



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

LORENA TAULLA VIEIRA

**MUSEU DE ARTE MODERNA ALOISIO MAGALHÃES: Projeto curatorial e políticas
públicas de cultura durante a gestão do Diretor Moacir dos Anjos (2001-2006)**

RECIFE

2019

LORENA TAULLA VIEIRA

MUSEU DE ARTE MODERNA ALOISIO MAGALHÃES: projeto curatorial e políticas públicas de cultura durante a gestão do Diretor Moacir dos Anjos (2001-2006)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: Sociedades, Culturas e Poderes.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Joana D’Arc de Sousa Lima

RECIFE
2019

Catálogo na fonte
Bibliotecária Valdicéa Alves Silva, CRB4-1260

V658m Vieira, Lorena Taulla.
Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães: projeto curatorial e políticas públicas de cultura durante a gestão do diretor Moacir dos Anjos (2001-2006) / Lorena Taulla Vieira - Recife
165 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira.
Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Joana D'Arc de Sousa Lima
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2019.
Inclui referências e anexo.

1. História. 2. Arte moderna. 3. Anjos, Moacir dos, 1963. 4. Curadoria. 5. Gestão cultural – Campo de trabalho. I. Teixeira, Flávio Weinstein (Orientador). II. Lima, Joana D'Arc de Sousa (Coordenadora). III. Título.

981.34 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2021-003)

LORENA TAULLA VIEIRA

MUSEU DE ARTE MODERNA ALOISIO MAGALHÃES: projeto curatorial e políticas públicas de cultura durante a gestão do Diretor Moacir dos Anjos (2001-2006)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: Sociedades, Culturas e Poderes.

Aprovada em: 29/08/2019.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Flávio Weinstein Teixeira (Orientador)
(Universidade Federal de Pernambuco)

Professora Doutora Joana D’Arc de Sousa Lima (Coorientadora)
(Universidade da Integração Internacional Lusófona Afro-Brasileira – Unilab)

Professor Doutor Daniel de Souza Leão Vieira (Examinador Externo)
(Universidade Federal de Pernambuco)

Professora Doutora Sylvia Costa Couceiro (Examinadora Externa)
(Fundação Joaquim Nabuco – Fundaj)

AGRADECIMENTOS

A meu irmão Lucas, pelo amor e amizade infinita. E à minha mãe Maria do Socorro e meu pai Vieira, como ele prefere sempre ser chamado, pelo apoio sem o qual essa caminhada não seria possível.

Aos interlocutores e amigos que me acompanharam nessa trajetória, mobilizando afetos e trocando experiências e saberes: Arynny Silva, Amanda Alves, Renato Freire, Giovane Albino, Mariza Mariano, Eduardo de Castro e Poliana Ribeiro.

Obrigada aos colegas e amigos queridos com os quais tive o prazer de conviver durante o mestrado: Camilla Gomes, Francisco Pedrosa, Ghita Galvão, Yves Albuquerque, Karla Hegeane, Wellington Machado, Greyce Falcão, Lucas Souto, Dário dos Santos e Maxsuel Alves.

Pelo incentivo e apoio para a realização da pesquisa e escrita desta dissertação, agradeço a toda a equipe do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães – Mamam. Em especial, a Beth da Matta, Mabel Medeiros, Gustavo Albuquerque e Rebeka Monita. Este trabalho também é fruto do nosso encontro.

Ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), pela bolsa de estudos e auxílio financeiro que possibilitou a dedicação integral, no segundo ano do mestrado, ao programa de pós-graduação e realização do estudo.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Pernambuco, na linha Cultura e Memória, pelo conhecimento oferecido durante a realização do curso de mestrado, que possibilitou o amadurecimento acadêmico. Gostaria, também, de fazer uma menção especial a Secretária do programa, Sandra Albuquerque, pela atenção, paciência e simpatia com os quais sempre me socorreu.

Por fim, gostaria de agradecer imensamente ao acolhimento do meu orientador, o Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira, e pelo trabalho à quatro mãos da minha Coorientadora: Prof.^a Dr.^a

Joana D'Arc de Sousa Lima. Obrigada pela amizade, seriedade e pelas lições pessoais e profissionais durante esses anos de convívio.

RESUMO

O presente trabalho tem como tema a história institucional do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Mamam), fundado em 1997 na cidade do Recife. Como recurso de aprofundamento, analisa mais detidamente o período de atuação do diretor e crítico de arte Moacir dos Anjos, entre os anos 2001 e 2006. A partir do exame do projeto apresentado pelo crítico, no início da gestão, o texto busca discutir os papéis desempenhados por Moacir dos Anjos, como diretor e curador à frente do Museu, na composição da trajetória da Instituição. Com finalidade de refletir sobre a escolha do perfil curatorial assumido pelo diretor, a dissertação analisa o processo de criação tardia de um museu de arte moderna para a cidade, que extinguiu a antiga Galeria Metropolitana de Arte do Recife no final de 1996. A segunda parte do texto apresenta um panorama histórico das políticas públicas de cultura, a partir da abertura político democrática no Brasil. Esta mirada contribui com a análise sobre a maneira que o Museu é tomado como parte da atuação do Estado e das políticas públicas de cultura. O enfoque teórico-metodológico permite tensionar como, através dessas políticas públicas, o governo municipal administrou o Mamam enquanto bem público, compondo assim a história institucional do Museu. Para alcançar tais objetivos, esta dissertação também examina as ações realizadas ao longo dos seis anos da gestão de Moacir dos Anjos, tendo como norte seu alinhamento ou desalinho com o projeto curatorial planejado e as políticas municipais de cultura construídas para a cidade pelo Governo municipal – de quem dependiam, financeiramente, em grande medida as ações do Mamam. Com este intuito, o trabalho busca articular, em diálogo com a análise das fontes, a experiência desse sujeito – o curador –, que cumpre também a função de diretor, inscrita numa prática social que perfaz múltiplos campos de atuação e espaços de sociabilidade, diante de um campo de saber como as políticas públicas para cultura.

Palavras-chave: Mamam. Moacir dos Anjos. Curadoria. Políticas Públicas de Cultura.

ABSTRACT

The following work has as theme the institutional history of the Aloisio Magalhães Modern Art Museum, founded in 1997 in Recife. As a deepening resource, its analysis is more detained in the director and art critic Moacir dos Anjos' period of work, between 2001 and 2006. From the analysis of the project presented by the critic in the beginning of his managing, the dissertation seeks to discuss the roles played by Moacir dos Anjos, as a director and curator ahead of the Museum, in the composition of the Institution's trajectory. To reflect about the curatorial profile adopted by the director as a goal, the dissertation analyses the late creation process of a modern art museum to, which extinguished the old Recife's Metropolitan Art Gallery at the end of 1996. The second part of the text presents a historical landscape of culture's public policies, from the Brazilian democratic opening onwards. This gaze contributes with the analysis as a way in which the Museum is taken as part of the State action and its public policies of culture. The theoretical-methodological focus allows to stress how, through these public policies, the municipal government administrated the Mamam as a public good, forming so the Museum's institutional history. To achieve such goals, this dissertation also examines the actions carried out over the six years of Moacir dos Anjos' management, considering mainly his alignment or not with the municipal culture policies established for the city by the municipal government – whom the Mamam depended on financially in great measure. With this intention, the work seeks to articulate, in dialogue with the analysis of the sources, the experience of this subject – the curator -, who also carries out the director role, inscribed in a social practice that contemplates multiples work fields and sociability spaces, against a knowledge field as the public policies of culture.

