estrutura completa com equipamentos culturais e de lazer. Inclui o Memorial da Cultura Cearense, o Museu de Arte Contemporânea, o Teatro Dragão do Mar, as salas de cinema do Espaço Unibanco Dragão do Mar, o Anfiteatro Sergio Motta, um Auditório e o Planetário.
<b>Espaço Cultural dos Correios</b>	Centro Cultural	Privado	Instalado no Edifício Sede dos Correios e Telégrafos de Fortaleza (1932). Foi inaugurado em 2005, com galeria para exposições de arte.
<b>Espaço Cultural UNIFOR</b>	Centro Cultural	Privado (UNIFOR)	Localizado no 2º andar do prédio da Reitoria, o Espaço Cultural UNIFOR ocupa uma área total de 1.200 m². Foi reinaugurado em 2004, com espaço adequado para a realização de mostras de arte.

<b>Sobrado José Lourenço</b>	Centro Cultural	Público estadual	Primeira edificação de três andares do Estado, foi tombado pela SECULT. Em 2007, foi reinaugurado como espaço de convivência das artes visuais do Ceará.
<b>Museu Arthur Ramos (Casa José de Alencar)</b>	Museu	Público municipal	Possui acervo com peças da cultura indígena do Ceará e de origem africana, coleção que pertenceu ao antropólogo brasileiro Arthur Ramos. Existem também telas e documentos de José de Alencar.
<b>Museu da Imagem e do Som - MIS</b>	Museu	Público estadual	Inaugurado em 1980, possui acervo expressivo da memória audiovisual do Estado. Além do acervo disponibilizado ao usuário, o MIS possui biblioteca especializada, sala de projeção multimídia e espaços expositivos.
<b>Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC)</b>	Museu	Público federal	Criado em 1961, firmou-se como importante centro de preservação da cultura artística cearense popular e erudita.
<b>Museu de Arte e Cultura Populares</b>	Museu	Público estadual	Fundado em 1973, possui um acervo de 1.560 peças distribuídas em três alas específicas, que englobam arte religiosa, arte utilitária e arte recreativa. Integra o Centro de difusão da cultura cearense.
<b>Museu de Fortaleza</b>	Museu	Público estadual	Localizado no Farol do Mucuripe, abriga acervo sobre os principais momentos históricos da capital cearense.
<b>Museu do Ceará</b>	Museu	Público estadual	A instituição museológica do estado nasceu em 1933, tornando-se conhecida, inicialmente, como Museu Histórico do Ceará. Sua principal missão é promover a reflexão crítica sobre a História do Ceará, por meio de programas integrados de pesquisas museológicas, exposições, cursos, publicações e práticas pedagógicas.
<b>Teatro São José</b>	Teatro / Auditório	Privado	Inaugurado em 1915. Possui seu próprio grupo teatral, tendo por finalidade acolher grupos de teatro da cidade. Abriga nas suas dependências o Museu do Maracatu.
<b>Theatro José de Alencar</b>	Teatro / Auditório	Público estadual	Com estrutura metálica importada da Escócia e linhas ecléticas, em que predominam elementos neoclássicos e art nouveau, o Teatro abriga ainda um auditório, espaço cênico a céu aberto e o prédio anexo, que sedia o Centro de Artes Cênicas (CENA), o Teatro Morro de Ouro, a Praça Mestre Pedro Boca Rica com palco ao ar livre, a Biblioteca Carlos Câmara, a Galeria Ramos Cotóco, e salas de estudos e ensaios.

## GOIÂNIA (GO)

NOME	TIPO	CARÁTER	DESCRIÇÃO
<b>Arquivo Histórico Cultural</b>	Biblioteca / Arquivo	Público estadual	Abriga o patrimônio documental público, referente à história de Goiás.
<b>Biblioteca do Centro Livre de Artes</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Acervo em artes plásticas, música, dança e literatura infantil, além de CDs, fitas de vídeo e acesso à internet.
<b>Biblioteca Estadual Pio Vargas</b>	Biblioteca / Arquivo	Público estadual	Acervo literário, com enfoque em produções infanto-juvenis, livros didáticos e enciclopédias e ainda seção de periódicos.
<b>Biblioteca Irmãos Oriente do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás</b>	Biblioteca / Arquivo	Privado	Acervo com cerca de 20.000 livros, revistas, jornais e documentos sobre a história de Goiás e de Goiânia.
<b>Biblioteca Municipal Cora Coralina</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Acervo de literatura, livros didáticos, jornais e revistas e acesso à internet.
<b>Centro Cultural Gustav Ritter</b>	Centro Cultural	Público estadual	Abriga a Orquestra Filarmônica do Estado de Goiás, uma escola de música e uma de dança.
<b>Centro Cultural Jesco Puttkamer</b>	Centro Cultural	Privado (UCG)	Acervo de fotos da família Puttkamer e de 60 povos indígenas brasileiros, plumárias e artesanatos indígenas e peças arqueológicas.
<b>Centro Cultural Marietta Telles Machado</b>	Centro Cultural	Público estadual	O complexo administrado pela Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira possui: Cine Cultura, Galeria Frei Confaloni, Galeria de Arte Primitivista - Sebastião dos Reis, Gibiteca e Biblioteca Pio Vargas.
<b>Centro Cultural Martim Cererê</b>	Centro Cultural	Público estadual	Prédio histórico ligado à repressão política, ocupado por eventos de música e de teatro alternativos da cidade (2 teatros tradicionais e 1 de arena).
<b>Centro Cultural Octo Marques</b>	Centro Cultural		Funciona no mezzanino do Edifício Parthenon Center. Abriga a Escola de Artes Visuais, o Museu de Arte Contemporânea e o Balé do Estado.
<b>Centro Cultural Oscar Niemeyer</b>	Centro Cultural	Público estadual	O Complexo de 17.000 m² abriga 4 edifícios: a biblioteca, o Monumento aos Direitos Humanos, o Palácio da Música e o Museu de Arte Contemporânea.
<b>Centro Municipal Goiânia Ouro</b>	Centro Cultural	Público municipal	Centro cultural com cinema e teatro.
<b>Memorial do Cerrado</b>	Centro Cultural	Privado (UCG)	Complexo científico que reúne, além do museu, a Vila Cenográfica Santa Luzia, a Aldeia Timbira, o Quilombo e a Fazenda Baraúnas.
<b>Fundação Museu de Ornitologia</b>	Museu	Privado	Rica coleção de pássaros e animais empalhados.



