

UM ACERVO DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA E A IDENTIDADE INSTITUCIONAL

Emerson Dionisio G. de Oliveira
Doutorando em História - UnB

RESUMO: O presente trabalho procurou compreender as narrativas produzidas pelo Museu de Arte de Santa Catarina sobre sua coleção dentro de um quadro mais amplo de difusão da Arte Moderna. Para tanto, construímos uma análise crítica do acervo na relação entre os sujeitos e as instituições, definidos, respectivamente, como doadores e obras doadas ou adquiridas. O museu em questão tornou-se ímpar para essa questão, na medida em que se transformou no mais bem-sucedido empreendimento de ampliação da arte moderna fora dos centros culturais hegemônicos nos anos 40.

PALAVRAS-CHAVE: museu de arte, acervos, arte moderna.

ABSTRACT: This paper sought to understand the descriptions produced by the Santa Catarina Art Museum for its collection within a wider Modern Art frame of diffusion. In order to achieve this, we developed a critical analysis of the collection in a relationship between the subjects and the institutions, respectively defined as donors and donated or acquired works of art. The museum in question became unequalled with regard to this issue, as it transformed itself into the most successful modern art amplification undertaking outside hegemonic cultural centers in the forties.

KEYWORDS: art museum, collections, modern art.

Quando Kant pôs em circulação a noção de informe, *Formlosigkeit*, em 1790, na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1993: 38), ele o fez em relação ao sublime e, por conseguinte, à arte. No século passado, de Paul Valéry (em célebre texto sobre Degas), passando pelo espiritualismo de Kandinsky ou pela pintura não retiniana de Duchamp, até o informe de Georges Bataille, muitos tentavam constituir uma teoria para os processos abstratos que acabavam de explodir as fronteiras da figura e de sua coesão. Contudo, nosso artigo não se deparará com esse conceito voltado à arte, seja como elemento estético seja como um produto cultural particular. Pretendemos, sim, explorar o conceito de *informe* deslocado e aplicado às coleções de arte de museus brasileiros. Em especial, ao Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), que nos serve como caso exemplar do modo como se

Um acervo de arte moderna e contemporânea e a identidade institucional – Por Emerson Dionísio G. de Oliveira
constituem a noção de acervo *informe* e todas as relações históricas catalisadoras dessa noção. Estamos, assim, numa operação de apropriação de um conceito para tratá-lo de modo diverso (CHARTIER, 1988: 26).

A leitura da coleção oficial do MASC nos lança numa discussão sobre os modos de operar um acervo a partir da representação de um *estar* moderno que passou de aliado à antagonista ¹ nos 80, para retornar como signo fundamental às vésperas de completar 50 anos, em 1999. Nesse aspecto, o caso do MASC (chamado Museu de Arte Moderna de Florianópolis até 1970) é, ao mesmo tempo, singular – como sempre se espera – e emblema de um modo de gerir e narrar a história de acervos “marginais” que se constituíram na esteira da criação dos museus de arte do Rio de Janeiro e de São Paulo, no final dos anos 40 ².

A idéia de fundar o MASC nasceu nas mesas do “Vermelhinho”, apelido do bar Porto Alegre, no Rio de Janeiro, em 1944, em torno de jovens catarinenses que estudavam na Escola Nacional de Belas Artes ou que transitavam pelas margens da cena artística carioca da época, como nos conta, em tom de crônica, o jornalista e crítico de arte Alcídio Mafra de Souza (2002: 17). Esses jovens – Flávio de Aquino, José Silveira d’Ávila e Moacyr Fernandes de Figueiredo – faziam parte de um grupo heterogêneo de artistas, intelectuais e jornalistas, no qual a figura de Marques Rebelo era uma liderança efetiva ³.

O período era propício para a difusão da arte moderna fora dos eixos culturais hegemônicos, como Rio de Janeiro e São Paulo. Mas o paradoxo é que a divulgação daquela modalidade de arte nos anos 40 partia justamente daquelas cidades. A Semana de

¹ Sobre o conceito de *representação*, Roger Chartier oferece um exemplo que abre uma perspectiva para seu entendimento: “Trabalhando sobre as lutas de representações, cujo objetivo é a ordenação da própria estrutura social, a história cultural afasta-se sem dúvida de uma dependência demasiado estrita em relação a uma história social fadada apenas ao estudo das lutas econômicas, mas também faz retorno útil sobre o social, já que dedica atenção às estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ‘ser-percebido’ constitutivo de sua identidade” (CHARTIER, 2002: 73). E continua: “De uma perversão da relação de representação, as formas de teatralização da vida social na sociedade do Antigo Regime dão o exemplo mais manifesto. Todas visam, com efeito, a fazer com que a coisa não tenha existência senão na imagem que a exhibe, com que a representação mascare ao invés de designar adequadamente o que é seu referente. A relação de representação é assim turvada pela fragilidade da imaginação, que faz com que se tome o engodo pela verdade, que considera os sinais visíveis como indícios seguros de uma realidade que não existe. Assim, desviada, a representação transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão, em um instrumento que produz uma imposição interiorizada, necessária lá onde falta o possível recurso à força bruta.”; (*idem, ibidem*: 75).