Keywords: Mamam. Moacir dos Anjos. Curated. Public Policy. Culture Policy.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
2	UMA BREVE HISTÓRIA INSTITUCIONAL DO MAMAM	15
2.1	DE GALERIA A MUSEU	22
2.1.1	Viva Aloisio	25
2.2	UM MUSEU DE ARTE MODERNA PARA O RECIFE	33
2.2.1	Os primeiros diretores do Mamam	47
3	POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA	56
3.1	POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA NO BRASIL	57
3.2	POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA NO GOVERNO LULA	68
3.2.1	Políticas públicas para o campo museal	77
3.3	POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA NO GOVERNO MUNICIPAL DE JOÃO PAULO	82
4	A NOMEAÇÃO DE MOACIR DOS ANJOS E SUAS AÇÕES NO MAMAM (2001-2006)	98
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS: “Moacir diz adeus ao Mamam”	144
	REFERÊNCIAS	153
	ANEXO A – GRÁFICO DE AQUISIÇÕES	165

1 INTRODUÇÃO

O Rio Capibaribe, em seu último curso, antes de desaguar no Oceano Atlântico serpenteia o centro comercial do Recife. À margem esquerda do Rio, na altura do bairro da Boa Vista, está localizado um dos cartões postais mais conhecidos da cidade: a Rua da Aurora, famosa por reunir a paisagem natural de um rio e uma arquitetura com sobrados em estilo neoclássico – construídos no final do século XIX. Em um desses sobrados, no número 265, entre a Ponte Duarte Coelho e a Ponte Santa Isabel está instalado o Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (o Mamam), cuja fachada confunde-se com tantas outras que compõem o conjunto urbano às margens do Capibaribe.

A casa que abriga o Mamam não apresenta, como no nome, as características que convencionou-se chamar modernistas. A despeito das construções arquitetônicas dos museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, o Mamam possui em sua estrutura um frontão triangular, bandeiras nas janelas e portas, platibandas e guarda-corpos que nos fazem pensar a peculiaridade na escolha dessa edificação. Ainda, não fosse os dois banners que se encontram na fachada do Museu – onde constam informações e imagens das exposições em cartaz –, não saberíamos se tratar de um museu, pois apenas uma pequena placa em metal sinaliza o nome da Instituição.

Ao entrar pelo portão principal do Mamam, o visitante estará diante do Foyer Aloisio Magalhães, espécie de recepção do Museu. À direita, na parede, vemos um grande painel que reproduz em azulejo um dos cartemas do patrono da Instituição: o *Pintor na Torre Eiffel*, de 1979. O piso do Foyer também chama atenção pela cerâmica com padrões geométricos e um brasão com as letras C, I e R. Diante de um sobrado centenário, buscamos encontrar a origem desse brasão. E ao lançar o olhar para os documentos do Mamam descobrimos que antes de ser instituído Museu de Arte Moderna, em 1997, o sobrado da Rua da Aurora abrigou a sede do Clube Internacional do Recife, entre os anos de 1914 e 1936.

No final da década de 1930, a casa foi adquirida pela Prefeitura do Recife — onde passou a funcionar a sede do Governo Municipal. Este permaneceu sediado no número 265 até a inauguração, em meados da década de 1970, do novo edifício-sede da Prefeitura, no Bairro do Recife. Mas, foi apenas em 1981 que o casarão passou a abrigar um espaço voltado para a difusão das artes e da cultura local com a criação da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, que viria a ser transformada, 16 anos depois, em Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães.

O interesse em pesquisar sobre a história do Mamam foi sendo fomentado a partir do meu ingresso na Instituição como estagiária do setor educativo do Museu. Nesse ano, em 2009, ainda estudante do curso de licenciatura em história, cheguei ao Mamam – que se encontrava fechado há pelo menos um ano para uma série de reformas estruturais. A diretora do Museu, Beth da Matta, convidou as curadoras Clarissa Diniz e Maria do Carmo Nino para organizarem uma exposição retrospectiva do acervo do Mamam. O foco de discussão da mostra *contidonãocontido* foi o caráter representativo ou não da Coleção Mamam na história da arte de Pernambuco, a partir da pesquisa das obras contidas ou não contidas no acervo do Museu.

Nessa exposição o setor educativo teve uma importância fundamental, pois além de ter participado da pesquisa sobre os artistas que estavam representados (ou não) no acervo também foi o co-curador da mostra. Depois desse trabalho, meu envolvimento com a Instituição se prolongou durante dois anos, período máximo para o tempo de estágio. Quando me formei trabalhei com outras pesquisas, mas em 2013 fui convidada por Beth para assumir a gerência do Mamam no Pátio, uma espécie de filial do Museu no Pátio de São Pedro.

Por motivos diversos, o Mamam no Pátio fechou e fui transferida para a sede, onde trabalhei até março de 2018. A relação intensa que desenvolvi com o Museu, de afetos positivos e frustrações, por quase dez anos, levaram-me a tentar entender o meu lugar como parte dessa Instituição, mas também os mecanismos que punham em movimento o Mamam, ora o impulsionando ora impossibilitando que cumprisse o seu papel.

Em grande medida fruto desta relação, a proposta desta dissertação é trabalhar uma fase da história desse Museu, reconstruir algumas de suas cenas e em especial lançar luz sobre a gestão de um dos diretores de maior destaque do Mamam: o crítico e curador Moacir dos Anjos, que esteve à frente do Museu entre os anos de 2001 e 2006. Nome sempre recorrente nos resultados das minhas pesquisas na época de estagiária, visto que foi na gestão do ex-diretor que mais se adquiriu obras para o Museu. Na produção da *contidonãocontido* seu nome soltou aos olhos na documentação da Instituição e por isso decidi estabelecer esse recorte.

Para alcançar esse objetivo se fez necessário pensar a atuação de Moacir dos Anjos e o nível de engajamento dele durante esse processo. Sabemos, a partir dos inventários publicados pelo Mamam, que o diretor foi uma das figuras centrais na ampliação da Coleção Mamam e por isso era o responsável direto pelas escolhas das obras que foram adquiridas para o Museu naquele momento.

Para o desenvolvimento da dissertação foram trabalhadas as fontes escritas entre 2001 e 2006 reunidas no conjunto dos catálogos produzidos pela Instituição das diversas exposições realizadas ao longo da gestão do ex-diretor. Foram utilizados outros dois grupos de fontes: textos midiáticos, privilegiando os cadernos culturais dos jornais *Diário do Pernambuco*, *Jornal do Commercio* e *Diário Oficial da Cidade do Recife*, e os depoimentos orais, como as do curador Moacir dos Anjos e do artista Wilton de Souza, guardião da memória da Instituição que desde a época da Galeria Metropolitana de Arte vinha trabalhando no setor do acervo do Mamam.

A importância dos catálogos das exposições e inventário produzidos pelo Museu é o que nos permite observar como a Instituição lidou com valores da História da Arte, da Crítica e da Museologia. Se fez ainda importante, o acesso à documentação primária do Museu: livros ou atas de tombamento, fichas catalográficas – disponíveis para pesquisa no setor de acervo.