<b>Museu Antropológico da UFG</b>	Museu	Público federal (UFG)	Acervo composto de peças arqueológicas, indígenas e de cultura popular.
<b>Museu da Imagem e do Som - MIS</b>	Museu	Público estadual	Acervos videográfico, fonográfico e fotográfico, com documentários e filmes sobre Goiás.
<b>Museu de Arte de Goiânia</b>	Museu	Público municipal	Acervo (pintura, gravura, escultura) representativo das artes em Goiás e no Brasil. O primeiro museu público municipal de artes plásticas do Centro-Oeste.
<b>Museu Pedro Ludovico</b>	Museu	Público estadual	Trata-se da antiga casa da família de Pedro Ludovico Teixeira, o fundador da cidade. Contém objetos e documentos históricos.
<b>Museu Zoroastro Artiaga</b>	Museu	Público estadual	Acervo de objetos históricos, paleontologia, arqueologia, mineralogia, taxidermia, etnologia, arte sacra, cultura popular e arte industrial
<b>Centro de Convenções</b>	Teatro / Auditório	Público estadual (gestão privada Porto Belo Construções)	Está localizado em uma área de 51.000 m <sup>2</sup> e possui dois pavilhões para feiras e congressos, dois auditórios, um teatro e onze salas para reuniões.
<b>Teatro Goiânia</b>	Teatro / Auditório	Público estadual	Criado em 1942, foi um dos primeiros prédios da nova capital; mantém os detalhes arquitetônicos de sua concepção original, em art deco.

## JATAÍ (GO)

NOME	TIPO	CARÁTER	DESCRIÇÃO
<b>Centro Cultural Basileu Toledo França</b>	Centro Cultural	Público municipal	Tem o caráter de órgão multidisciplinar, com objetivo educativo-cultural. Agrega a Biblioteca Municipal Dante Mosconi e desenvolve uma programação, que abrange literatura, teatro, música e dança.
<b>Memorial JK</b>	Centro Cultural	Público municipal	Inaugurado 2003, com o objetivo de reverenciar e perpetuar a memória do presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira. Jataí integra o percurso político de JK, pois foi na cidade que começou sua campanha para presidência e onde foi lançada a idéia da fundação de Brasília.
<b>Museu Histórico de Jataí Francisco Honório de Campos</b>	Museu	Público municipal	O Museu Histórico de Jataí foi criado através da Lei n. 1.542, de 10 de março de 1993, e instalado numa residência histórica do século 19. As atividades do Museu visam preservar o monumento como patrimônio histórico, resguardar a cultura da região e apresentar à comunidade um conhecimento de cunho científico.

## NITERÓI (RJ)

NOME	TIPO	CARÁTER	DESCRIÇÃO
<b>Coordenação de Documentação e Pesquisa</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Busca recolher e conservar documentos referentes às atividades do governo municipal, bem como promover pesquisas históricas sobre a cidade de Niterói. É responsável também pela guarda, preservação e divulgação do acervo fotográfico, que conta com cerca de 6.000 fotografias em papel e mais de 20.000 negativos.
<b>Sala de Leitura - Barreto</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	As Salas de Leitura da Prefeitura contam com um acervo de mais de 8.000 títulos doados pela comunidade, divididos em duas unidades: no Barreto, situada no Parque Palmir Silva (antigo Monteiro Lobato), maior área de lazer do Zona Norte de Niterói, e no Cento Social Urbano da Ilha da Conceição, (CESU), que atende grande número de estudantes.
<b>Sala de Leitura - Ilha da Conceição</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	As Salas de Leitura da Prefeitura contam com um acervo de mais de 8.000 títulos doados pela comunidade, divididos em duas unidades: no Barreto, situada no Parque Palmir Silva (antigo Monteiro Lobato), maior área de lazer do Zona Norte de Niterói, e no Cento Social Urbano da Ilha da Conceição, (CESU), que atende grande número de estudantes.
<b>Centro Cultural Paschoal Carlos Magno</b>	Centro Cultural	Público municipal	Inaugurado em 1975 é composto de duas galerias: a Quirino Campofiorito, no andar térreo, e a Hilda Campofiorito no andar superior, um dos mais nobres locais de exposição da cidade.
<b>Centro de Artes da UFF</b>	Centro Cultural	Público federal (UFF)	O Centro de Artes UFF, localizado no prédio da Reitoria, é o mais completo centro cultural de Niterói. Como pólo de produção e difusão cultural realiza programas voltados para todas as manifestações artísticas. Em seu conjunto de espaços, reúne a Galeria de Arte UFF, o Espaço UFF de Fotografia, o Espaço Aberto UFF, o Cine Arte UFF e o Teatro da UFF.
<b>Galeria 52 (Espaço Cultural da Aliança Francesa)</b>	Centro Cultural	Privado	Realiza exposições durante todo o ano, promovendo artistas brasileiros e franceses, e apresentando e incentivando novos talentos.
<b>Galeria do Poste</b>	Centro Cultural	Privado	A Galeria propõe uma nova forma para exposição de arte, utilizando-se de um poste sobre o qual os artistas realizam diretamente suas obras, criadas especialmente para a ocasião. A Galeria do Poste apresenta mensalmente obras de artistas contemporâneos.
<b>Sala José Cândido de Carvalho</b>	Centro Cultural	Público municipal	Inaugurada em 1988, a Sala é um espaço destinado ao lançamento de novos artistas plásticos. É localizada no térreo da sede da Secretaria Municipal de Cultura/ Fundação de Arte de Niterói.

<b>Solar do Jambeiro</b>	Centro Cultural	Público municipal	Residência do século 19, tombada pelo IPHAN, abriga , seminários e cursos sobre preservação e restauração de bens culturais.
<b>Museu Antônio Parreiras</b>	Museu	Público municipal	Sua construção data do fim do século passado e foi tombado pelo IPHAN em 1967. Transformado em museu em 1941, expõe permanentemente obras do famoso pintor, além de exposições temporárias de paisagistas contemporâneos.
<b>Museu Arqueológico de Itaipu</b>	Museu	Público municipal	Dispõe de uma sala para exposição de material arqueológico e um espaço para exposições temporárias, além de eventos diversos na antiga Capelinha do Recolhimento
<b>Museu da Imprensa</b>	Museu	Público municipal	Exposição permanente sobre a história da imprensa no Brasil.
<b>Museu do Ingá</b>	Museu	Público municipal	Construção de 1860 em estilo neoclássico, com um acervo de aproximadamente 4.800 peças, entre mobiliário, porcelanas, documentos, esculturas e uma pinacoteca com 120 obras de vários pintores. Possui também oficinas de gravura e de escultura, salas para exposições temporárias e cursos livres.
<b>Teatro Municipal de Niterói</b>	Teatro / Auditório	Público municipal	Com capacidade para 400 pessoas, foi restaurado em 1995. O teatro tem sido palco de sucessivas estréias nacionais e abriga os projetos permanentes da Secretaria de Cultura de Niterói. O Salão Nobre e a Sala Carlos Couto, espaço multimídia anexo ao Teatro, abrigam diferentes ações.
<b>Teatro Sesc-Niterói</b>	Teatro / Auditório	Privado	Teatro com programação diversificada.