² Nego ao museu o conceito de “museus regionais”, uma vez que o MASC/MAMF volta-se a ambições maiores que às daqueles museus, cf. BARDI, 1968, p.17.

³ Eddy Dias da Cruz (1907-1973) usava o pseudônimo Marques Rebelo. Romancista, ativista cultural de suma importância na articulação do Museu de Arte Popular de Cataguases (MG), em 1949, e do Museu de Arte Moderna de Resende, em 1950 (LOURENÇO, 1999: 157). Embora venha ser uma figura crucial, elevada a pai do MASC/MAMF, o catálogo de reinauguração do museu, em 1952, lista, além do escritor, mais trinta e um nomes importantes na constituição da instituição.

Um acervo de arte moderna e contemporânea e a identidade institucional – Por Emerson Dionísio G. de Oliveira

22 parecia muito distante naqueles anos, por dois motivos: fora um movimento que criou uma “certa” elite das artes brasileiras e novos ares começavam a circular em torno daquela que foi chamada genericamente de segunda geração modernista.

Antonio Candido chamou nossa atenção para o fato de que os anos Vargas foram cruciais para “*consolidação e difusão da poética modernista, (...) a normatização e generalização dos fermentos renovadores, (...) a incorporação do modernismo aos hábitos artísticos e literários.*” (apud COUTO, 2004: 31). O projeto ideológico que havia matizado a arte nos anos 30 estava lentamente perdendo força ao longo dos anos seguintes.

Toda uma geração de artistas, como aqueles oriundos do Núcleo Bernardelli, no Rio de Janeiro, e do Grupo Santa Helena, em São Paulo, estava mais preocupada em manter-se em atividade e produzir uma arte mais aceitável que produzir grandes impactos políticos. Mais que a geração modernista representada por Anita Malfftti, Tarsila do Amaral, Rego Monteiro, Di Cavalcanti e, depois, Portinari ⁴, a geração posterior configurava aquilo que Annateresa Fabris sugere sobre uma arte moderna “brasileira”:

(...) a arte brasileira não é moderna no sentido europeu, por não ter criado uma nova noção de espaço e por não ter abdicado do referente, mas é considerada localmente moderna pela erosão que vai promovendo da disciplina acadêmica e pelo grau de deformação que vai incorporando ao seu léxico. (FABRIS, 1994:82)

Ao mesmo tempo, as instituições oficiais de arte passavam por mudanças que desaguarão na lenta absorção dos predicados modernistas. O divisor foi o *Salão de 1931* (ou *Salão dos Revolucionários* ou *Salão dos Tenentes*), momento e lugar em que se acirraram os embates entre modernistas, representados pelo jovem diretor da instituição, o arquiteto Lúcio Costa, e pelos acadêmicos, entre os quais destaca-se como nome mais forte o de Archimedes Memória, também arquiteto (BURLAMAQUI, 1984). Os vinte anos que se seguiram ao salão de 31 foram cruciais para a constituição de instituições abertas à arte moderna e para a alteração das diretrizes dos salões da ENBA, com a criação da Divisão dos Modernos, em 1940, por exemplo (LUZ, 2005: 118). No hemisfério paulista, o *Salão Paulista de Arte Moderna*, implantado a partir de 1951, separava-se do *Salão Paulista de Belas-Artes*, iniciado em 1934. Com a criação do SPAM, os acadêmicos passaram a expor num salão paralelo, numa inversão de forças na qual a arte acadêmica passaria lentamente

⁴ Como nota Couto sobre Portinari: “De forma semelhante, Cândido Portinari, desfrutando então de fama nacional, era considerado por muitos o artista modernista por excelência, por conseguir conjugar sua visão humanista e seu interesse por questões sociais a uma intensa pesquisa plástica. Mário de Andrade, por exemplo, em estudo datado em 1939, louva sua “instintiva humanidade”, que “não lhe permite perder-se em virtuosismos”, definindo-o como “o mais moderno dos antigos”, um “buscador inquieto e constante”, porém “impregnado da *coisa nacional*” e “dono de um saber técnico tradicional”. (COUTO, *op. cit.*, p.39-40).

Um acervo de arte moderna e contemporânea e a identidade institucional – Por Emerson Dionísio G. de Oliveira
a ser marginalizada e apartada das correntes modernistas tardias e da arte contemporânea que tomou forma e institucionalizou-se a partir dos anos 60.