Embora tenha realizado entrevistas com Moacir dos Anjos, Wilton de Souza e João Roberto Peixe, encontrei certa dificuldade para trabalhar as informações contidas nos depoimentos, principalmente pela proximidade temporal que esses agentes atuaram na Instituição. Os próprios sujeitos tenderem, muitas vezes, restringir-se a falar apenas sobre ações que realizaram e contribuíram para o funcionamento do Museu, escapando de temas e assuntos que comprometessem suas imagens ou daqueles que estavam relacionados a eles.

Atualmente, Moacir dos Anjos é conhecido nacionalmente pela sua atuação como curador no campo das artes visuais no Brasil. Carrega em seu currículo a curadoria da 29^a *Bienal de São Paulo* (2010) e da 27^a *Feira Internacional de Arte Contemporânea (ARCO8)*, além de ter feito parte da equipe do *Programa Itaú Cultural Artes Visuais* (2001-2003) e da comissão de seleção *Programa Petrobras de Artes Visuais* (2001-2002). Como curador de mostras individuais e coletivas, Moacir dos Anjos já passou por diversas instituições como o Museu Vale, a Estação Pinacoteca, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, Santander Cultural, Mamam e Instituto Tomie Ohtake. É hoje pesquisador e curador da Fundação Joaquim Nabuco, conselheiro da Fundação Iberê Camargo e integra o Comitê Assessor da Cisneros Fontanals Art Foundation desde 2006.

Porém, antes de despontar como curador de renome nacional, Moacir dos Anjos estudou durante toda sua formação acadêmica temas ligados a economia. Só no final da década de 1990, recém ingresso como pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), ocupou o cargo de Coordenador de Ação Cultural do Instituto de Cultura da Fundaj, atuando efetivamente no campo das artes visuais. O convite para dirigir o Mamam pareceu, à primeira

vista, na época da pesquisa, incoerente diante de uma formação que não apresentou aproximações com o campo da arte. O mestrado versou sobre tecnologia e concorrência na indústria de microcomputadores em Pernambuco e o doutorado sobre economia monetária e fiscal no Brasil.

Nos jornais publicados no período em que o ex-diretor foi convidado a ocupar o cargo no Mamam, algumas matérias apontavam que: “Ele se considera um autodidata no quesito artes plásticas e que, além de cursos relâmpagos feitos aqui mesmo no Recife, seu conhecimento sobre o assunto foi adquirido por meio de pesquisas e muita leitura” (RODRIGUES, 2001, p. 3). Moacir dos Anjos assumiu assim a direção do Museu em janeiro de 2001 a convite do então secretário da Fundação de Cultura do Recife, João Roberto Peixe, e deu início a sua trajetória no Mamam, a qual trabalhamos ao longo desta dissertação.

No primeiro capítulo, discutimos o processo de criação do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães em 1997, analisando os acontecimentos que levaram a extinção da sua antiga Galeria Metropolitana e as disputas e interesses envolvidos na sua instituição como promessa de campanha nas eleições municipais em 1996.

Outro ponto que consideramos importante destacar para entender o perfil do Mamam – que Moacir dos Anjos gostaria de imprimir a instituição – é pensar justamente as várias mudanças de nomes que o Museu apresentou ao longo da sua história. Nos detemos com maior vigor naquela que consideramos mais emblemática para pensar o modo como o museu público foi utilizado como lugar de celebração da memória. Aloisio Magalhães – que emprestaria seu nome a Instituição – foi considerado o herói da cultura e do patrimônio pernambucano, por meio da prática museológica, que instituiu esses títulos por mecanismos de consagração e “fabricação do imortal”.

Por fim, no primeiro capítulo, analisamos a proposta de criação de um museu de arte moderna para o Recife e apresentamos um breve apanhado sobre os diretores que passaram pela instituição antes de Moacir dos Anjos apontando seus metas e perfis de gestão – pontos convergentes e divergentes – limites e dificuldades que enfrentaram no Mamam.

No segundo capítulo discuti como a cultura, enquanto recurso (YÚDICE, 2006), foi sendo legitimada e a ela conferida conceitos que mobilizaram agentes no âmbito das políticas públicas de governo, no qual a história institucional do Museu de Arte Moderna no Recife nos permite inferir. A escolha por estudar a história institucional do Mamam como objeto de pesquisa exigiu um esforço em pensar esse Museu a partir de uma lente que permitisse dimensionar e localizar o lugar desta Instituição como parte da atuação do Estado que

administra os bens públicos através das políticas públicas e age, assim, na construção das realidades sociais.

Como dito anteriormente, a indicação de Moacir dos Anjos ao cargo de diretor do Mamam foi feita por João Roberto Peixe, então Secretário de Cultura da cidade do Recife. Peixe foi indicado por sua vez pelo então eleito João Paulo do Partido dos Trabalhadores (PT) nos anos 2000. Acreditamos que a amplitude das ações de Moacir dos Anjos – que conseguiu realizar inúmeras exposições, reuniu o maior número de obras adquiridas para o acervo em uma gestão e publicou diversos catálogos sobre as mostras – só foi possível com o apoio do governo municipal. O diálogo com Peixe, designer gráfico e artista, possibilitou o andamento da gestão de Moacir dos Anjos.

Sobre essa questão do lugar da cultura nas pautas políticas, Maria Cecília Fonseca afirma que os avanços dos conceitos sobre a ideia de cultura que haviam sido formuladas para a Constituição Federal de 1988 não caminharam junto com a politização da sociedade – com a mobilização de grupos – sobre a questão cultural, segundo a autora:

Foram exceção os movimentos negros, que conseguiram incluir o § 5º do art. 216, e o PT, que teve na subcomissão referida uma atuação marcante através do Senador Florestan Fernandes. Esse era, aliás, o único partido político que, desde 1984, havia formulado uma proposta específica para a cultura, no documento Política Cultural, de autoria de Marilena Chauí, Antonio Candido, Lélia Abramo e Edélcio Mostaço. (1997, p. 156)

Diante deste contexto político e cultural buscamos no terceiro capítulo, fruto de sugestões feitas pela banca de qualificação, investigar o projeto político cultural do Partido dos Trabalhadores em nível nacional e municipal. Essa dimensão nos deu uma visão mais ampla e menos centrada na figura de um único personagem, no caso Moacir dos Anjos, para a construção da história dessa instituição, o Mamam. Este segundo capítulo foi um desafio, pois me fez aproximar de um campo de estudos do qual não tinha intimidade e que me lançou a realizar uma longa pesquisa da produção bibliográfica sobre o tema.

No terceiro e último capítulo da dissertação, buscamos analisar a construção da experiência de Moacir dos Anjos. Compreendendo que esse processo não se deu de maneira aleatória e como o Mamam se tornou o lugar de consagração para o ex-diretor. Trabalhou-se também o papel de mediador do Moacir dos Anjos, ao analisar o trabalho dele não só de gestor, mas também seu ofício enquanto curador e produtor de conhecimento sobre a arte contemporânea no Brasil. Durante os seis anos na Instituição, ele produziu uma narrativa ao elaborar as curadorias das exposições e escreveu textos para os catálogos que eram distribuídos gratuitamente ao público.