## RECIFE | OLINDA (PE)

NOME	TIPO	CARÁTER	DESCRIÇÃO
<b>RECIFE</b>			
<b>Biblioteca Comunitária Caranguejo Tabaiães</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Inaugurada em 2005 a biblioteca possui um acervo de aproximadamente 1.300 livros, que disponibiliza para empréstimo.
<b>Biblioteca do Porto Digital</b>	Biblioteca / Arquivo	Organização Social (Núcleo de Gestão do Porto Digital)	O Porto Digital, pólo de tecnologia da informação localizado no Recife, inaugurou em 2002 uma pequena biblioteca para atender a Comunidade de Pilar, um dos piores Índices de Desenvolvimento Humano (IDH) de Recife. A biblioteca conta com um acervo de quase 8.000 livros, oferece acesso gratuito à internet e realiza programação cultural com oficinas, jogos e cursos de computação. A biblioteca encontra-se em fase de reestruturação.
<b>Biblioteca Popular de Afogados</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	As Bibliotecas de Casa Amarela e Afogados atendem não só às comunidades que formam o seu entorno, mas também toda a Região Metropolitana do Recife. Cada biblioteca tem um público em torno de 40.000 pessoas/ano e emprestam em média 800 livros mensalmente. Têm como missão promover a cultura, estimular e desenvolver o gosto pela leitura e fruição dos bens culturais.
<b>Biblioteca Popular de Casa Amarela</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	As Bibliotecas de Casa Amarela e Afogados atendem não só às comunidades que formam o seu entorno, mas também toda a Região Metropolitana do Recife. Cada biblioteca tem um público em torno de 40.000 pessoas/ano e emprestam em média 800 livros mensalmente. Têm como missão promover a cultura, estimular e desenvolver o gosto pela leitura e fruição dos bens culturais.
<b>Biblioteca Pública Estadual</b>	Biblioteca / Arquivo	Público estadual	Possui acervo diversificado: de periódicos a obras de literatura clássica
<b>Casa da Cultura</b>	Centro Cultural	Público estadual	Principal centro de arte popular pernambucana.
<b>Centro Cultural Apolo Hermilo</b>	Centro Cultural	Público municipal	Inaugurado no ano 2000, com uma estrutura que compreende o Cine-Teatro Apolo, o Teatro Hermilo Borba Filho e o Centro de Documentação Osman Lins. Sua meta maior é tornar-se um centro de referência das artes cênicas. Nesse sentido, planeja e desenvolve ações sistemáticas que visam à formação e ao aprimoramento; à criação; à pesquisa; a uma programação de reconhecida qualidade artística; à formação de platéia.
<b>Centro Cultural Benfica</b>	Centro Cultural	Público federal (UFPE)	O acervo do Centro é composto por grande parte das obras da antiga Escola de Belas Artes e trabalhos de grande importância para o Movimento Armorial. Além disso, desenvolve e apóia projetos na área da cultura.

<b>Espaço Pasárgada</b>	Centro Cultural	Público estadual	Em 1984, foi tombada a casa onde morou o poeta Manuel Bandeira. Foi transformada num centro cultural, realizando atividades relacionadas às artes e literaturas, com novas formas de expressão.
<b>Fundação Gilberto Freyre</b>	Centro Cultural	Privado	Contribuir para o desenvolvimento político-social, científico-tecnológico e cultural da sociedade brasileira tendo como referencial a obra freyriana e sua influência para a compreensão e interpretação da sua realidade, na perspectiva da superação das desigualdades sociais. Possui os seguintes núcleos: Centro de Documentação, Espaço Cultural, Casa-Museu, Sítio Ecológico e Bibliotecas Virtuais.
<b>Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco</b>	Centro Cultural	Público federal	Fundado em 1862, constituiu-se como o primeiro Instituto Histórico Regional do Brasil. Possui acervo de documentos e objetos, que são fontes importantes para a história de Pernambuco.
<b>Instituto Ricardo Brennand</b>	Centro Cultural	Privado	O Instituto foi criado pelo colecionador, com o objetivo de expor sua coleção de obras de arte europeia e brasileira do séculos 15 ao 19.
<b>Oficina Francisco Brennand</b>	Centro Cultural	Privado	A Oficina surge em 1971, nas ruínas de uma olaria do início do século 20. Constitui-se num conjunto arquitetônico monumental de grade originalidade, em constante processo de mutação.
<b>Refinaria Multicultural Sítio Trindade</b>	Centro Cultural	Público municipal	Trata-se de um equipamento público apropriado para o desenvolvimento de ações de formação técnica e artística nas diversas linguagens artísticas.
<b>MAMAM no Pátio</b>	Museu	Público municipal	É uma unidade do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, localizada no Pátio de São Pedro, centro histórico do Recife. Inaugurado em 2006, atua como um espaço institucional de experimentação nas artes visuais e de reflexão crítica sobre os seus desenvolvimentos contemporâneos.
<b>Museu da Abolição - Centro de Referência da Cultura Afro-Brasileira</b>	Museu	Público estadual	Enquadra-se na nova concepção museológica, em que se acredita que a cultura material, expressa nos objetos expostos é válida como portadora e transmissora da memória de uma sociedade. Além de exposições, desenvolve atividades que fazem parte de um projeto de revitalização, proposto em parceria com a comunidade afro-pernambucana.
<b>Museu da Cidade do Recife</b>	Museu	Público municipal	O museu destaca-se por conter em seu acervo documentos iconográficos de extrema importância para preservação da história urbana e social do Recife. A memória cultural da capital pernambucana é representada por meio de 150.000 imagens e de peças provenientes de antigas residências e da Igreja do Senhor Bom Jesus dos Martírios, já demolida.

<b>Museu da Imagem e do Som de Pernambuco - MISPE</b>	Museu	Público estadual	Fundado em 1970, tem como principal objetivo documentar e divulgar, pelos meios audiovisuais, a cultura pernambucana. Funciona em casarão do século passado, que faz parte do Corredor Cultura da Rua da Aurora.
<b>Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães - MAMAM</b>	Museu	Público municipal	Criado em 1997, o Museu se transformou num centro de referência da produção moderna e contemporânea.
<b>Museu do Estado de Pernambuco - MEPE</b>	Museu	Público estadual	Foi criado em 1929, visando a preservação do acervo artístico, histórico e cultural, hoje ocupa um palacete do século 19.
<b>Museu do Homem do Nordeste</b>	Museu	Público federal	Idealizado como síntese do Nordeste do Brasil e integrado ao Instituto de Documentação da Fundação Joaquim Nabuco. O Museu, desde a sua origem, em 1979, vem se constituindo num centro de referência cultural da região.
<b>Museu Militar do Forte do Brum</b>	Museu	Público federal	O Forte foi tombado pelo seu relevante valor histórico. Em 1985, foi criado o museu em homenagem ao soldado nordestino e como espaço de visitação, estudo e reflexão.
<b>Museu Murillo La Greca</b>	Museu	Público municipal	Inaugurado em 1985, o Museu vem protagonizando a reestruturação artística e patrimonial de um importante acervo museológico de Pernambuco, doado pelo pintor Murillo La Greca.
<b>Teatro Barreto Júnior</b>	Teatro / Auditório	Público municipal	O antigo Cine-Atlântico foi transformado em teatro, tendo sua fachada original preservada.
<b>Teatro de Santa Isabel</b>	Teatro / Auditório	Público municipal	O Teatro de Santa Isabel é hoje um dos 14 teatros-monumento do país reconhecidos como Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, título que recebeu em 1949. Sua história inclui óperas, dramas, concertos, comédias, torneios de oratórias, solenidades cívicas e políticas, bailes, festas e jantares. O Santa Isabel foi durante muito tempo o palco do Recife, em todos os aspectos: políticos, sociais e culturais.
<b>Teatro do Parque</b>	Teatro / Auditório	Público municipal	O edifício art-nouveau foi inaugurado em 1915, hoje abriga a Banda da Cidade do Recife. Seu palco continua aberto a apresentações de artes cênicas e música, e o jardim e o hall abrigam exposições diversas.