Foi no meio desse processo de transformação da arte moderna nos anos 40 que Rebelo começou a atuar como divulgador. Suas ambições estavam focadas na constituição de exposições itinerantes dentro e fora do país. Nessa empreitada, o intelectual devotou empenho em criticar o sistema de arte brasileiro, como escreve, em 1945, na inauguração da mostra *20 Artistas Brasileños*, na Argentina, afirmando que, antes da arte moderna, “*não tínhamos senão deploráveis imitações de escolas de belas artes e museus*” (apud MIGUEL: 2002: 23). Doravante, essa constatação, mesmo diante da ascensão da arte moderna, esbarrava, ainda, na falta de espaço para a nova arte nas instituições e nos salões distantes do eixo cultural hegemônico. Isso fez com que, em 1948, o escritor liderasse a organização de uma mostra itinerante que viajaria pelo País fomentando e “educando” o público “provinciano”.

A mostra, intitulada *Exposição de Arte Contemporânea*⁵, chegou a Florianópolis em setembro de 1948, sendo exibida no Grupo Escolar Dias Velho, onde causou certo impacto. Embora tenha durado pouco mais de 10 dias (25 de setembro a 6 de outubro), a exposição daquelas 75 obras de modernistas brasileiros e estrangeiros foi celebrada durante anos e fincou um marco na história de Santa Catarina (FCC : 1987).

Todavia, nenhuma instituição nasce de uma exposição itinerante se não encontrar um ambiente aberto e capaz de fomentar tal estrutura. A revista Sul, publicação de 1948, sob o comando de Aníbal Nunes Pires, contribuiu para que a mostra encontrasse espaço e visibilidade, ao passo que a usava como elemento canalizador para a criação do museu⁶. O primeiro número da Revista trazia a nota: “Marques Rebelo em Florianópolis?”. Pergunta respondida no número cinco, antecipando os artistas representados, presentes à mostra: Portinari, Pancetti, Segall, Santa Rosa etc. (MIGUEL: 2002: 20).

Logo após o evento, surge um pequeno museu sob a responsabilidade do artista plástico catarinense Martinho Haro. As primeiras obras foram obtidas graças à articulação do Grupo Sul – como eram chamados aqueles que estavam reunidos em torno do movimento modernista⁷ – e ao empenho de Rebelo, que conseguiu com Ademar de Barros, então governador do estado de São Paulo, doações para o acervo. Logo após o evento, sob a responsabilidade do artista plástico catarinense Martinho Haro, surge um pequeno museu

⁵ Naquele momento não havia a conotação que damos à “arte contemporânea” após os anos 60.

⁶ Outras duas publicações também colaboraram para a constituição de uma cena modernista na cidade: Folha de Juventude (1946) e Cicuta (1947).

⁷ De fato, o grupo é o desdobramento do Círculo de Arte Moderna, fundado em 1947, mas logo passou a ser conhecido como Grupo do Sul. Os fundadores foram Aníbal Pires, Ody Fraga e Silva, Eglê Malheiros, Salim Miguel e Antônio Paladino (SABINO, 1980: p.31).

Um acervo de arte moderna e contemporânea e a identidade institucional – Por Emerson Dionísio G. de Oliveira
, com o nome provisório de Pátio Marques Rebelo, no dia 18 de março de 1949, é criado o Museu de Arte Moderna de Florianópolis, instalado, ainda, na mesma escola da mostra.

Para narrar sua própria história, o MASC representa a cidade de Florianópolis por meio de duas temporalidades distintas, marcando a transição entre esses dois tempos pela criação do museu. A primeira temporalidade foi corporificada por meio da representação de uma pequena e provinciana Florianópolis. Diferentes autores, a convite do museu, narram a cidade como um espaço pacato e primitivo: “*Meados da década de 40. Florianópolis era uma cidadezinha acanhada e acomodada, parada no tempo, Ilhada Ilha, se bem que boa para viver. Necessitava de uma violenta sacudidela*”. (MIGUEL: 2002: 18).

Essa cidade pacata era habitada por jovens artistas que, embora dinâmicos, viviam num limbo de desconhecimento, definitivamente alterado com a mostra e o museu dela resultante. Ao se referir aos artistas que estariam presentes na exposição de Rabelo, a Revista Sul salientava: são pintores “*sobre os quais muito falamos, mas de cujas obras só conhecemos reproduções...*”. Esse jogo entre o antes e o depois está presente no catálogo de 38 anos do Museu, em 1987, e é reiterado no catálogo comemorativo de seus 50 anos, na medida em “*que surgiu o Museu de Arte Moderna de Florianópolis, resultado desse ainda incipiente movimento contra as amarras do passado...*”, como escreveu Iaponan Soares, Diretor-Geral da Fundação Catarinense de Cultura (UNIVALI: 2002:13).