O foco do texto também esteve em analisar as metas estipuladas pelo diretor no momento de sua nomeação ao cargo do Mamam e a maneira como os principais jornais impressos em circulação na cidade do Recife noticiou esse acontecimento. Pois, com Moacir dos Anjos, passou-se a afirmar que o Museu começou a estabelecer critérios mais restritos para as aquisições e exposições por meio do desenvolvimento de um projeto de política curatorial específico. Buscamos identificar quais as inovações que o ex-diretor trouxe para o Museu e o que o tornou uma figura importante de ser lembrada, principalmente como um divisor de águas para a história da Instituição.

Ao identificar esse papel de mediação com o grande público do Museu tendo em vista o papel pedagógico desse tipo de instituição, entramos na segunda parte deste capítulo que busca analisar em que medida os projetos para o Museu desenvolvidos por Moacir dos Anjos estava em conformidade com as políticas públicas de cultura municipais. Analisamos as ações promovidas pelo Mamam ano a ano, durante a gestão de Moacir dos Anjos. Esse método nos possibilitou investigar se as metas e diretrizes do diretor conseguiram ser de fato aplicadas, mas também se ações e programas do governo municipal para a cultura estavam alinhados com a programação e atividades do museu.

Ainda neste capítulo, detemo-nos no processo de ampliação do acervo do Mamam. O cargo de diretor possibilitou a Moacir ser uma das figuras centrais na aquisição de trabalhos para a coleção, pois era o responsável direto pelas escolhas das obras que foram adquiridas pela Instituição naquele momento – um total de 196 obras. Comparado aos outros diretores que passaram pelo Mamam, ao longo dos 19 anos de museu, Moacir dos Anjos é o segundo gestor com atuação mais longa na instituição, atrás de Beth da Matta que esteve no museu durante 8 anos. Porém, é na gestão de Moacir dos Anjos que se dá a maior ampliação do acervo. Em uma análise no inventário da Instituição, calculamos que na direção de Marcus Lontra foram 27 obras adquiridas, na de Marco Pólo foram 6 obras, no período de Cristiana Tejo nenhuma obra foi incorporada ao acervo e na gestão de Beth da Matta somam-se até o momento 96 obras.

Pensando que não há parcela orçamentária para compra de obras para os acervos públicos no Brasil, boa parte dessa Coleção Mamam foi adquirida por meio de doações. Assim, fez necessário analisar esse tipo de procedimento que está longe de ser uma prática pontual das instituições museais brasileiras. Esperamos, a partir destes temas abordados, que a leitura desta dissertação seja um estímulo para novas pesquisas sobre Museu.

2 UMA BREVE HISTÓRIA INSTITUCIONAL DO MAMAM

Em 19 de dezembro de 1996 a Galeria Metropolitana de Arte Aloisio Magalhães reabriu suas portas para visitação do público após período, de pelo menos um ano, fechada para reformas. Desde fevereiro daquele ano, a Prefeitura vinha desempenhando um trabalho de requalificação dos setores da Galeria, reformações estruturais e a recuperação de obras do acervo que se encontravam danificadas.

Segundo informações de uma das diretoras (não nomeada no texto) da Fundação de Cultura Cidade do Recife – instituição a qual Galeria estava submetida na época –, “as obras vinham se deteriorando pela ação do tempo; por causa da umidade, mal acondicionamento e manuseio incorreto” (RECIFE, 1996, p. capa). Em parceria com a Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), o Laboratório de Pesquisa, Conservação e Restauração de Documentos de Arte da Fundaj (Laborarte) restaurou 231 obras de um total de 672 que faziam parte do acervo da Metropolitana (RECIFE, 1996, n. 52).

A requalificação da Galeria foi possível através de um convênio entre o Município do Recife e a Fundação de Cultura. Em diversas cidades e Estados do Brasil, a administração e execução das políticas públicas de cultura são realizadas por fundações de cultura (CANEDO, 2007). Uma distinção importante entre as secretarias (tipo de administração direta do Governo) e as fundações públicas é que estas possuem

ampla autonomia para buscar parceiras e recursos de terceiros no sentido de viabilizar a implantação de ações na esfera da cultura. Diferente dos órgãos públicos, que não podem selar contratos, as fundações podem gerar receitas próprias. (...) [E] obter outras rendas, além dos recursos do orçamento municipal, através da cobrança de ingressos, concessão de exploração comercial de espaços de suas instalações, doações, parcerias com a iniciativa privada e venda de publicações, cartões ou outros produtos (CANEDO, 2007, p. 9-10).

A Fundação de Cultura – em parceria com o Governo Municipal –, através dos recursos provenientes do Tesouro Municipal e convênio com o Ministério da Cultura, conseguiu um financiamento no valor de R\$ 672.210,73 (seiscentos e setenta e dois mil, duzentos e dez reais e setenta e três centavos) para a reforma da Galeria Metropolitana de 1996 (RECIFE, 1996, p. 4).

O investimento feito na Instituição fazia parte de uma proposta orçamentária e de planejamento para a área da cultura na gestão do Prefeito do Recife Jarbas Vasconcelos. Para execução desses projetos, o Prefeito autorizou em junho de 1996 a abertura do Orçamento Fiscal da Prefeitura e do Orçamento da Fundação de Cultura no valor de R\$ 2.600.000,00 (dois milhões e seiscentos mil reais) destinados à promoção de eventos culturais, preservação,

restauração e manutenção do patrimônio histórico cultural da cidade (RECIFE, 1996, p. 2) tais como: a “modernização da caixa cênica do Teatro Santa Isabel e à reforma da Galeria Metropolitana (...), e despesas com os eventos, “Anos Dourados”, “Festival da Seresta”, “Encontros Notáveis” e outros” (RECIFE, 1996, p. 2).

Nos documentos que tivemos acesso, através do *Diário Oficial da Prefeitura*, não fica discriminado quanto do valor destinado à Galeria Metropolitana é proveniente do orçamento municipal, autorizado por Jarbas Vasconcelos, e qual o montante originado do convênio com o Ministério da Cultura. Havia sido necessário um pouco mais de R\$ 600.000,00 (seiscentos mil reais) para a reforma da Galeria, o que equivalia a aproximadamente 25% de todo o orçamento anual disponível para a área da cultura no Recife; o que nos faz pensar que este valor orçamentário estava muito longe de suprir tanto as demandas de manutenção estrutural e de programação dos espaços públicos (museus, teatros, centros culturais, etc.) quanto as da promoção de eventos ligados aos ciclos festivos tradicionais (Carnaval, São João e Natal) e demais eventos promovidos pelo governo (como os festivais de música, por exemplo).

Embora reconheçamos a importância de um estudo mais aprofundado sobre a gestão pública para a área da cultura e que tal pesquisa seria fundamental para a interpretação desses números e o entendimento da dinâmica que orientam as decisões na distribuição de verba pública neste período, esse projeto iria além da nossa análise cujo foco se encontra nas dinâmicas sociais da produção de cultura cujo enfoque será dado nas relações diretas na gestão do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães.

