

UM MUSEU DE ARTE EM CURITIBA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A CRIAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ (1970), EM MEIO AO PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO DE CURITIBA

Fernanda Micoski da Costa

Bacharel e Licenciada em História, pela Universidade Federal do Paraná (2013). Atuei no setor de Ação Educativa (2010) e no setor de Acervo (2012), no Museu Oscar Niemeyer. Lecionei a disciplina de História (2011), no Colégio Loureiro Fernandes. Atualmente, atuo com Educação Patrimonial na empresa Scientia Consultoria Científica.

Resumo: Ao promover a reflexão acerca da criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, criado em 1970, na gestão de Paulo Pimentel, é possível analisar as motivações e ações políticas e ideológicas que culminaram na fundação do museu, bem como o papel que este exerceu no estímulo da produção artística local, ao longo da gestão de seu primeiro diretor Fernando Pernetta Velloso (1970-1983). A inauguração do museu foi apresentada na imprensa local como um ato político de incentivo à modernização da cidade com a finalidade de colocá-la a par e passo com os demais centros culturais do Brasil.

Palavras-chave: patrimônio cultural; museu de arte contemporânea do Paraná; modernização artística.

A MUSEUM OF ART IN CURITIBA: CONSIDERATIONS ON THE ESTABLISHMENT OF THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART OF PARANÁ (1970), IN THE MIDST OF MODERNIZATION PROCESS CURITIBA

Abstract: To paper is about the creation of the Museum of Contemporary Art of Paraná, established in 1970, during the management of Paulo Pimentel, it is possible to analyze the motivations and ideological and political actions that culminated in the origin of the museum. It is analyzed too the management of its first director Fernando Velloso Pernetta (1970-1983) and its importance in the local artistic production. The opening of the museum was presented in the local press as a political act to encourage the modernization of the city, in order to approximated with other cultural centers of Brazil.

Keywords: cultural heritage; museum of contemporary art of Paraná; artistic modernization.

Um museu de arte em Curitiba

O intento deste trabalho é analisar em que medida o Museu de Arte Contemporânea do Paraná desempenhou um papel relevante no processo de renovação da arte paranaense, averiguando quais foram as iniciativas e justificativas para a sua

inauguração e, ainda, qual foi seu direcionamento em termos de políticas culturais nos primeiros treze anos de existência, ou seja, no decorrer da gestão de Fernando Pernetta Velloso entre 1970 e 1983. Foram utilizadas, para tanto, como fontes de pesquisa: notícias de jornais veiculadas no momento da criação do museu, o discurso de inauguração da nova sede do MAC-PR, em 1974, realizado por Cândido Manuel Martins de Oliveira, Secretário da Educação e Cultura e as entrevistas concedidas por Fernando Pernetta Velloso à época em que foi diretor da instituição. As fontes foram localizadas nos acervos do Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, que possui os “encadernados do MAC”, os quais têm registros de toda a história do museu, e consultou-se, também, o Setor Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná, onde há uma pasta denominada “Museu de Arte Contemporânea” com recortes de notícias de jornal, cujo tema é o referido museu.

O MAC-PR está sediado em uma edificação de estilo neoclássico, localizada à Rua Desembargador Westphalen, nº 16, no centro de Curitiba. Apesar de não tratar neste estudo da edificação tombada ou do acervo do museu, tais elementos são constituintes da identidade do MAC-PR; portanto, é válido situar que o prédio que sedia a instituição, deste 1974 até a atualidade, o museu foi tombado como patrimônio histórico da cidade desde 1978 – seu acervo possui cerca de 1.550 obras, representativas da arte moderna e contemporânea, entre elas pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, fotografias, objetos, tapeçarias, colagens, instalações e vídeos.

O museu, de forma geral, oferece múltiplas possibilidades de análise sobre contextos históricos, grupos sociais e políticas culturais, afinal é constituído a partir de uma trama de tensões, narrativas, simbologias e representações, que o torna um elemento estratégico na edificação da identidade cultural, do patrimônio local e da produção de sentidos e conceitos (MORAES, 2010, p. 22). Tomá-lo, então, como objeto de estudo da História permite compreender o museu como instituição capaz de construir, expor e consolidar as relações sociais, identitárias e simbólicas, de determinado lugar, uma vez que obedece ao contexto sociocultural e político e responde à dinâmica do campo de “produção simbólica” em que se situa.