OLINDA			
<b>Arquivo Público Municipal Antonino Guimarães</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Possui acervo dividido em documentos cartográficos, iconográficos e textuais, em bom estado de conservação. Além disso, uma biblioteca com cerca de 1.500 títulos integra o arquivo, junto com uma hemeroteca, que preserva os recortes de jornais da cidade ou sobre a cidade, de 1940 até hoje.
<b>Biblioteca Pública Municipal de Olinda</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	A Biblioteca foi criada por Decreto Imperial em 07/12/1830, instalada no Convento de São Francisco. É a 1ª Biblioteca Pública de Pernambuco e a 3ª do Brasil.
<b>Espaço Ciência</b>	Museu	Público municipal	O Espaço é um dos maiores museus interativos de divulgação científica do país. Conta, ainda, com dois observatórios astronômicos localizados fora da sua sede, um na Torre Malakoff (Recife Antigo) e outro no Alto da Sé (Olinda).
<b>Museu de Arte Sacra - MASP</b>	Museu	Público municipal	Reúne peças religiosas do século 16 ao atual, incluindo importantes exemplares de arte popular contemporânea. O museu desenvolve, atualmente, uma programação com cursos, palestras e mostras que acompanham o ciclo litúrgico e o calendário religioso. No térreo, estão expostos painéis fotográficos que documentam a história, evolução e paisagem de Olinda.
<b>Museu do Mamulengo - Espaço Tiridã</b>	Museu	Público municipal	Fundado em 1995, é um local artístico e lúdico que oferece ao público um acervo de mais de 1.500 bonecos, alguns do século 18. O espaço possuiu sete salas para exposição, além de auditório, sala de aula, biblioteca, área para oficina e jardim.
<b>Museu Regional de Olinda - MUREO</b>	Museu	Público, parceria municipal e estadual	Classificado como museu-casa, o MUREO propicia ao observador uma visão de uma casa pernambucana do século passado. Preserva acervo relativo aos costumes e à vida social dos séculos passados.
<b>Museu Severina Paraíso da Silva (Mãe Bui)</b>	Museu	Público municipal	Primeiro Museu do Candomblé de Pernambuco.
<b>Teatro Guararapes</b>	Teatro / Auditório	Público municipal	Instalado no Centro de Convenções de Pernambuco, o espaço possui acústica privilegiada e dispõe de 2.405 lugares. Atende uma variada demanda de shows, espetáculos, reuniões e conferências.
<b>Teatro Mamulengo Só-Riso</b>	Teatro / Auditório	Privado	Teatro de bonecos.



## PORTO ALEGRE (RS)

NOME	TIPO	CARÁTER	DESCRIÇÃO
<b>Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Reúne, preserva e divulga cerca de um milhão de documentos que constituem a mais importante fonte de pesquisa sobre a cidade. O acervo documental e a biblioteca especializada na história de Porto Alegre são abertos a pesquisadores, estudantes e comunidade em geral.
<b>Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul</b>	Biblioteca / Arquivo	Público estadual	A instituição tem como função primordial a guarda e a conservação da documentação histórica de origem pública e privada. Seu acervo remonta aos primeiros anos de ocupação efetiva do solo rio-grandense pela Coroa Portuguesa. Além da documentação proveniente das várias funções exercidas pelo Poder Público, o AHRS destaca-se pelos arquivos particulares recebidos através de doação ou compra.
<b>Arquivo Municipal</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	O acervo público municipal reúne mais de 1,5 milhão de processos em papel e 2,8 milhões micro-filmados.
<b>Biblioteca Municipal Josué Guimarães</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Tem como finalidade possibilitar o acesso ao livro, ao conhecimento e ao lazer para seus leitores, inserindo-se no contexto cultural da região. O acervo é constituído por 7.000 volumes divididos em: obras de referência, obras gerais, periódicos, livros infantis e infanto-juvenis.
<b>Biblioteca Pública Estadual</b>	Biblioteca / Arquivo	Público estadual	O edifício foi inaugurado em 7 de setembro de 1922, na celebração do centenário da Independência. Algumas das obras do acervo da Biblioteca são de significativo valor histórico.
<b>Casa de Cultura Mario Quintana - CCMQ</b>	Centro Cultural	Público estadual	O prédio que abriga a CCMQ foi o antigo Hotel Majestic, no qual o poeta gaúcho que dá nome ao centro cultural morou durante anos. Inaugurada em 1990, é um centro cultural dotado de dois teatros, três cinemas, dois cafés, duas bibliotecas, três museus, três galerias de arte, danceteria e salas de exposição.
<b>Centro Cultural CEEE Erico Verissimo</b>	Centro Cultural	Privado	O Centro Cultural é resultado de um esforço conjunto entre a CEEE (Companhia Estadual de Energia Elétrica), a ALEV (Associação Cultural Acervo Literário de Érico Veríssimo) e a PUCRS (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul). Fica localizado no antigo prédio Força & Luz. O Museu da Eletricidade do Rio Grande do Sul, órgão cultural da CEEE, também possui espaço nobre no Centro Cultural. Reformulado, o Museu tornou-se mais interativo, oferecendo experimentos que instigam a participação do público.