Na reabertura da Galeria, o artista plástico Wilton de Souza era o então diretor da GMAR – cargo que já havia ocupado de 1981 a 1987, quando, ao final deste período, foi convidado a assumir o Museu Murilo La Greca, também no Recife. Na edição do *Jornal do Commercio* publicada no dia da abertura, o então diretor informou que na sala expositiva do primeiro andar da Galeria estavam presentes obras de artistas pernambucanos, com destaque dado a produção de Vicente do Rego Monteiro. Wilton de Souza tinha por objetivo “mostrar a escola francesa trazida a Pernambuco por Vicente” (ASSUMPÇÃO, 1996, p. 8). Outros artistas que faziam parte do acervo da Galeria também estavam presentes nessa mostra como José Lauria, Gilvan Samico, Maria Carmem, Wellington Virgolino, Hélio Feijó e Zuleno Pessoa. Já no segundo andar do edifício estavam expostas o álbum de litogravuras produzidas por Aloisio Magalhães, intitulado *Olinda* – que foram produzidas pelo artista plástico e gestor cultural em 1982 para defender o projeto de reconhecimento da cidade histórica como Patrimônio da Humanidade pela Unesco.

De acordo com as pesquisas nos recortes de jornais da época, foram inauguradas cinco mostras no dia da reabertura da Galeria Metropolitana. Porém, não encontramos uma descrição detalhada como de fato foram distribuídas nos salões da Galeria as exposições destacadas pela imprensa. No próprio arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação da Arte Pintora Lígia Celeste, localizado no Mamam, não foi possível encontrar mais informações sobre as montagens das obras do acervo da Galeria, que ficaram em exposição ou da coletiva de pinturas de artistas pernambucanos.

As matérias de jornal publicadas na época, tanto da reforma como da reinauguração, deram mais destaque às mudanças estruturais que a Galeria estava passando do que a apresentação do conteúdo que seria oferecido ao público da cidade. Utilizando a palavra “modernização” para salientar um sentido de novidade, principalmente tecnológico e de especialização dos serviços oferecidos pela instituição, a gestão municipal também planejava conformar as atividades da Galeria a um projeto de consumo turístico, como pode ser lido abaixo:

(...) a Prefeitura iniciou as reformas estruturais de modernização da Galeria. O espaço está recebendo modificações em todo o sistema elétrico e hidráulico, além da substituição da cobertura e retirada das infiltrações. A ideia é se criar um shopping cultural para divulgação e vendas de obras de arte na Cidade. Para isso, a Empresa de Urbanização do Recife está fazendo uma redimensão do espaço físico.

Quando estiver concluída as reformas, a Galeria estará oferecendo aos recifenses e turistas, livrarias especializadas em arte, salas de exposição temporárias e permanentes, laboratórios de restauração, oficina e atelier livre para cursos, além de uma central de informática, onde poderão ser acessadas informações culturais sobre diversos assuntos. (RECIFE, 1996, p. 1)

Em outra matéria, no caderno de cultura do *Jornal do Commercio*, foram apresentadas mais mudanças que se planejam implementar pela Fundação de Cultura Cidade do Recife e as metas para a Instituição, no que tange a sua programação: “Com um acervo de 672 obras, a galeria irá abrigar trabalhos de artistas plásticos pernambucanos e de outros estados, além de exposições vindas de outros países” (ASSUMPCÃO, 1996, p. 8).

Foi no período desta reforma, inclusive, a construção do pátio de esculturas do artista plástico Francisco Brennand, pedido realizado pelo do próprio artista: “ao doar o painel *O grande Sol* para a Galeria, [Brennand] achou oportuno que houvesse um espaço para abrigar suas esculturas que serão exibidas na GMA por cinco anos, em regime de comodato” (ASSUMPCÃO, 1996, p. 8).



Figura 1 – Fotografia de Celso Ávila da reforma do pátio interno da Galeria Metropolitana de Arte Aloisio Magalhães. Na imagem é possível visualizar o painel *O grande Sol* de Francisco Brennand. *Jornal do Commercio*, 19 de dez. 1996.

Na imagem acima é possível notar que as esculturas de Francisco Brennand ainda não estavam presentes no local. Em um nível mais baixo, que a fotografia não captou, estava instalada uma grande cisterna de concreto que foi revestida de cerâmicas produzidas na fábrica do artista plástico e sobre a qual seriam colocadas as esculturas de Brennand.

O painel *O grande Sol* havia sido construído em um edifício no centro comercial da cidade do Recife para o Banco Bandeirantes S/A (BUENO, 2011, p. 287). Em julho de 1996, os proprietários do espaço demoliram o painel. Mas, Brennand entrou com uma ação na justiça contra a empresa, que perdeu o processo e foi obrigada a pagar a recuperação do painel, que então foi doado à Galeria pelo próprio artista.



Figura 2 – Fotografia da reforma do pátio interno da Galeria Metropolitana de Arte Aloisio Magalhães. Imagem produzida antes da instalação do painel *O grande Sol* de Francisco Brennand. Arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação da Arte Pintora Lígia Celeste.



Figura 3 – Fotografia da montagem do painel *O grande Sol* de Francisco Brennand no pátio interno da Galeria Metropolitana de Arte Aloisio Magalhães. Arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação da Arte Pintora Lígia Celeste.

Diferente mudança destacada no jornal é a informatização do acervo da Galeria, com “quiosques multimídia que irão abrigar os computadores com todo o acervo” (ASSUMPÇÃO, 1996, p. 8) e a climatização dos espaços da Instituição. Segundo matéria de Ana Maria

Guimarães (1996) foram instalados dois computadores – um em cada entrada da Galeria (pela Rua da Aurora e Rua da União) – disponíveis para que visitantes localizassem as obras com maior facilidade, embora o texto não aponte como estavam disponíveis essas informações e quais eram.

Cinco dias antes da abertura da Metropolitana, o jornal *Diario de Pernambuco* mais uma vez sinalizou as mudanças estruturais que haviam sido realizadas. O que antes havia sido propagado nos meses anteriores como projetos de reformas e planos futuros para a Galeria, naquele momento, em vias de reinauguração, ficou mais nítido o que de fato foi possível realizar:

Com a restauração o local passa a ter oito salas de exposição, duas salas para as aulas e oficinas, um auditório, livraria e uma biblioteca. A fachada e o piso também receberam novas roupagens. Foi instalado ainda uma central telefônica e um circuito interno de som, TV e vídeo. (...)

Os usuários da internet também vão poder consultar e visitar virtualmente a galeria, através da Rede Cidadão, pelo endereço <http://www.emprel.gov.br> e escolha o “link” da galeria. (UM espaço..., 1996, p. 3)

Vale salientar que a disponibilização de informações sobre a Galeria na internet era uma novidade para a época. 1996 foi o ano que a internet começava a se popularizar e diversos órgãos governamentais passam a utilizá-la como plataforma de divulgação e comunicação para as ações de serviços públicos. Embora esse pudesse ser uma maneira de analisar como a Prefeitura construiu esse espaço e quais informações disponibilizou, o link citado na matéria não está mais disponível, pelo menos até o momento da apresentação dessa dissertação. Porém, segundo matéria do *Diario de Pernambuco*, a Emprel – Empresa Municipal de Informática – colocou “à disposição dos navegadores **homepage** com fotos e informações sobre o acervo de mais de mil trabalhos” (GUIMARÃES, 1996, p. 4).

De acordo com matéria do *Diário Oficial*, Cláudio Marinho, então diretor adjunto da Emprel, afirmou que “as máquinas vão conter as mesmas informações da homepage e vão servir de roteiro artístico para os frequentadores “in loco”. Os dados vão desde a data de criação da obra até a escola artística a qual ela pertence.” (RECIFE, 1996, n. 124). Embora a descrição encontrada nos recortes dos jornais *Jornal do Commercio* e *Diario de Pernambuco* de 1996, não achamos imagens dessa plataforma.