O segundo tempo nasce com o Museu e, “*a partir daí, na verdade, pode-se começar a visualizar um panorama de artes plásticas em Santa Catarina, com o rápido surgimento de muitos valores.*” (*idem*: 22). Como nos adverte Lourenço, valores positivos estavam atrelados à arte moderna, lida como “*arte total e integrada*” (1999: 266), catalisadora de transformações sociais que estavam além das esferas da estética.

Essa representação da cidade em dois tempos parece ser necessária à instituição para destacar o impacto da sua criação, num projeto de autopromoção que, no final dos anos 90, não cessa de reivindicar para as artes visuais a primazia do salto para o moderno⁸. Trata-se da reiteração de uma leitura clássica da estética modernista. Leitura de um aspecto preciso: o apagamento vanguardista (HOLSTON: 1993:13). Tal visão incita a reinscrição. É um modelo que tenta explicar a ausência de uma instituição propagadora dos valores vanguardistas veiculados pela “Semana de 22” até 1949, definindo o passado como anterioridade pejorativa. Por outro lado, tal modelo positiva o museu, na medida em que ele é visto como guardião de um *futuro alternativo*, que pode ligar Florianópolis, Santa Catarina,

⁸ Apenas para citar um exemplo do apagamento nas artes visuais, os relatos do MASC não recuperam o pioneirismo de Martinho Haro, que, em 1927, realiza uma exposição individual em Florianópolis, no Salão do Conselho Municipal; cf. MASC, 1988, p.77-78.

Um acervo de arte moderna e contemporânea e a identidade institucional – Por Emerson Dionísio G. de Oliveira aos grandes centros difusores de cultura, que acabavam de fundar seus museus: MASP (1947), MAM-RJ e MAM-SP (ambos em 1948).

Rebello foi um dos responsáveis por divulgar a idéia da arte moderna como uma arte vitoriosa, tão em voga naquele pós-guerra: “*A imagem da arte moderna é vitoriosa e unida a valores positivos – arrojo, heroísmo, ousadia, audácia, entusiasmo, coragem, progresso e destemor – , atraindo o poder político e, em especial, o econômico, para a criação de tais museus*” (LOURENÇO:1999: 12).

O efeito dessa representação, entretanto, não condiz com as primeiras coleções que serão acolhidas pelo Museu, ainda sob o signo do Museu de Arte Moderna. A idéia de uma cidade provinciana e o modo como se articulou o primeiro momento do acervo mostram uma capital regional importante, que conseguiu atrair obras de todas as partes do País e do exterior através de políticas e de políticos influentes.

As incorporações ativas desse primeiro momento serão diferentes de outros dois períodos que pretendo explorar adiante. A fase inicial do acervo está ligada a uma negação da cidade provinciana, a partir da consciência da constituição do acervo com obras modernistas nacionais. O artista local incorporado, João Silveira D’Ávila, foi aquele que estava empenhado na produção da *Exposição de Arte Contemporânea* e cujos elementos estilísticos eram familiares ao vocabulário modernista: *Lavadeira* (s.d., ponta-seca sobre papel); *Januária, MG* (de 1951, água-forte sobre papel); e *Paisagem com figuras* (s.d., água-forte sobre papel); todas adquiridas e remetidas ao Museu pela Secretaria de Justiça, Educação e Saúde do Estado ⁹.

O acervo inicial de 17 peças ganhou, logo depois, a contribuição de Bruno Giorgi (a escultura *A Máscara e a face*):

Doadas pelo escritor [Marques Rebello] desenhos de Aldari Toledo, Tomaz Santa Rosa e Noêmia Mourão; desenho de Alfred Kubin e uma aquarela de Jan Zach. Jorge Lacerda doou um desenho de Oswaldo Goeldi, e Flávio de Aquino doou outro de Noêmia Mourão. Doadas pelos próprios artistas havia aquarelas de José Maria Dias da Cruz e José Nery um desenho de Aldemir Martins e outros de Santa Rosa. A estas onze doações acrescentavam-se seis aquisições da Secretaria da Justiça, Educação e Saúde: três óleos, de Iberê Camargo, Djanira G. Pereira e Rubem Cassa, e três gravuras de José Silveira d’Ávila.”. Apenas 13 dessas 17 obras restam no acervo do MASC, tendo desaparecido o desenho de Noêmia “Mãe e Filho”, o desenho de Goeldi, a água-forte “Gatos”, de José Silveira d’Ávila, o desenho que ilustra um poema de Castro Alves (UNIVALI, 2002: 27-28).

⁹ É importante lembrar que não conhecemos a biografia de José Nery; ela não está disponível nas principais enciclopédias da área nem nos documentos do Museu. Outra pesquisa faz-se necessária.