<b>Centro Cultural Usina do Gasômetro</b>	Centro Cultural	Público municipal	A Usina do Gasômetro conta com espaços para exposições no térreo, como a Galeria Iberê Camargo e a Galeria dos Arcos, esta última exclusiva para mostras fotográficas. No segundo andar está o Teatro Elis Regina, com 745m². A primeira sala de cinema municipal, a Sala Paulo Fontoura Gastal, está no terceiro andar, com capacidade de 118 lugares. Desde março de 2005 é espaço de referência fixo para Companhias de Teatro e Dança.
<b>Centro Municipal de Cultura, Arte e Lazer Lupicínio Rodrigues</b>	Centro Cultural	Público municipal	No início dos anos 70, a Prefeitura implantou o “Projeto Renascença” em área entre os bairros Cidade Baixa e Menino Deus. Nesse espaço, foi idealizada uma “Escola de Criatividade” que, com algumas alterações, passou a constituir o Centro Municipal de Cultura. Sua criação foi oficializada em 1978, pelo Decreto 6.463, com as seguintes dependências: Atelier Livre, Sala Álvaro Moreyra, Biblioteca Pública Municipal, Teatro Renascença e Saguão de Exposições.
<b>Fundação Iberê Camargo</b>	Centro Cultural	Privado	Criada em 1995, com o objetivo de preservar e divulgar a obra do prestigiado pintor brasileiro. Além de aproximar o público deste importante artista, a instituição procura incentivar a reflexão sobre a produção artística contemporânea.
<b>Instituto Goethe</b>	Centro Cultural	Privado	É o Instituto Cultural da República Federal da Alemanha, desempenhando atividades em todo o mundo. Estabelecem cooperações com instituições culturais privadas e públicas, com municípios, com os estados federais e com organismos econômicos.
<b>Memorial do Rio Grande do Sul</b>	Centro Cultural	Público estadual	Um dos principais espaços culturais de Porto Alegre, localizado no antigo prédio dos Correios e Telégrafos, construído no início do século XX, com múltiplas atividades em três andares. O primeiro andar apresenta dados referentes à história e tradições do estado, em um ambiente multimídia.
<b>Santander Cultural</b>	Centro Cultural	Privado	O centro cultural articula, integra, documenta e difunde a arte contemporânea produzida no Rio Grande do Sul, contextualizando-a e projetando-a no cenário nacional e internacional. Também traz a Porto Alegre exemplos significativos de outras produções do país e do exterior capazes de dialogar e fertilizar o meio cultural gaúcho, revelando tendências e propondo extensões temáticas para outras áreas de atuação.
<b>Museu Antropológico do Rio Grande do Sul</b>	Museu	Público estadual	Criado em 1978, a fim de reunir material que auxilie a pesquisa e o estudo sobre as diferenças culturais, assim como divulgar os aspectos tomados como significativos da cultura e da sociedade do Rio Grande do Sul. O acervo do MARS é formado, prioritariamente, por documentos e objetos frutos de pesquisas etnográficas e arqueológicas, realizadas regionalmente.

<b>Museu de Arte do Rio Grande Ddo Sul (MARGS)</b>	Museu	Público estadual	Edifício de 1913, projetado pelo arquiteto Theo Wiederspahn. Atualmente, abriga a maior coleção de obras do estado. Em 1983 o prédio foi tombado pelo Patrimônio Estadual. O acervo possui 2.087 obras, entre pinturas, esculturas, objetos, gravuras e desenhos de artistas gaúchos. Por meio de acordo firmado entre os governos Municipal e Estadual, as obras das Pinacotecas Municipais Aldo Locatelli e Rubem Berta, ocupam a Sala Berta Locatelli do MARGS.
<b>Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa</b>	Museu	Público estadual	Instituição cultural voltada para a conservação, a pesquisa e a divulgação da história da Comunicação Social no Rio Grande do Sul. Seu acervo, disponível para consulta, abrange diferentes áreas da Comunicação: imprensa, televisão e vídeo, rádio e fonografia, publicidade e propaganda, fotografia e cinema.
<b>Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo</b>	Museu	Público municipal	criado em 1979, a partir da idéia dos historiadores Nilo Ruschel e Walter Spalding. Obras de referência sobre a história do Município fazem parte do Museu, assim como a fototeca Sioma Breitman - que abriga importantes documentos fotográficos de profissionais porto-alegrenses a partir do século 19 - e a Biblioteca Walter Spalding - que inclui a coleção bibliográfica daquele historiador. Também foi inaugurada em 2007 uma nova exposição permanente, dedicada ao desenvolvimento urbanístico da capital.
<b>Museu Júlio de Castilhos</b>	Museu	Público estadual	Fundado em 1903 é o mais antigo museu do Estado. A coleção exhibe mais de 8.000 objetos e documentos que contam a história do Rio Grande do Sul.
<b>Auditório Araujo Vianna</b>	Teatro / Auditório	Público municipal	Espaço aberto a apresentações artístico-culturais dentro da Redenção; tradicional pela quantidade de shows que abrigou.
<b>Teatro Clube de Cultura</b>	Teatro / Auditório	Privado	Teatro com programação diversificada.
<b>Depósito de Teatro</b>	Teatro / Auditório		O grupo Depósito de Teatro sustenta uma sede, de mesmo nome, que tornou-se um centro de cultura na cidade de Porto Alegre, onde apresenta seus espetáculos, recebe outros grupos, realiza oficinas de formação de ator e mantém núcleos de pesquisa: de atuação, de dança e de circo.
<b>Teatro Arena</b>	Teatro / Auditório	Público estadual	O Teatro de Arena foi inaugurado em 1967. Fundado pelo Grupo de Teatro Independente, o Arena atuou como um núcleo de resistência cultural no período da Ditadura Militar.
<b>Teatro de Câmara Túlio Piva</b>	Teatro / Auditório	Público municipal	Criado em 1970, o Teatro de Câmara foi o primeiro sob responsabilidade da Administração Municipal.
<b>Teatro do Ipe</b>	Teatro / Auditório	Privado	Teatro do Instituto de Previdência do Estado (IPE), com 280 lugares.
<b>Theatro São Pedro</b>	Teatro / Auditório		Construído em estilo barroco português e o prédio foi tombado pelo Patrimônio Estadual em 1984. Oferece os mais diversos espetáculos de teatro, dança e música nas noites gaúchas.