Um destaque são os planos para a Galeria informados pelo diretor Wilton de Souza, segundo aponta matéria do *Diario de Pernambuco*:

(...) a Galeria vai poder abrigar exposições internacionais que antes não vinham para o Recife por falta de local adequado para proteção das obras. O ambiente climatizado e com a necessária reserva técnica para guardar quadros que não estão

expostos, vai garantir aumento de movimento no setor, quantitativa e qualitativamente, explica o diretor. (GUIMARÃES, 1996, p. 4).

Nesse período museus como Museu do Estado de Pernambuco, Museu da Cidade do Recife e Museu de Arte Contemporânea de Olinda já estavam em funcionamento e possuíam uma reserva técnica, visto que abrigavam acervos. Basta saber se adequa aos padrões de exigência internacionais para vinda de exposições de grande porte.

José Carlos Viana, artista e então presidente da Fundação de Cultura Cidade do Recife também comentou sobre os planos de formar uma Associação de Amigos da Galeria composta pelo empresariado do Bairro do Recife e outros agentes ligados às artes:

O objetivo seria defender conseguir verbas de forma mais rápida e partilhar decisões e projetos junto à diretoria. “A associação é uma prática bem-sucedida em todas as galerias e museus do país e do mundo. Ela é a parte dinâmica da discussão e uma maneira constante de estarmos ouvindo a opinião das pessoas”, diz [Viana]. (ASSUMPCÃO, 1996, p. 8)

Em fevereiro do ano seguinte, 1997, foi criada a Sociedade de Amigos da Galeria Metropolitana de Arte do Recife e em março, Roberto Magalhães assinou decreto de criação do Conselho Curador da Galeria Metropolitana. O Conselho era “um órgão de deliberação coletiva, encarregado de auxiliar a direção da entidade, emitindo parecer sobre a política de aquisição de novas obras e de mostras a serem realizadas” (DIÁRIO OFICIAL, 14 e 15 mar. 1997, p. 3). O mesmo seria formado por um total de cinco integrantes – a serem nomeados pelo Secretário de Cultura do Município – e teriam um mandato de até dois anos, sem remuneração.

Segundo matéria do *Diário Oficial*, o Conselho Curador contaria, além dos cinco integrantes, com seus respectivos suplentes, e reuniu nomes como José Carlos Viana (ocupando o cargo de presidente), João Câmara Filho (como vice-presidente), Maria Margarida de Queiroz Monteiro, Giuseppe Baccaro e Abelardo da Hora. (in DIÁRIO OFICIAL, 18 mar. 1997) O Conselho receberia e avaliaria os projetos de exposições enviados tanto para a Galeria como na sede da Fundação de Cultura Cidade do Recife. Já a Sociedade de Amigos, constituída no mês de fevereiro, teria como meta auxiliar “a direção na manutenção do órgão e contribui para enriquecimento do acervo cultural e patrimonial, apoiando também na manutenção das peças e na melhoria e ampliação das instalações.” (DIÁRIO OFICIAL, 18 mar. 1997) O Presidente da Fundação de Cultura e do Conselho Curador, José Carlos Viana, encerrou a nota afirmando que iriam “através do Conselho e em conjunto com a Sociedade de Amigos, que também propõe ações de apoio financeiro, divulgar a cultura do Recife e do País” (in DIÁRIO OFICIAL, 18 mar. 1997).

Um exemplo da atuação da Sociedade de Amigos se deu na realização do *Projeto Gilvan Samico, 40 anos de gravura*, cuja exposição foi realizada no Museu de Arte Moderna em 1998. Mesmo após a mudança do nome da Galeria, a Sociedade se manteve com o nome da antiga instituição e conseguiu parecer favorável a captar o valor de R\$ 12.700,00 (doze mil e setecentos reais) “através do mecanismo de Mecenato ao Incentivo à Cultura [Lei Rouanet]” (DIÁRIO OFICIAL, jul./ago. 1998, p. 6) A mudança de nome para Sociedade de Amigos do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães só passou a ser registrada nos documentos oficiais da Prefeitura a partir de outubro de 1999.

A Instituição carrega no seu histórico uma série de mudanças de nome ao longo dos anos de funcionamento que deixam pistas para o pesquisador entender os processos socioculturais pela qual ela fez parte. Além disso, um jogo de interesses, disputas e de projetos para a Galeria ganharam destaque conforme a atuação dos agentes que fizeram parte da sua trajetória. E é sobre essa questão que gostaríamos de nos deter a seguir.

2.1 DE GALERIA A MUSEU

Após reinaugurada em dezembro de 1996, a Galeria Metropolitana, como foi visto acima, passou por diversas mudanças e uma delas iria culminar na sua troca de nomenclatura para Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães. Mas, essas mudanças recorrentes do nome da instituição marcaram acontecimentos e imprimiram na sua história os anseios dos indivíduos que estiveram à frente da gestão da Galeria ou daqueles que mantinham relações diretas com seus representantes.

Uma pesquisa inaugural sobre a Galeria Metropolitana de Arte do Recife – primeiro nome dado a instituição – é a dissertação intitulada *A inauguração de um museu de arte no Recife: sociedade, bastidores e exposição (1981)* de Eduardo José de Castro. Em sua dissertação, Castro (2018) salienta a importância de se questionar a escolha para o nome da Galeria Metropolitana, caso queiramos melhor entender sua história e o processo de construção de sua imagem através do nome que carrega. Uma de suas teses é de que a antiga Galeria Metropolitana cumpria uma dupla função: de galeria e de museu.

Castro (2018) nos conta que o nome para a Galeria Metropolitana de Arte do Recife foi sugestão do então diretor executivo da Fundação de Cultura Cidade do Recife, Leonardo Dantas. Este, quando nos Estados Unidos para a realização de um curso em Administração em

Artes, ficou admirado com o Metropolitan Museum of Art de Nova York. Para Dantas, o “Metropolitam tinha de tudo, tinha artes plásticas, escultura, tinha história, tinha arte popular, tinha tudo.” (in CASTRO, p. 37). Dantas continua: “eu em vez de criar um museu só histórico, eu naquele espírito da museologia norte-americana, eu criei uma galeria metropolitana de arte” (Ibid, p. 37). Porém, embora este nome tenha sido adotado para designar a instituição que se criara em 1981 não era, de acordo com Dantas, um consenso: “Fui criticado por muita gente, inclusive por Paulo Bruscky¹ que dizia que tinha que ser um museu de arte” (Ibid p. 39).

Mesmo que não seja objetivo dessa pesquisa tentar reconstituir o cenário profundo de disputas do qual se criou a Galeria Metropolitana de Arte do Recife, consideramos importante tomar uma abordagem arqueológica da história do Mamam. Tomando de empréstimo a abordagem defendida por Foucault (2008), retomamos alguns anos – daqueles que nos propomos inicialmente a investigar – não no intuito de reencontrar as origens da identidade desse museu, mas ao contrário, fazer aparecer as possíveis discontinuidades e disputas de poder que atravessam sua história (Ibid).