A pedido de Rebelo, a prefeitura da cidade adquiriu uma aquarela de Jan Zach, um desenho de Emilio Pettoruti, um guache de Oscar Meira e duas telas a óleo: um Burle-Marx e outro Athos Bulcão. Da mesma forma, como já dissemos, o governo do estado de São Paulo doa oito óleos de artistas ligados ao grupo Família Artística Paulista: Mário Zanini, Fúlvio Penacchi, Alfredo Volpi, Lúcia Suané, Néelson Nóbrega¹⁰, Alfredo Rullo Rizzotti, Lula Cardoso Ayres e Joaquim Lopes Figueira.

Outros doadores, nesse primeiro momento, foram Francisco Inácio Peixoto (obra de José Morais), Julietta Ramos (obra de Augusto Rodrigues), Nilma Pancetti (o famoso *Retrato de Marina* de José Pancetti) e Roberto Assunção (obra de Vera Assunção). O destaque é para o deputado Jorge Lacerda, que cede, em 1953, mais 25 obras para o Museu, entre as quais estão expressivos nomes do time modernista: Alfred Kubin, Athos Bulcão, Cícero Dias, Djanira, Fayga Ostrower, Oswaldo Goeldi, Marcelo Grassmann, Candido Portinari, entre os mais conhecidos. A doação continua a espelhar a mostra de Rebelo, que Lacerda ajudou a organizar¹¹. Nos anos seguintes, já sob a direção de Matinho Haro (1955 a 1958), o Museu continua a receber doações de obras com as mesmas características: Pancetti, Bonadei, Volpi, Dacosta e Guignard.

Num segundo momento, vieram as contribuições estrangeiras e a ênfase no regional¹². Sob a direção de João Evangelista de Andrade Filho (1958 a 1963), o Museu recebe, em 1961, gravuras de artistas argentinos e mexicanos doadas diretamente pelos governos nacionais. As doações transformaram o então presidente da República Argentina, Arturo Frondizi¹³, e o presidente do México, Adolfo López Mateos¹⁴, em dois dos cinco maiores doadores do acervo, com, respectivamente, 70 e 49 obras. A entrada dessas doações colaborou para indicar a primeira cisão com o período modernista clássico ligado a Rebelo.

Vale ressaltar que, entre as doações de Mateos, encontram-se, além de obras de artistas mexicanos, peças dos norte-americanos Elizabeth Catlett e Pablo O'Higgins e da polonesa Fanny Rabel. Das doações argentinas, além de obras de artistas daquele país, temos os espanhóis Mediavella Rueda, Juan Crespo, Laico Bou e Benito Beatore; os

¹⁰ Naquele ano, as obras adquiridas desses cinco artistas tinham participado da mostra *A Pintura Paulista* no Rio de Janeiro, organizada pela Galeria Domus de São Paulo, cf. *Enciclopédia de Artes Visuais Itaú Cultural*, disponível: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/; acesso em 25 de abril de 2007.

¹¹ Dessas 25 obras, o MASC possui atualmente apenas 8. Mesmo assim, depois de Gileno Muller Chaves (26 obras), Lacerda é o segundo doador individual de obras ao acervo, excetuando-se as doações dos próprios artistas e de instituições (incluímos aqui os presidentes do México e da Argentina); (UNIVALI, *op.cit.* p.71-197)

¹² Depois de inúmeras tentativas para obter uma sede própria, o museu foi instalado na Casa de Santa Catarina – antigo Clube Germânia – entre abril de 1952 e outubro de 1968.

¹³ Frondizi (1908-1995) esteve na presidência de seu país entre maio de 1958 e março de 1962.

¹⁴ Mateos (1910-1969) ocupou a presidência do México entre dezembro de 1958 e novembro de 1964.

Um acervo de arte moderna e contemporânea e a identidade institucional – Por Emerson Dionísio G. de Oliveira
italianos Tomás Di Taranto e Víctor Rebuffo; o alemão Nello Raffo e o egípcio Mário La Rosa. Também nesse período, Idelfonso Pereda Valdez doou sete obras de artistas uruguaios, ampliando o acervo estrangeiro (UNIVALI, *op.cit.*: 71-197).

Entretanto, as obras de artistas estrangeiros sozinhas não foram suficientes para caracterizar esse período. Isso porque foi também um momento de volta à arte local. Em 1958, acontece a primeira mostra individual de um artista catarinense: Ernesto Meyer Filho (acervo conta com dez obras do artista, a primeira doada na ocasião). No ano seguinte, o Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis realiza seu II Salão, o primeiro no Museu. Os diretores seguintes, Carlos Humberto Corrêa (1963 a 1968) e Aldo Nunes (1969 a 1981), acentuaram a dicotomia local-internacional com exposições de estrangeiros, ao mesmo tempo em que deram ênfase à produção catarinense.