## SÃO PAULO (SP)

NOME	TIPO	CARÁTER	DESCRIÇÃO
<b>Arquivo Público do Estado</b>	Biblioteca / Arquivo	Público estadual	Criado em 1721 com o intuito de guardar toda a documentação administrativa existente na província, o Arquivo é a repartição mais antiga de São Paulo. Sua função é recolher, tratar e disponibilizar ao público todo o material de caráter histórico produzido pelo poder executivo paulista.
<b>Biblioteca Mário de Andrade</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	A Biblioteca, aberta ao público em 1926, a partir do acervo da Câmara Municipal de São Paulo, foi enriquecida ao longo dos anos com aquisições importantes. O acervo contabiliza mais de 3,2 milhões de itens documentais, conforme estimativa realizada em 2002. A biblioteca encontra-se fechada para o público desde setembro de 2007.
<b>Biblioteca Monteiro Lobato</b>	Biblioteca / Arquivo	Público municipal	Biblioteca Infantil Municipal foi criada em 1936 como parte de um amplo projeto de incentivo à cultura elaborado por um grupo de intelectuais liderado por Mário de Andrade, então diretor do Departamento Municipal de Cultura. Em 1955, a biblioteca passou a denominar-se Monteiro Lobato. No novo prédio, o acervo de livros foi aumentando e novas atividades foram criadas: sala de artes, discoteca, seção de livros raros, teatro de Bonecos, o acervo Monteiro Lobato, o Teatro Infantil Monteiro Lobato/TIMOL, a Academia Juvenil de Letras, programação de peças de teatro, sala de vídeo, banco de textos teatrais, visitas monitoradas com escolas e tantas outras.
<b>Caixa Cultural</b>	Centro Cultural	Privado	A partir de 2004, a Caixa Econômica Federal passou a criar centros culturais nas principais capitais. Busca valorizar, estimular, preservar e difundir a cultura brasileira, apoiando eventos e projetos artístico em todo país.
<b>Capela do Morumbi</b>	Centro Cultural	Público municipal	A Capela está localizada num terreno que constituía a Fazenda do Morumbi, dedicada ao cultivo de chá no século 19. Aberta à visitação pública em 1980, a Capela abrigou, desde então, atividades como exposições fotográficas e de artes plásticas e concertos musicais. Nos últimos anos, tem sido destinada a exposições de arte contemporânea, em especial à realização de instalações artísticas.
<b>Casa das Rosas</b>	Centro Cultural	Público estadual	O escritório de Ramos de Azevedo projetou a Mansão das Rosas em 1930. Em dezembro de 2004, a mansão passou a se chamar Casa das Rosas - Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura. O acervo de 35.000 volumes da biblioteca do poeta, tradutor e ensaísta. Além dos livros, a família doou à Secretaria da Cultura também o escritório do poeta.
<b>Casa de Dona Yayá</b>	Centro Cultural	Público estadual (USP)	O espaço é sede do Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo (CPC-USP).

<b>Casa do Bandeirante</b>	Centro Cultural	Público municipal	Casa de taipa de pilão do século 18 que, segundo alguns autores, localizava-se em terras que pertenciam originalmente à Companhia de Jesus. Vinculada ao Departamento do Patrimônio Histórico, abriga exposição de objetos do cotidiano colonial paulista e móveis dos séculos 18 e 19.
<b>Centro Cultural Banco do Brasil</b>	Centro Cultural	Privado	O Centro Cultural em São Paulo ocupa o prédio construído em 1901 no centro da cidade. Inaugurado em 2001, visa injetar uma vitalidade ainda maior na cena paulistana, por meio de uma programação de qualidade e de seus programas educativos. Integra a ação do Banco do Brasil, que desde 1989, posicionou-se como empresa na atuação em marketing cultural, promover a empresa como apoiadora da cultura.
<b>Centro Cultural da Juventude</b>	Centro Cultural	Público municipal	Criado em 2006, é um centro voltado para a juventude. Em seus 8.000 m <sup>2</sup> , conta com exposições, oficinas, acervos de livros, CDs, vídeos, fotos, fanzines, centro de convivência, teatro de arena e anfiteatro.
<b>Centro Cultural São Paulo</b>	Centro Cultural	Público municipal	O CCSP, projetado pelos arquitetos Eurico Prado Lopes e Luis Telles, foi inaugurado em 1982. Oferece espetáculos de teatro, dança e música, mostras de artes visuais, projeções de cinema e vídeo, oficinas, debates e cursos, além de manter sob sua guarda expressivos acervos da cidade de São Paulo: a Pinacoteca Municipal, a Discoteca Oneyda Alvarenga, a coleção da Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade, o Arquivo Multimeios e um conjunto de bibliotecas que ocupa uma área superior a 9.000 m <sup>2</sup>
<b>Centro da Cultura Judaica</b>	Centro Cultural	Privado	Inaugurada oficialmente em abril de 2003, a sede do Centro da Cultura Judaica foi projetada pelo arquiteto Roberto Loeb. Seu posicionamento está focado na inter-relação das culturas judaica e brasileira. Atuando de forma aberta, interativa, reflexiva e sistemática, é um centro irradiador da cultura judaica - e de suas variações - e receptor da cultura brasileira.
<b>Centro Universitário Maria Antonia</b>	Centro Cultural	Público estadual (USP)	Possui espaços de exposição, salas de aulas e auditório, nos quais abriga mostras de arte, concertos, cursos de difusão, seminários, debates e atividades de arte-educação
<b>Funarte</b>	Centro Cultural	Público federal	Em sua missão de promover e incentivar as expressões artísticas, a Funarte mantém espaços dedicados às artes cênicas, às artes visuais e à música.
<b>Galeria Cultural Olido</b>	Centro Cultural	Público municipal	A Galeria, inserida no projeto de revitalização do Centro, ocupa 9.000 m <sup>2</sup> distribuídos em 5 dos 23 andares do prédio, com a proposta de contemplar a cultura nas suas mais diversas expressões: música, dança, teatro, cinema, circo, artes visuais e cultura digital.

<b>Galeria de Arte do SESI</b>	Centro Cultural	Privado	Projetado por Paulo Mendes da Rocha, o Centro Cultural FIESP foi inaugurado em março de 1998. Sua arquitetura moderna reúne o Teatro Popular do SESI, a Galeria de Arte do SESI, o Mezanino do Centro Cultural FIESP, além de espaços alternativos, e integra o edifício à Avenida Paulista, permitindo a livre circulação da população em seu interior. Sua programação atrai anualmente mais de meio milhão de pessoas para uma agenda que inclui espetáculos teatrais, shows, exposições de arte, palestras e cinema.
<b>Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)</b>	Centro Cultural	Público estadual	O Instituto de Estudos Brasileiros foi criado em 1962, por iniciativa do historiador Sérgio Buarque de Holanda. É um centro multidisciplinar de pesquisa e documentação sobre a história e a cultura do país, abrigando estudiosos de formação variada que nele desenvolvem suas pesquisas, além de organizar e explorar as fontes primárias que compõem o acervo. No acervo está um expressivo conjunto de fundos pessoais constituídos em vida por artistas e intelectuais brasileiros - distribuídos no Arquivo, na Biblioteca e na Coleção de Artes Visuais.
<b>Instituto de Arte Contemporânea (IAC)</b>	Centro Cultural	Privado	A instituição se volta para a produção de exposições e estudo das obras de Amílcar de Castro, Mira Schendel, Sérgio Camargo e Willys de Castro.
<b>Instituto Itaú Cultural</b>	Centro Cultural	Privado	O Instituto tem como objetivos desenvolver, organizar processos e gerar conhecimento sobre as artes brasileiras; compreender as práticas culturais e, com base nelas, ampliar o acesso à cultura; e promover a participação social. Oferece acesso gratuito ao maior acervo de moedas e medalhas luso-brasileiras da cidade (o Itaú Numismática - Museu Herculano Pires) e, por meio da midiateca, disponibiliza para empréstimo domiciliar ou consulta local, mais de 30.000 documentos sobre arte e cultura brasileiras. O espaço, também realiza exposições de artes visuais.
<b>Instituto Moreira Salles</b>	Centro Cultural	Privado	O Instituto é uma entidade civil sem fins lucrativos, criada em 1990, que tem por finalidade exclusiva a promoção e o desenvolvimento de programas culturais. Cinco são as suas principais áreas de atuação: fotografia, literatura, cinema, artes plásticas e música brasileira.
<b>Instituto Tomie Ohtake</b>	Centro Cultural	Privado	O Instituto tem como proposta apresentar as novas tendências da arte nacional e internacional, além daquelas que são referências nos últimos 50 anos, coincidindo com o período de trabalho da artista plástica que dá nome ao espaço, Tomie Ohtake. Conta com 7.500 m <sup>2</sup> para exposições de artes plásticas, arquitetura e design, salas específicas para ateliês, seminários e documentação, restaurante, livraria e loja.