Ainda que com a intenção de transformar a Galeria Metropolitana em um centro cultural, onde convergiria artes de diversas linguagens e discursos estéticos, como mostra a dissertação de Castro, a GMAR não teve apenas como meta ser um espaço para a exibição de mostras e eventos temporários; seus agentes tiveram uma preocupação com a história e construção da memória do acervo que foi abrigado na Galeria. Para sua criação, o Departamento de Museologia da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) produziu, a pedido da FCCR, um Projeto Museológico para implementação da GMAR (CASTRO, 2018). O autor destaca, no texto do projeto, que “a preocupação da equipe da Fundaj foi de instalar uma Galeria que tivesse a dupla função de galeria e museu” (Projeto Museológico e Museográfico: Arquivo do Museu do Homem do Nordeste in CASTRO, 2018, p. 40).

Um ponto importante que gostaríamos de salientar na pesquisa desenvolvida pelo autor é a de mostrar como as palavras galeria e museu eram compreendidas pelos agentes que representaram e colaboraram na criação da Galeria Metropolitana:

o museu além de lugar de pesquisa [...] tinha como máxima ser o lugar que possui uma narrativa permanente, uma exposição permanente. A ideia de rotatividade de mostras estava associada a galerias e não a museus. Para as reflexões da época, uma galeria de arte poderia apresentar os artistas vivos, os artistas jovens; ter mais

¹ Paulo Bruscky é um artista pernambucano que atua com diversas mídias e técnicas na produção de sua obra – que vai do desenho, gravura, arte-postal, videoarte, performance e outros – desde a década de 1960. Reconhecido em território nacional e internacional, principalmente após pesquisas e livros publicados sobre seu trabalho pela professora Cristina Freire da Universidade de São Paulo (USP), Bruscky já expôs em salas especiais nas 16ª e 26ª *Bienal Internacional de São Paulo* e durante a década de 1980 teve forte atuação na gestão pública de cultura, inclusive como diretor da Galeria Metropolitana em 1987.

dinâmica de mudança de mostras artísticas. Assim, a proposta de duas exposições simultâneas escolhidas pelos profissionais da Fundação Joaquim Nabuco, uma permanente e outra temporária, foi pensada em primeiro lugar a partir da constituição do acervo, em seguida, como da possibilidade de mostrar outras coleções que não apenas a da Galeria-museu. (CASTRO, 2018, p. 40)

Além de um discurso museológico que respaldasse a criação da Galeria-museu, a Metropolitana era, de fato, um “espaço institucional de preservação, legitimação e divulgação da arte” (Ibid, p. 41). Para além desse reconhecimento, no ano da sua criação foram reunidos diversos trabalhos de artistas de linguagens, períodos e origens variadas, que estavam dispersos em diversos setores da Prefeitura do Recife. Se no campo da museologia o elemento intrínseco a um museu é a constituição do seu acervo, esse foi criado e classificado, para efeito de inventário, pela equipe de museólogos da Fundaj, por ordem de conteúdo: “coleção 1 Arte Popular, coleção 2 Artes Plásticas. O total de peças levantadas foi de 942, sendo 642 peças de arte popular e 300 de artes plásticas” (Ibid, p. 58)

Se artistas como Paulo Bruscky e outros indivíduos não coadunavam com a ideia de se criar uma Galeria Metropolitana de Arte, mas sim um museu de arte, essa questão nos faz pensar que o entendimento sobre a necessidade de se modificar o nome da Galeria, em 1997, para Museu de Arte não era uma novidade. Como uma instituição vinculada à Prefeitura e com isso sujeita as mudanças e projetos que poderiam ser implementadas por cada nova gestão, a identidade da Metropolitana tomava outras formas ao passar dos anos.

Além disso, parece-nos que espaços como a GMAR, que possuíam poucos anos de funcionamento e com um perfil mais flexível em relação a outras experiências museais no Estado, era um signo conveniente para se imprimir novos significados e imagens que fortalecessem determinados grupos sociais e culturais. Talvez, o exemplo mais forte dessa prática de apropriação desses espaços públicos foi a primeira mudança de nomenclatura que sofreu a Galeria apenas um ano após a sua inauguração, quando, em 1982, com a morte do artista plástico e gestor cultural Aloisio Magalhães, a Instituição passou a ser chamada de Galeria Metropolitana de Arte Aloisio Magalhães (GMAAM).

2.1.1 Viva Aloisio

Aloisio Magalhães terá nome em Galeria de Arte

O Prefeito Jorge Cavalcante, ontem a Câmara Municipal, [assina]² Projeto de Lei que denomina de Aloisio Magalhães a Galeria Metropolitana de Arte, situada na rua da Aurora.

Na mensagem que acompanha o documento – que contou com a assessoria do ex-secretário de Planejamento da Prefeitura Luis Otavio de Melo Cavalcanti – o Prefeito afirma que Aloisio Magalhães foi original no pensar e no fazer, ressaltando que esta é uma homenagem do Recife ao ex-secretário de Cultura do MEC.

MENSAGEM

No projeto de Lei, o chefe do Executivo municipal diz que a cidade se define nos seus filhos. Poucos foram tão autenticamente e tão brasileiroamente recifenses quanto o foi Aloisio Magalhães.

E mais: o artista plástico, o gestor cultural, o humanista, o homem público. Sua personalidade plural ancorava na unidade da matriz regional. No desenhar as formas que sua alma de artista soube captar e transmitir ao seu e a outros povos que compreenderam sua universalidade estética. No conceituar e no produzir a gestão da cultura de forma sólida e coerente com a inspiração e as aspirações nacionais. No sentir e no formular a integralidade do desenvolvimento como expressão do caráter da Nação.

(...) A cidade e o homem. O homem e sua cidade. O Recife que foi berço e motivação, agora é oferta de justa e indispensável homenagem a um de seus filhos mais notáveis. O Recife que agora faz aquela saudação, tão sua, tão rica de convergência que impregnava suas palavras e suas ações: Viva, Aloisio. (JORNAL DO COMMERCIO, 24 jun. 1982)

No dia 12 de junho de 1982, enquanto participava de um colóquio em Veneza, na Itália, o artista plástico e Secretário de Cultura do Ministério da Educação e Cultura (MEC), Aloisio Magalhães, teve uma crise hipertensiva seguida de um derrame vascular cerebral. O Secretário ficou entre a vida e a morte e foi transferido para um hospital na cidade de Pádua, também na Itália, mas segundo o jornal *Diario de Pernambuco* havia poucas esperanças de que se recuperasse (1982, p. s/p).

Mário Gibson Barbosa, então embaixador brasileiro em Roma, informou que no momento em que o Secretário de Cultura foi eleito presidente de uma reunião de ministros de países de língua latina – dos quais participaram representantes da França, Portugal, Espanha, Itália e México –, bastante emocionado com a indicação, Aloisio Magalhães se sentiu mal e teve os primeiros socorros realizados por médicos presentes no local da reunião (DIARIO DE PERNAMBUCO, 1982).

² No texto original a palavra foi suprimida possivelmente por erro de digitação e revisão.

O Secretário de Cultura havia viajado a Veneza para representar o Brasil no encontro e apresentar três projetos de tombamento que seriam solicitados à Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) para que fossem incorporados como patrimônio da humanidade: o itinerário de Aleijadinho e das missões jesuítas (pedido conjunto com Argentina e Paraguai) e a cidade antiga de Olinda.