Nesse momento, as incorporações ao acervo passam a ser mais esparsas e menos rigorosas, geralmente ligadas às mostras temporárias. Contribuiu para isso o fato de que, entre 1968 e 1977, a reserva técnica ocupou espaços exíguos de casas “provisórias”: *“Aí, mal tem condições de mostrar o acervo, que a despeito de tudo, nunca parou de crescer”* (UNIVALI: 2002, p.35). Também nesse período, o Museu muda de nome e passa a se chamar Museu de Arte de Santa Catarina, em 4 de junho de 1970. Um capricho de uma reforma administrativa efetuada pelo governo de Ivo Silveira, mas que configurou-se mais adequado às responsabilidades que o Museu já possuía em relação à memória das artes plásticas e às demandas políticas do todo o estado.

O terceiro momento coincide com a mudança do Museu para o Centro Integrado de Cultura, em 1983, depois de uma passagem pelo antigo prédio da Alfândega. Esse momento caracteriza-se pelas incorporações do vocabulário da arte contemporânea. Locais, nacionais ou estrangeiros, os artistas passam a ser medidos pelas referências dos grandes centros enunciadores do sistema da arte. Renovou-se o velho discurso; os jovens artistas *“procuravam romper com o tradicionalismo asfixiante que impedia o surgimento de novas linguagens”*¹⁵ (ANDRADE FILHO: 2001:15). Esse aspecto é salientado pelo Museu quando da apresentação de um dos diretores dessa fase, Harry Laus (1985 a 1991): *“Laus vinha do eixo Rio—São Paulo com experiência ativa que em pouco tempo começou a dar resultados, renovando o Museu a partir de seu objetivo maior: redimensioná-lo em termo de contemporaneidade, sem, contudo, esquecer as suas funções tradicionais.”* (UNIVALI: 2002: 37).

Essa contemporaneidade, embora desejada, não será o matiz que aparece nas comemorações de 38, mas, tão-somente, nas dos 50 anos do Museu. Nessas efemérides, o

¹⁵ Comentário de José Otávio Neves Filho sobre o levantamento da produção jovem em 1985, realizado pela Associação Catarinense dos Artistas Plásticos.

Museu torna a representar seu acervo como espaço da arte moderna em contrapartida a sua real heterogeneidade *informe*. É o momento em que os maiores doadores do acervo são os próprios artistas, que ofereciam uma obra como contrapartida às exposições em espaços administrados pelo Museu. Além desse método, corriqueiro nos museus brasileiros, Glênio Chaves e o Banco Central doam juntos 75 obras. Chaves deixou no Museu 26 peças em papel, de artistas paraenses, e o BC doa 50 obras, entre desenhos, gravuras e pinturas de famosos modernistas.

Doações diferentes. A escolha dos artistas expositores facilita a gerência das doações. Já no caso de Chaves, o Museu acolhe as obras como um modo de possuir mais representantes de outros estados brasileiros. Desde sua fundação, o MASC deseja tornar-se o mais importante museu da região Sul, nesse caminho, reforçar sua coleção com obras provenientes de outros códigos visuais brasileiros será uma “obrigação”. A doação do BC, por sua vez, recupera a tradição das doações institucionais dos anos 50 e 60 e corteja majoritariamente nomes modernistas.

Em contrapartida, é nessa última fase, mais recente, que o Museu inicia uma série de eventos regionais e nacionais que levaram para dentro do acervo nomes importantes da arte contemporânea. Entre esses eventos, dois merecem destaque: o “Panorama Catarinense de Arte”, realizado em três ocasiões (1984, 1985 e 1990), e o Salão Victor Meirelles de 1993, este último na gestão de Maria Teresa Collares (1991 a 1998). A utilização do nome de um artista acadêmico do século XIX para identificar um evento de arte contemporânea mostra o tamanho do espaço que o MASC é impelido a ocupar nesses últimos anos¹⁶. Cabe aqui uma especulação: o Museu, de certo modo, busca garantir sua hegemonia nas práticas expositivas e na comunicação da arte em sua comunidade, conferindo às incorporações dos anos 80 e 90 uma pluralidade, que veio vestida como a “pluralidade” da arte contemporânea.

O leitor perspicaz talvez questione nesse ponto essa hipótese, mas não posso deixar de apontá-la como possibilidade interpretativa, uma vez que o conhecimento histórico é, pois, sempre instável, provisório, dependente dos questionamentos que o presente impõe ao passado. Visto assim, ao completar 50 anos, o MASC exprime três momentos cruciais para a constituição de um acervo cuja *forma* é difícil determinar. A tipicidade de cada

¹⁶ A criação do Salão com esse nome coincide com o momento em que o Museu Victor Meirelles, fundado entre 1950 (com o tombamento da casa onde o pintor viveu) e 1952 (implantação do acervo), passa a incorporar obras contemporâneas a sua coleção (VOGEL: 2002:29-33). Incorporações de obras sob suporte de papel até 2006. Uma análise de tais obras indica a presença importante de uma geração de artistas brasileiros: Malu Saddi, Bettina Vaz Guimarães, Rubens Mano, Ana Elisa Dias Baptista, Edith Derdyk etc. Além de uma intensa agenda com debates sobre a produção contemporânea nas artes visuais; informações obtidas em entrevista com a diretora Lourdes Rosseto em 20 de setembro de 2006.