<b>Memorial da América Latina</b>	Centro Cultural	Público estadual	Projetado por Oscar Niemeyer e inaugurado em 1989. Possui espaços destinados à exposição de arte latino-americana e um auditório para 1.600 pessoas. É sede de solenidades e recepções oficiais do Governo do Estado de São Paulo.
<b>Oficina Alfredo Volpi</b>	Centro Cultural	Público estadual	A Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo mantém sete oficinas na capital paulista e outras 12 no interior e litoral paulista. Os espaços oferecem gratuitamente cursos, oficinas, abrigando ainda exposições.
<b>Oficina Amácio Mazzaropi</b>	Centro Cultural	Público estadual	A Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo mantém sete oficinas na capital paulista e outras 12 no interior e litoral paulista. Os espaços oferecem gratuitamente cursos, oficinas, abrigando ainda exposições. Abriga também nesta unidade a Oficina Terceira Idade.
<b>Oficina Cultural Oswald De Andrade</b>	Centro Cultural	Público estadual	A Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo mantém sete oficinas na capital paulista e outras 12 no interior e litoral paulista. Os espaços oferecem gratuitamente cursos, oficinas, abrigando ainda exposições.
<b>Oficina da Palavra Casa Mário de Andrade</b>	Centro Cultural	Público estadual	A Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo mantém sete oficinas na capital paulista e outras 12 no interior e litoral paulista. Os espaços oferecem gratuitamente cursos, oficinas, abrigando ainda exposições.
<b>Oficina Maestro Juan Serrano</b>	Centro Cultural	Público estadual	A Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo mantém sete oficinas na capital paulista e outras 12 no interior e litoral paulista. Os espaços oferecem gratuitamente cursos, oficinas, abrigando ainda exposições.
<b>Oficina São Miguel Paulista</b>	Centro Cultural	Público estadual	A Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo mantém sete oficinas na capital paulista e outras 12 no interior e litoral paulista. Os espaços oferecem gratuitamente cursos, oficinas, abrigando ainda exposições.
<b>Paço das Artes</b>	Centro Cultural	Público estadual	Criado em 1970, é uma grande galeria de arte multidisciplinar que promove programas de ação cultural por meio de exposições e publicações que abrangem todos os segmentos das artes visuais: artes plásticas, artes gráficas, design e multimídia, colaborando efetivamente para a reflexão sobre a arte contemporânea nacional e internacional.
<b>SESC Avenida Paulista</b>	Centro Cultural	Privado	A ação do SESC é fruto de um projeto cultural e educativo que trouxe, desde sua criação pelo empresariado do comércio e serviços, há 60 anos, a marca da inovação e da transformação social. No Estado de São Paulo, o SESC conta com uma rede de 32 unidades, em sua maioria centros culturais e desportivos.

<b>SESC Pinheiros</b>	Centro Cultural	Privado	A ação do SESC é fruto de um projeto cultural e educativo que trouxe, desde sua criação pelo empresariado do comércio e serviços, há 60 anos, a marca da inovação e da transformação social. No Estado de São Paulo, o SESC conta com uma rede de 32 unidades, em sua maioria centros culturais e desportivos.
<b>SESC Pompéia</b>	Centro Cultural	Privado	A ação do SESC é fruto de um projeto cultural e educativo que trouxe, desde sua criação pelo empresariado do comércio e serviços, há 60 anos, a marca da inovação e da transformação social. No Estado de São Paulo, o SESC conta com uma rede de 32 unidades, em sua maioria centros culturais e desportivos.
<b>SESC Vila Mariana</b>	Centro Cultural	Privado	A ação do SESC é fruto de um projeto cultural e educativo que trouxe, desde sua criação pelo empresariado do comércio e serviços, há 60 anos, a marca da inovação e da transformação social. No Estado de São Paulo, o SESC conta com uma rede de 32 unidades, em sua maioria centros culturais e desportivos.
<b>Estação Pinacoteca</b>	Museu	Público estadual	O prédio onde funcionou, por mais de meio século, o Dops (Delegacia de Ordem e Política Social), no centro de São Paulo, recebeu o nome de Estação Pinacoteca e abriga parte do programa de exposições temporárias e as mostras infantis realizadas pela Pinacoteca durante o ano.
<b>Fundação Cultural Ema Gordon Klabin</b>	Museu	Privado	A empresária e mecenas Ema Gordon Klabin (1907-1994), que formou uma vasta coleção de arte em sua residência, criou a fundação com o objetivo de transformar sua casa em um museu. A coleção é mostrada em seus ambientes originais. O acervo, que abrange um período de mais de três mil anos, reúne mais de 1.500 peças e contempla quase toda a história da civilização ocidental, desde as civilizações grega e etrusca até os grandes mestres europeus.
<b>Fundação Maria Luisa e Oscar Americano</b>	Museu	Privado	O acervo é composto por três núcleos: Brasil Colônia, Brasil Império e Mestres do Século 20. São 1.500 peças, como pinturas, mobiliário, prataria e louças.
<b>Museu Afro-Brasil</b>	Museu	OSCIPI	Implantado em 2004, a coleção permanente da instituição é formada por parte do acervo de Emannel Araújo, que a cedeu em regime de comodato à Secretaria. São 1.100 peças, entre pinturas, esculturas, gravuras, fotografias, livros, vídeos e documentos, de artistas e autores brasileiros e estrangeiros.
<b>Museu Anchieta</b>	Museu	Privado	Parte do complexo histórico do Pateo do Collegio, marco do nascimento de São Paulo, foi transformado em centro cultural, com museu (400 itens, como peças de arte sacra, quadros, fotografias, aquarelas, artefatos indígenas contemporâneos e mapas de São Paulo antigo).