Desta forma, adotar o MAC-PR como objeto de estudo histórico possibilitou a compreensão das mudanças ocorridas nos valores culturais e estéticos da sociedade paranaense nos anos antecedentes da fundação da referida entidade museal, anos estes que cultivaram o terreno propício para que, na década de 1970, houvesse a abertura de um museu de arte em Curitiba. Foi notável a relevância desta instituição, no decorrer

dos seus primeiros anos de funcionamento, no sentido de promover mudanças no âmbito artístico local, o qual, a partir daquele momento, possuía um meio oficial de validação da arte produzida no Estado.

Patrimônio e identidade: aportes teóricos

A reflexão acerca do museu conduz à discussão sobre patrimônio, o qual está profundamente relacionado às questões sobre identidade cultural, memória e cidadania. De acordo com a pesquisadora Françoise Choay (2010), a relação do patrimônio com o tempo vivido e com a memória, o torna dotado, essencialmente, de uma *função antropológica*, pois suscita a evocação de imagens do passado, cujos acontecimentos merecem ser preservados porque são significativos coletivamente. Em outras palavras, a memória preservada identifica um grupo, confere sentido ao seu passado e define os seus anseios para o futuro (PAOLI, 1992, p. 25). É válido enfatizar que, para entender um museu de arte contemporânea, como é o MAC-PR, sob a ótica histórica, não é suficiente taxá-lo apenas por sua dimensão memorial, afinal sua natureza é a de experimentação e proposição de atividades didáticas não necessariamente relacionadas às narrativas do passado, mas conectadas ao presente e ao desejo de atualização.

No que tange à articulação do patrimônio com a constituição de memórias e identidades, o antropólogo José Reginaldo Gonçalves (1996) esclarece que estas se constituem como propósito das narrativas do patrimônio cultural no Brasil, ou seja, com a finalidade de promover a unificação da nação. Os intelectuais, ao definirem os elementos nacionais, fazem-no com propósitos políticos bem definidos, que tem consequências dessa nomeação em termos de práticas sociais e de “ação simbólica”. No âmbito dos discursos sobre patrimônio cultural, apropriar-se significa preservar e definir uma identidade, o que denota que um grupo se torna o que é na medida em que se apropria de seu patrimônio. Entende-se que o patrimônio extrapola sua definição como coleção de objetos, manifestações, edificações, pois seu sentido é dado pela construção de “imagens patrimoniais” (KERSTEN, 2009), as quais são produzidas em consonância com orientações políticas, estéticas, historiográficas. Desta forma, contextualizar o patrimônio, e inseri-lo nos processos sociais dos quais se nutre, aponta para a possibilidade de entendê-lo de acordo como cada grupo social se manifesta e expressa o que deseja estabelecer como perene.

Néstor García Canclini (1979), ao estudar cultura, aponta que os problemas de investigação centrais não são mera e simplesmente culturais, mas são aqueles pelos quais a cultura se torna fundamental para entender as relações sociais, políticas, econômicas, sendo assim de suma importância o estudo do contexto social de produção artística e de seus meios de validação. Como meios de validação da produção artística, entende-se o conjunto de indivíduos – artistas, críticos, professores de arte – e instituições – escolas de arte, galerias, museus – responsáveis pela produção, pela difusão e pelo consumo de objetos e eventos artísticos e, também, pela definição dos padrões e limites da arte de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico (BULHÕES, 1990). Conceitos presentes na obra de Pierre Bourdieu (2005), como o de capital – social, cultural, simbólico – podem ajudar a pensar o museu inserido na sociedade, pois desvelam estratégias de poder que estão presentes nas instituições.

Outras considerações teóricas que sustentam este estudo são as de Renato Ortiz (1998) a respeito da modernidade, compreendida como um valor atrelado aos discursos oficiais do Estado e das elites e associada a valores como progresso e civilização. As teorias e os conceitos dos referidos sociólogos certamente podem contribuir para o entendimento da fundamental relação da cultura, no caso, do museu com a sociedade e das relações de poder existentes, configurando uma forma interessante e produtiva de interpretar as fontes de pesquisa.