Um acervo de arte moderna e contemporânea e a identidade institucional – Por Emerson Dionísio G. de Oliveira
momento está, nesse caso, relacionada ao lugar que o Museu ocupa dentro da cena cultural da cidade e do estado. Quando, nos anos 70, o Museu passa por sua crise mais séria, podemos aferir que, naquele momento, há o abandono de um *estar* moderno, inaugurado com Rebelo, e que passa, nos anos 80, a aderir a uma produção com recortes e discursos próprios à arte contemporânea, sem que isso signifique que obras de outras tipologias não continuem tendo acesso ao acervo – exceções necessárias ao seu caráter *informe*.

Em sua segunda gestão, Andrade Filho (1999 a 2006) assevera que o acervo do Museu é pautado pela “*irregularidade da sua coleção, cuja montagem não se deu em decorrência de critérios qualitativos, com respaldo de curadorias, orçamentos ou de mecenas.*” (UNIVALI: 2002:14). De fato, esse não é um problema atípico dos museus brasileiros, e o caráter *informe* de seus acervos espelha a dificuldade de se estabelecer uma personalidade à coleção e, por conseguinte, ao próprio museu. Museus médios e pequenos padecem mais facilmente desse mal, pois espelham, simultaneamente, uma tipologia exterior a sua realidade (arte moderna, arte contemporânea, arte popular, arte sacra etc.) e são historicamente dirigidos à manutenção de um amplo espectro da arte de suas comunidades. O acervo do MASC possui obras de amplitude nacional do modernismo brasileiro, como destaca o catálogo comemorativo de seu cinquentenário, ao mesmo tempo, incorporou modelos artísticos mais populares e está, desde 1993, no meio do amplo e incerto debate da produção contemporânea.

Dois aspectos chamam atenção da seção Obras Escolhidas do catálogo comemorativo do cinquentenário, em que as reproduções são coloridas. O primeiro está no lembrete: “*As reproduções selecionadas representam, todas, a configuração do acervo inicial do MASC, embrião da coleção atual*” (UNIVALI: 2002:52). Mais uma vez o museu busca seu momento de gênese para construir sua identidade. Outro decorre do fato de que nenhum artista catarinense está representado nessa seleção: Iberê Camargo, Jan Zach, Santa Rosa, Mário Zanini, Fúlvio Pennachi, Néelson Nóbrega, Lula Cardoso Ayres, José Pancetti (grafado no catálogo Giuseppe), Burlle Marx, Emílio Pettoruti, Djanira, José Maria, Alfred Kubin, Alfredo Rizzoti, Alfredo Volpi, Aldemir Martins, Augusto Rodrigues, Athos Bulcão, Joaquim Figueira Junior e Bruno Giorgi. A ausência de um artista local não espelha o acervo de mais de 1.450 peças.

Da mesma forma, há em sua coleção obras de caráter eminentemente acadêmico, como os retratos naturalistas dos governadores, de Marinho de Haro, tudo aquilo que Rebelo e seus pares gostariam de ter evitado. A configuração demonstra o quanto uma tradição classificatória da arte pode agir contra uma pluralidade em arte. É certo que, ao abordarmos os problemas de memória e representação na arte produzida nos últimos cem

Um acervo de arte moderna e contemporânea e a identidade institucional – Por Emerson Dionísio G. de Oliveira

anos, estaremos nos confrontando com diferentes tipologias produzidas por uma história da arte convencional. Um exemplo: a própria nomenclatura que divide os museus atualmente é o indicativo de que há sobre essas instituições um problema classificatório. O MAC – museu de arte contemporânea – será, nessa tradição, o sucessor do MAM (museu de arte moderna) e antes deles, teremos nomenclaturas ligadas ao vocabulário dos novecentos como as Pinacotecas e os museus de Belas Artes. No que tange essa tradição ser reconhecida como ultrapassada, uma vez que as próprias instituições buscam atualizar seus procedimentos e objetivos, essa classificação é um excelente indício do quanto os museus brasileiros de arte ainda são afetados por uma lógica histórico-política baseada em discursos de fundo jurídico-pedagógico.