<b>Museu Brasileiro da Escultura (MUBE)</b>	Museu	Privado	O espaço foi projetado pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha. O Museu foi inaugurado em 1995, com uma mostra de 140 peças de Victor Brecheret. Nesse período o museu ainda não conseguiu consolidar seu acervo e programação.
<b>Museu da Casa Brasileira</b>	Museu	Público estadual	O solar, antiga residência do casal Fábio Silva Prado e Renata Crespi da Silva Prado, abriga o Museu e seu acervo, formado por mobiliário, cristais, porcelanas e objetos que remontam ao século 16. Além do acervo, realiza mostras de arte contemporânea e mantém banco de dados e documentação sobre a arquitetura e design brasileiros.
<b>Museu da Imagem e do Som (MIS)</b>	Museu	Público estadual	Instituição vinculada a Secretaria de Estado da Cultura, com foco no acervo audiovisual, está atualmente fechado para reformas.
<b>Museu da Imigração do Memorial do Imigrante</b>	Museu	Público estadual	O Museu foi criado para reunir e preservar a documentação, memória e objetos de imigrantes que vieram para o Brasil. No acervo há fotografias, documentos, objetos e algumas obras que traçam a história da imigração no país.
<b>Museu da Língua Portuguesa</b>	Museu	Público estadual	O museu, aberto em março de 2006, usa tecnologia multimídia e recursos interativos para a apresentação do seu acervo virtual.
<b>Museu de Arqueologia e Etnologia</b>	Museu	Público estadual (vinculado à USP)	Criado em 1989 pela integração de duas unidades, o Instituto de Pré-História e o antigo MAE. O acervo de cerca de 120 mil peças, é composto por coleções de Arqueologia do Mediterrâneo e Médio-Oriente; Arqueologia Americana, com ênfase na Pré-História Brasileira; Etnologia Brasileira e Etnologia Africana.
<b>Museu de Arte Brasileira da Faap</b>	Museu	Privado (vinculado à Fundação Armando Álvares Penteado)	O núcleo inicial da coleção do MAB remonta à doação feita por Annie Penteado. Com os acréscimos feitos ao passar dos anos, o museu conta hoje com cerca de 2.500 obras entre pinturas, esculturas, objetos, desenhos, gravuras e instalações. Possui uma unidade no Centro, no Edifício Lutetia (Praça do Patriarca, 78 - 1º andar).
<b>Museu de Arte de São Paulo (Masp)</b>	Museu	Privado	O Museu, entidade cultural sem fins lucrativos tem por finalidade incentivar, divulgar e amparar, por todos os meios a seu alcance, as artes de um modo geral e, em especial, as artes plásticas, visando ao desenvolvimento e, ao aprimoramento cultural do povo brasileiro. O museu possui a mais importante coleção do Hemisfério Sul e de toda a América Latina em exposição permanente.
<b>Museu de Arte Moderna</b>	Museu	Privado	O MAM inscreve-se na história cultural da América Latina como um dos primeiros museus de arte moderna do continente, fundado em 1948, pelo empresário ítalo-brasileiro Francisco Matarazzo. O edifício possui duas galerias de exposição, reserva técnica (onde fica acondicionado o acervo do museu), auditório, ateliê, loja e restaurante.

<b>Museu de Arte Sacra</b>	Museu	Público estadual (Mitra Arquidocesana E Governo do Estado de São Paulo)	O Museu têm o objetivo de divulgar e preservar um dos mais importantes acervos museológicos do patrimônio sacro brasileiro. Tem um conjunto de cerca de 4.000 peças, dentre as quais 800, provenientes das principais igrejas e de capelas do Estado de São Paulo e do Brasil, encontram-se em exposição.
<b>Museu de Zoologia</b>	Museu	Público estadual (USP)	O Museu teve seu início na década de 1890 quando diversas coleções formaram o Museu Paulista. O Museu de Zoologia faz estudos sobre animais, especialmente sobre a fauna da Região Neotropical, que abrange a América do Sul e a América Central.
<b>Museu Lasar Segall</b>	Museu	Público federal	O museu preserva acervo e documentos referentes a Lasar Segall (1891-1957), artista lituano que se fixou no Brasil. A mostra de longa duração Lasar Segall: Construção e Poética de uma Obra reúne cerca de 250 trabalhos nas mais variadas linguagens e técnicas, além de ampla documentação sobre o artista.
<b>Museu Paulista (Piranga)</b>	Museu	Público estadual (vinculado à USP)	Primeiro monumento construído especialmente para preservar a memória da Independência do Brasil, o Museu Paulista, inaugurado em 7 de setembro de 1895, foi criado como Museu de Ciências Naturais. Em 1819 retomou sua vocação original e é hoje um museu histórico. Seu acervo, com cerca de 100.000 peças, é constituído por obras de arte, mobiliário, trajes e utensílios que pertenceram a personalidades da história brasileira, como os bandeirantes e os imperadores. As instalações abrigam uma biblioteca com 100.000 volumes e um Centro de Documentação Histórica, com 40.000 manuscritos.
<b>Palácio do Governo de São Paulo</b>	Museu	Público estadual	A atual sede do Governo do Estado conta com um significativo acervo de peças de artistas brasileiros. O palácio expõe ainda mobiliário colonial, artefatos de couro e prata e tapeçaria européia. Em estilo eclético, o edifício apresenta em sua fachada painéis alusivos à história de São Paulo.
<b>Pinacoteca do Estado de São Paulo</b>	Museu	Público estadual	O prédio ocupado pela Pinacoteca do Estado foi projetado por Ramos de Azevedo em 1897, para abrigar o Liceu de Artes e Ofícios. O museu tem um perfil muito definido da arte brasileira do século 19 até a contemporânea. Seu acervo tem cerca de 4.000 peças, e é significativo, especialmente para São Paulo, uma vez que reúne trabalhos de importantes artistas paulistas.
<b>Sala São Paulo</b>	Teatro / Auditório	Público estadual	É uma moderna e bem equipada sala de concerto. O local é a sede da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.

<b>Teatro Municipal</b>	Teatro / Auditório	Público municipal	A inauguração em 1911, com a ópera “Hamlet” de Ambrósio Thomas, deu início a um novo estágio na vida cultural paulistana. Sua construção, a cargo do escritório de Francisco Ramos de Azevedo, contou com a colaboração dos arquitetos italianos Cláudio Rossi e Domiziano Rossi.
<b>Teatro Oficina</b>	Teatro / Auditório	Público estadual	O Teatro Oficina, na década de 1960, foi um importante centro de vanguarda e de resistência aos anos autoritários do país.
<b>Teatro São Pedro</b>	Teatro / Auditório	Público estadual	São Paulo ganhou de volta, no ano de 1998, um dos mais tradicionais espaços culturais da cidade, o Teatro São Pedro, no bairro da Barra Funda.
<b>Teatro Sérgio Cardoso</b>	Teatro / Auditório	Público estadual	Inaugurado em 1980, o Teatro Sérgio Cardoso possui duas salas de espetáculos: a sala Sérgio Cardoso e a sala Paschoal Carlos Magno. A primeira tem sido palco de inúmeros espetáculos nacionais e internacionais de dança, teatro, shows e orquestras. A segunda é responsável pela apresentação de grupos que ainda não são muito conhecidos do público, constituindo-se num espaço de experimentação de teatro e dança.





Esta tese foi composta nas fontes  
Whitman e Mundo e finalizada  
no outono de 2009 .

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)