A industrialização chega ao Paraná e o moderno chega às artes

A partir do exposto acima, propõe-se, então, uma revisão bibliográfica acerca da História da Arte no Paraná e da modernização do Estado desde 1950. Afinal, a formação do MAC-PR, em 1970, está profundamente relacionada ao ideário político da época de modernização do Estado e à articulação de alguns artistas locais para a criação de um museu de arte na cidade que apresentasse o que estava sendo produzido em termos de artes visuais no Paraná e que estimulasse a produção artística local, renovada e com uma linguagem moderna.

A partir dos anos 1950, o Paraná se encontrava, no âmbito da política, em um clima de otimismo, sendo que o Governador Bento Munhoz (1951-1955) destacava a modernização local, associada à ideia de prosperidade, capaz de ‘libertar o Paraná do provinciano’ (CAMARGO, 2002, p. 3 - 4). O rompimento com as barreiras do atraso e a sociedade industrial passam a significar o progresso e a civilização. No entanto, no

campo das artes plásticas, predominava um caráter fortemente conservador, apesar do ambiente intelectual renovado e animado pelo sentimento desenvolvimentista do período. A pretendida imagem política de ‘renovação’ não foi facilmente acompanhada pela concordância com os modos modernos de expressão artística, que fugiam à estética e composição de caráter academicista, afinal as artes plásticas dependiam da burguesia abastada, a qual se mantinha muito ligada a valores conservadores. Nesta conjuntura de modernização econômica, social e política, começava-se a delinear como caminho possível a ruptura com o conservadorismo cultural e aceitação de uma produção artística e intelectual moderna. A história da arte paranaense, naquele momento, foi marcada pelo antagonismo entre “antigos” e “modernos” (FREITAS, 2003), sendo que os artistas mais abertos às tendências e linguagens artísticas atualizadas promoviam encontros isolados e independentes para a discussão.

Tal processo de contestação foi caracterizado, posteriormente, como “Movimento de Renovação das Artes Plásticas no Paraná”. Artistas como Fernando Velloso, Loio-Pérsio, Nilo Pevidi, Paulo Gnecco, Violeta Franco, Alcy Xavier, Ennio Marques Ferreira circulavam por ambientes como a Galeria Cocaco (1955), que desempenha papel importante ao realizar mostras e exposições num momento em que os museus ainda eram inexistentes. Outros espaços e movimentos que também serviram de aglutinadores e organizadores de grupos que pretendiam mudar o panorama artístico foram o Círculo de Artes Plásticas (1958), a Garaginha da Violeta Franco e o Salão dos Pré-julgados (1957), que permitiram a abertura de discussões referentes à arte de vanguarda, aproximaram os movimentos artísticos internacionais dos artistas paranaenses e tornaram viável a pesquisa de arte não-acadêmica (BINI, 1998).

É no início dos anos 1960, na gestão do Governador Ney Braga (1961-1965), momento em que se intensifica o projeto de fomento ao desenvolvimento paranaense, que Ennio Marques Ferreira, fundador da Galeria Cocaco, e o artista Fernando Velloso são indicados para o Departamento de Cultura. A inserção destes intelectuais com ideais modernizantes define a tendência da nova gestão da política cultural do Paraná. Os novos dirigentes culturais almejavam colocar a produção local em contato com o que se fazia nos principais centros artísticos de vanguarda do país e articular meios de validação para a produção artística local (CAMARGO, 2002, p. 75 - 81).

Segundo Fernando Velloso, o Paraná, até então, era carente de um “meio” que, além de fomentar as discussões, produzisse as condições para a execução de obras de arte de qualidade compatíveis com a produção dos grandes centros da cultura artística

(PARANÁ, 1988). É por meio da renovação dos funcionários da burocracia cultural, representada pelos críticos e artistas com fortes laços com as camadas dirigentes do Estado, que foi possível criar condições para que as formas não acadêmicas de produção artística se tornassem visíveis por meio dos grandes mecanismos oficiais de validação, ou seja, pelo museu.