Por seu lado, acervos são, a seu modo e finalidade, mantenedores e fixadores de parte da memória artística de uma sociedade. Todo o trabalho de constituição de um acervo, público ou privado, ou seja, toda a determinação pela fixação dessa memória acaba por demandar estratégias para controlar modificações, uma vez que o acervo sofrerá incessantes interpretações. A tensão entre a fixação e a movência da memória não é percebida como embate brutal ou repentino. Dentro das fronteiras dos museus, essa tensão não está visível a todos, com o risco de criar cisões entre aquilo que se deseja para um acervo, o lugar da memória positiva, e aquilo que não se admite tão facilmente, as alterações dessa memória. Embora seja corriqueiro pensar numa memória movente, nossa prática mostrou-nos que as instituições de memória temem uma análise em que sua própria conduta possa ser questionada, indicando erros, falhas e equívocos que denunciem a falibilidade do processo de preservação do “passado”.

O caso do MASC evidencia os problemas desses limites classificatórios de uma memória da arte, que, como nos avisa Belting (2006)¹⁷, possuem mais sentido para uma narrativa da arte do que para a própria arte. A escolha de apenas códigos modernistas para a representação de si, numa seleção política articulada, traz ao acervo um apagamento perigoso e que pode indicar que a instituição está ligada e comprometida com somente um sentido da história de sua coleção. As novas obras, daquilo que podemos convencionalmente chamar de arte contemporânea, por meio do Salão Victor Meirelles passam a cindir essa representação majoritária da coleção.

¹⁷ “A cada conceito está anexado um cartão de visitas que apresenta aquele que faz uso dele, a fim de delimitar desse modo o conceito geral a uma compreensão individual. Quem fala de cultura logo é instruído de que isso *propriamente* não existe, e de que desse preâmbulo estão excluídas apenas a economia e as mídias. Os conceitos e as teses hoje alcançados pelo mesmo destino que há muito tempo já atingiu a arte: eles só podem legitimar a si mesmos com ressalvas acerca da própria declaração.” (BELTING, *op.cit.*:18).

Não raramente conferimos a instituição da *arte contemporânea* uma autonomia que ela mesma não parece estar apta a autorizar. Ou seja, a realidade da arte contemporânea também se constrói fora das qualidades inerentes à própria materialidade da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos autorizados da arte (CAUQUELIN, 2002: 65-66), dando-nos a representação de um artista como aquele que expressa uma realidade nova, crítica da sociedade e de seus valores. Essa imagem da arte possui ligação com os predicados modernistas, mas não se confunde com eles. Ao autorizar apenas uma dada arte moderna, o MASC corre o risco de eclipsar seu papel de gestor contemporâneo da arte ambígua produzida em nossos dias e de não assumir seu caráter *informe*, que muitos apenas chamam de pluralidade.

Referências Bibliográficas

ANDRADE FILHO, J.E.de. Arte Contemporânea em Santa Catarina. *Cadernos do MASC I*. Florianópolis: MASC: FCC, 2001.

BARDI, P.M. "Museus Regionais". In: *Revista Mirante das Artes e Etc*, n.º 09. São Paulo: MASP: 1968, p.17-22.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

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

CAUQUELIN, A. *A arte contemporânea*. Porto: Rés-Editora, 2002.

CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988.

_____. "O mundo como representação". In: _____. *À Beira da Falésia: A História entre certezas e inquietudes*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

FABRIS, Annateresa "Modernismo: nacionalismo e engajamento". In: AGUILAR, Nelson (org). *Bienal século XX*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994.

Um acervo de arte moderna e contemporânea e a identidade institucional – Por Emerson Dionísio G. de Oliveira
FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA (FCC). *Museu de Arte de Santa Catarina. 38 anos: 1949-1987.* Florianópolis: MASC, 1987.

HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia.* Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

LOURENÇO, M.C.F. *Museus acolhem o Moderno.* São Paulo: Edusp, 1999.

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

MIGUEL, S. “Acheegas para a história do Masc”. In: MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. *Biografia de um museu.* Nancy Therezinha Bortolin (org). Itajaí: Univali; Florianópolis: FCC, 2002.

SABINO, L.L. “As propostas do ‘Grupo Sul’”. In: *Revista Travessia*, vol.1. Florianópolis: UFSC, 1980.

SOUZA, A.M. “MAMF/MASC: Reencontro meio século depois”. In: MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. *Biografia de um museu.* Nancy Therezinha Bortolin (org). Itajaí: Univali; Florianópolis: FCC, 2002.

VOGEL, D. “Museu”. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO NACIONAL. *Brasil. Museu Victor Meireles Museum: 50 anos, catálogo de obras.* Florianópolis: Tempo Editorial, 2002.

MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. *Indicador Catarinense das Artes Plásticas.* Florianópolis: MASC – FCC Edições; 1988.

UNIVERSIDADE DO VALE DO ITAJAI. FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. *Biografia de um museu.* Nancy Therezinha Bortolin (org). Itajaí: Univali; Florianópolis: FCC, 2002.

Recebido em: 24/10/2007

Aprovado em: 20/06/2008