Em 1970, no Governo de Paulo Pimentel (1966-1971), o MAC-PR foi fundado justamente no momento em que estava se processando a inserção de uma linguagem contemporânea na arte visual local e foi também o momento em que uma ideologia modernizante era defendida por gestores culturais. O desenvolvimento das instituições culturais e da máquina burocrática do Paraná estava em consonância com um processo mais amplo relacionado às transformações dos projetos políticos dos grupos dirigentes, interessados numa imagem de progresso e desenvolvimento da sociedade como um todo.

A constituição de um museu de arte no Paraná está relacionada ao entendimento de como as formas modernas de expressão artística articulavam-se com os interesses gerais do campo político e social. Ou seja, os governantes e/ou detentores de poder ou “capital” – seja cultural, econômico ou político – mostraram-se interessados na elaboração de uma imagem renovadora a partir do incentivo à criação do MAC-PR. Observa-se, por meio das fontes, como o discurso oficial do Secretário de Educação e Cultura (PARANÁ, 1974), na inauguração do museu, e as notícias de jornal analisadas que, no cenário de modernização econômica e política do Paraná, há a necessidade de investimentos e discursos de teor simbólico, relacionados à cultura e educação. Deve-se ponderar que a produção cultural sempre esteve entre os elementos que colaboram para a reprodução de ideias com o fim de manter determinada ideologia, e essa é tradicionalmente patrocinada pelos grupos detentores de poder para a irradiação de seu ideário.

Museu de Arte Contemporânea: contradições

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

foi de Walter Zanini, então diretor do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo e presidente da AMAB, como evidencia abaixo:

eu não usei este nome, Museu de Arte do Paraná, porque já era um nome como ainda é até hoje, uma sociedade civil que não se extinguiu, este nome pertencia a esta sociedade civil, estava registrada por ela. E então eu precisava arranjar um outro nome, então me pareceu, com este contato com Walter Zanini que o Museu de Arte Contemporânea seria um nome adequado, uma vez que toda a arte paranaense basicamente era uma arte do nosso século, e mesmo que não era estava vinculada porque tinha sido caudatário deste movimento contemporâneo. (PARANÁ, 1988)

A partir desta declaração, é possível considerar que não se almejava, desde o início, a fundação de um museu de arte contemporânea, mas sim de um museu de arte que pudesse agregar as produções artísticas paranaenses. Velloso destaca, também, que a grande parte da arte local produzida era referente ao século XX, relembremos que a própria criação da província do Paraná é datada de meados do século XIX, em 1853, e, para muitos historiadores da arte, o marco inicial da pintura local surge com a chegada do pintor norueguês Alfredo Andersen em Curitiba, em 1902 (JUSTINO, 1998). Desta forma, com a nomeação “arte contemporânea”, tornava-se possível, de acordo com a exposição acima, agregar quase toda a manifestação artística local e nacional, ou seja, exemplares da arte moderna e propriamente contemporânea.

Uma importante referência para o modelo de atuação do recém criado MAC-PR foi a gestão de Zanini, o qual esteve à frente do MAC-USP entre os anos de 1973 e 1978, e cuja direção foi marcada pelo intercâmbio proporcionado entre artistas, instituições e pesquisadores. O MAC-PR estruturou-se de acordo com essas diretrizes atualizadas de Zanini, um dos estimuladores para a criação de um museu de arte no Paraná.

Segundo Oliveira (2010, p. 10), a nomenclatura que divide os museus atualmente é o indicativo de que sobre essas instituições paira uma forte tradição classificatória. Os museus de arte contemporânea seriam, nessa tradição, “os sucessores dos museus de arte moderna e, antes deles, teremos nomenclaturas ligadas ao vocabulário dos setecentos, como as Pinacotecas e as Belas Artes.” O pesquisador ressalta que tal tradição tem sido reconhecida como suplantada, tendo em vista que as próprias instituições buscam atualizar seus procedimentos e objetivos. Sendo assim, essa classificação é um excelente indício do quanto os museus brasileiros de arte são afetados por uma lógica política baseada em discursos operados a partir de uma visão

linear e evolucionista da história da arte. Tal nomeação dada ao MAC-PR, portanto, não deixa de remontar, também, à vontade artística de atualização com os parâmetros nacionais e internacionais de arte e com o estímulo à produção contemporânea.

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

A comunidade artística respondeu muito bem, todo mundo entusiasmado, todo mundo ajudou muito, toda a colônia de artistas ajudou bastante... Naturalmente o grande público veio muito aos poucos porque era um fato novo na topografia da cidade, o povo mesmo não sabia o que era aquilo e principalmente se tratando de um Museu que abrigava um grande coeficiente de obras representativas da modernidade, essas coisas são um pouco assustadoras (PARANÁ, 1988).

Logicamente, a criação de um museu de arte na cidade foi um grande estímulo para os artistas locais ingressarem no sistema oficial de legitimação de suas produções, ainda mais quando o próprio estatuto da instituição explicitava que era “destinado a recolher, abrigar e preservar o patrimônio artístico paranaense, além de estimular e amparar a criação artística contemporânea” (PARANÁ, 1970). A intenção do museu era a de aproximar o público paranaense da arte produzida fora do Estado, e que tais motivações não foram totalmente explicitadas no estatuto, provavelmente por serem antagônicos ao pensamento curitibano da época, que valorizava o regional antes do nacional.

No entanto, em 1972, o MAC-PR sediou o IV Encontro de Arte Moderna, que trouxe como iniciativa o *hapening* intitulado “Arte Total”, proposto pelo crítico de arte carioca Frederico Moraes e um grupo constituído pelos artistas Valkyria Proença, Artur Barrio e João Moderno. A exposição trazia como proposta a subversão da arte e

dessacralização do espaço museológico, a partir de instalações que, de fato, rompiam com paradigmas expositivos e temáticos, como “um porco de verdade, audiovisuais, ações performáticas e ainda um gato vivo e amarrado que tentava desesperadamente alcançar um peixe, morto, que aparecia “fumando” um cigarro americano.” (FREITAS, 2011, p. 19). A repercussão nos meios jornalísticos sugeria a associação da arte contemporânea com a loucura e atentava para o inusitado fato de tornar objetos banais e cotidianos em arte:

Quase todo mundo come porco e peixe, veste sapatos, fuma cigarros, escreve sobre mesas, usa varais para estender roupas. Quase todo mundo, porque um pessoal (carioca) que apareceu em Curitiba trouxe uma moda: isso tudo (peixe, porco, sapato, etc) eles usam para fazer uma obra de arte. Estas obras de arte estão ali no Museu de Arte Contemporânea, na 24 de maio, como parte do Quarto Encontro de Arte Moderna. Os três artistas cariocas são o Moderno, Barrio e a Walkiria. Eles apresentam três obras: a primeira, um porco e uma mesa de pernas pro ar; a segunda, um peixe morto pitando um cigarrão americano e um gato amarrado que deseja a todo custo comer o peixe, mas não consegue; a terceira, duas portas uma usual e outra de ferro escangalhada. As ideias dessa turma: a arte está em todo o lugar, e é tudo que você chamar de arte. Qualquer ponto onde estiverem reunidas pessoas para criar, esse lugar é um ateliê. Todo o material que formaram essas obras foi colhido aqui mesmo em Curitiba. O porco eles compraram por 40 cruzeiros em Campo Comprido, e muita coisa tomaram do lixo do próprio Museu de Arte Contemporânea. Mas muita gente anda revoltada com essas loucuras e afirmam estar o mestre Viaro pulando sob a terra ante o afronto da arte que os rapazes do Rio promovem (PARANÁ, 1972)

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

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

Ao Diretor (meu amigo) do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Lamento profundamente a violação dos mais primitivos processos de criatividade, permitindo que cretinos tendem impingir cretínicos. É

profundamente lamentável (que) uma casa que mantenha permanentemente Viaros – Bakuns – Wonks – Potys, e tantos nomes que têm através de seu talento (que U.S.A. também possui em abundância), permita que venham violar através de processos ultrapassados (a Europa tomou ciência à 20 anos da boçalidade (sic) que faziam) – um local destinado à verdadeira expressão da arte moderna. Perdoe, mas isto é uma merda. (PARANÁ, 1972)

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

Segundo Freitas (2011, p. 17), as manifestações artísticas experimentais realizadas durante os Encontros de Arte Moderna ocorreram, em Curitiba, entre os anos de 1969 e 1974, e constituíram uma importante expressão estética e cultural da arte brasileira. Por meio dos Encontros, os estudantes e os artistas locais tiveram a oportunidade de entrar em contato com artistas e críticos de todo o país através de palestras, cursos e manifestações artísticas consideradas muitas vezes radicais. A crítica e historiadora da arte, Adalice Araújo, foi responsável por contatar os artistas convidados de outros estados. É de suma importância destacar que as exposições e muitos atos de rebeldia dos artistas foram realizados durante o período da ditadura militar no Brasil, nos anos de maior repressão, os chamados “anos de chumbo”, e muitas das obras eram dotadas de um caráter contestador ao regime e às instituições oficiais.

A organização dos Encontros era feita pelo diretório acadêmico Guido Viaro, da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, e os fundos eram conseguidos com a Prefeitura de Curitiba, com o Departamento de Cultura da Secretaria de Educação do Governo do Estado do Paraná e com a própria EMBAP. O intento dos eventos era o de potencializar a arte experimental, a liberdade de comportamento e a contracultura, por meio da utilização de espaços oficiais de validação da arte. Contou-se com a presença

de diversos artistas de outros estados, além de críticos influentes, como Frederico Morais, Roberto Pontual, Mário Barata, e participaram, ainda, artistas e intelectuais da própria cidade de Curitiba, como Lauro Andrade, Márcia Simões, Fernando Bini, Ivens Fontoura, Paulo Leminski, Sylvio Back, dentre outros.

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

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

Considerações Finais

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

Destacou-se que a fala do primeiro diretor da instituição, Fernando Pernetta Velloso, estava em concordância com as propostas museológicas defendidas ao longo dos anos 1970, sendo que um dos marcos de sua gestão foi a criação do Setor de Pesquisa e Documentação do MAC-PR, instituído concomitantemente à criação do

museu, cujo fim era o de estimular o desenvolvimento de pesquisas referentes às artes, promover a aproximação entre a academia, o saber científico e o museu. Por outro lado, mesmo discutindo-se em termos museológicos o museu, foram marcantes as dificuldades enfrentadas para a realização das atividades práticas, tendo em vista o esparso investimento governamental que pudesse contribuir concretamente para o desenvolvimento cultural dos paranaenses.

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

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

Por fim, é possível assinalar que utilizar as entidades museais como objeto de pesquisa pode ser de suma importância e validade, partindo do entendimento de que tais espaços culturais são locais de reflexão sobre a sociedade, pois são elementos estratégicos na edificação da identidade cultural e do patrimônio de determinado local.

Os museus oferecem múltiplas possibilidades de análise sobre contextos históricos, grupos sociais e políticas culturais, pois expressa e legitima identidades e estratégias articuladas e expostas neste espaço. Apreendemos que o patrimônio não se limita ao “simulacro de preservação”, ultrapassa a sua plasticidade, pois está interligado à memória social e histórica, as identidades culturais são constantemente reformuladas, e a instituição museu é constantemente desafiada a adaptar-se para se tornar um espaço efetivo de memória e identidade. Portanto, a promoção do resgate e da produção de conhecimento acadêmico acerca da história da constituição do museu possibilita a construção e/ou ampliação do conhecimento acerca do patrimônio cultural.

Referências:

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

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

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

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

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

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

FREITAS, Artur. **A consolidação do moderno na história da arte do Paraná**. Revista de História Regional. Ponta Grossa, n.8, inverno de 2003.

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

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

JUSTINO, Maria José. **Modernidade no Paraná: do Andersen impressionista aos anos 60**. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Catálogo de exposição: Tradição/Contradição, 1998.

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

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

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

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

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

Fontes

PARANÁ, MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de Pesquisa. Pasta Fernando Velloso. Depoimento de Fernando Velloso para o MAC-PR. 07 de dezembro de 1988.

PARANÁ, MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de Pesquisa. Pasta Histórico do MAC-PR. Discurso do Secretário de Educação e Cultura Cândido Manual Martins de Oliveira. 27 de junho de 1974.

PARANÁ, MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de Pesquisa. Decreto de criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. 1970.

PARANÁ, MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de Pesquisa. Porco, peixe, gato, mesa: transformados em arte. Tribuna do Paraná. 18 de agosto de 1972.

PARANÁ, MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de Pesquisa. Comentário manuscrito de Jair Mendes encontrado no livro de assinaturas da exposição Arte Total. 1972.