A pedido da família, Aloisio Magalhães foi transferido para um hospital na cidade de Pádua, mas na manhã do dia 13 de junho não resistiu e foi a óbito (ALOÍSIO..., 1982). Após alguns dias de trâmites funerários para o processo de traslado do corpo do ex-Secretário de Cultura, o *Diario de Pernambuco* noticiou que assim que chegasse ao Recife, o esquife de Aloisio Magalhães seguiria “imediatamente para o Mercado da Ribeira, em Olinda, onde ficará em câmara ardente até o enterro (...) no Cemitério de Santo Amaro” (LUDWIG..., 1982, p. A-6). A mobilização para que o sepultamento de Aloisio ocorresse em Recife se deu por parte do próprio Governo do Estado³ que: “desenvolveu gestões, tão logo tomou conhecimento da notícia do falecimento de Aloísio Magalhães, para que o sepultamento viesse a ser realizado aqui no Recife, para o que também concordaram os familiares do extinto pernambucano.” (CULTURA de..., 1982, p. A-9).

Já na cidade de Olinda “Em sinal de pesar (...), o Prefeito Germano Coelho decretou (...) luto oficial de três dias no Município e determinou que a bandeira de Olinda fosse hasteada a meio pau, refletindo, assim, o sentimento da família olindense” (CULTURA de..., 1982, p. A-9). Os representantes do poder público fizeram questão de consagrar Aloisio Magalhães como símbolo de união entre os pernambucanos e exemplo do que, para eles, era ser um autêntico fruto da sociedade e cultura do Estado.

Além dos políticos outras figuras reconhecidas do meio social, do qual Aloisio Magalhães compartilhava seus hábitos, também vieram a público fortalecer e legitimar essa imagem de filho da “pernambucanidade”. Como foi o caso de Gilberto Freyre que, segundo matéria do *Diario de Pernambuco*, afirmou que:

a morte súbita de Aloisio Magalhães (...) representa uma perda enorme para o mundo latino. (...) Segundo o sociólogo a perda maior foi para a parte deste mundo ilustre onde nasceu: Pernambuco, pois, no momento, era dele –, do seu prestígio não só de artista, de intelectual, como de homem público, de verdadeiro ministro da Cultura –, que o há anos desprestigiado Pernambuco nos meios federais, vinha sendo beneficiado e valorizado. Mas, poderá alguém dizer – acentuou – que há outros brasileiros de Pernambuco de prestígio intelectual. E recordar, dentre outros, João Cabral de Melo Neto, Cícero Dias, Mauro Mota, Lula Cardoso Ayres, Barbosa Lima Sobrinho. O que é certo. Porém, prestígio intelectual não basta para a valorização da cultura, dos bens culturais, dos interesses gerais de uma Região. “Daí a falta que Pernambuco vai sentir com o desaparecimento de um Aloisio Magalhães que, à

³ Roberto Magalhães, primo de Aloisio Magalhães, era o então Governador do Estado de Pernambuco.

glória da latinidade juntava o brio da pernambucanidade”. (CULTURA de..., 1982, p. A-9).

Ao colocar Aloisio Magalhães no mesmo patamar de artistas e intelectuais como João Cabral de Melo Neto, Cícero Dias, Mauro Mota, Lula Cardoso Ayres e Barbosa Lima, Freyre reafirma os valores e visões do seu ciclo. Uma memória sobre Magalhães passou a ser construída e as várias celebrações pela qual sua figura é festejada fazem-no transcender a própria morte ao associar a trajetória individual do artista à construção de uma história pernambucana e nacional. Freyre no seu discurso, inclusive, recorre a sua memória pessoal sobre o artista e elege imagens de um Aloisio familiar, ligado à esposa e às filhas, e, ainda mais, à figura materna, quase que como um símbolo da sua ligação com a terra natal – responsável primeira por aquilo que ele viria a se tornar e o lugar afetivo para o qual ele se voltava mesmo residindo há tantos anos no Rio de Janeiro:

O apego à terra materna que nele completava que nele completava outro apego filial: o apego à figura, para ele máxima, de Henriqueta Magalhães. Figura sempre presente no Aloisio glorioso que se tornou. Desse Aloisio glorioso não consigo separar o menino que conheci afagado por Henriqueta. Nem o adolescente do grupo da Rua Amélia. Isto sem desconhecer o muito que viera representar para ele a esposa e a filha. (CULTURA de..., 1982, p. A-9).

Ângela de Castro Gomes (2016) nos ajuda a pensar o intelectual como sujeito criador dentro das práticas culturais. A autora desenvolve o conceito de intelectual mediador enquanto sujeito que agrega valor aos produtos culturais. No processo de mediação – divulgação – dos saberes e ideais produzidos no campo da cultura, o sujeito para propagar um determinado produto ou saber precisa impreterivelmente desenvolver uma interpretação sobre os mesmos, gerando assim um outro bem cultural específico. Esse processo lhe garante um papel que extrapola a ideia de que transmite sem transformar, permitindo com isso sua identificação enquanto intelectual criador, mais especificamente, como afirma Gomes, um intelectual mediador. É através dessa lente que analisamos a atuação de Aloisio Magalhães.

É importante ressaltar que na história do Brasil os intelectuais tiveram um papel político fundamental na construção da nação, como afirma Maria Cecília Fonseca (1997). E Aloisio Magalhães não escapa a esse perfil ambíguo de “homem de cultura” e “homem público”, inclusive diante de sua atuação e boa circulação em um cenário de período autoritário no Brasil, durante as décadas de 1970 e 1980. Como afirma Fonseca:

Em geral, as políticas de preservação são conduzidas por intelectuais de perfil tradicional (historiadores, artistas, arquitetos, escritores, etc.) que se propõem a atuar no Estado em nome de interesse público, na defesa da cultura, identificada aos valores das camadas cultas. Ao protegerem a cultura desses grupos, convertida em valor Universal, não teriam dificuldade em conciliar, sem maiores conflitos, sua identidade de intelectuais e de homens públicos. (1997, p. 13)

A boa relação mantida por Aloisio Magalhães com o Governo Federal se apresenta inclusive no momento do seu velório. O ex-Secretário foi velado no Mercado da Ribeira, na sede da Oficina Guaianases de Gravura, na cidade de Olinda pelo abade do Mosteiro de São Bento, Dom Basílio Penido. Segundo matéria do *Diário de Pernambuco*, da época,

Embora consternados com sua morte, os amigos e familiares mantendo acesa a lembrança de como saudava as pessoas com um Viva!, não deixaram que o último encontro ficasse carregado por lembranças tristes. Não fosse pelo constrangimento de todos, tinha-se a impressão de não estar num velório, mas numa exposição na Galeria Guaianases, como de fato ocorreu, de pedras e litografias de seu famoso álbum sobre Olinda” (LUDWIG será..., 1982, p. A-5).

No sepultamento esteve presente o então Ministro da Educação o General Rubem Carlos Ludwig que, segundo texto da imprensa, “veio a esta capital prestar a última homenagem a Aloisio Magalhães que tanto dignificou, com suas atividades à frente da Secretaria de Cultura” (LUDWIG será..., 1982, p. A-5). Ludwig também prometeu dar prosseguimento e empenhar esforços para a realização do projeto do ex-Secretário de tornar Olinda um Patrimônio da Humanidade reconhecido pela Unesco (LUDWIG será..., 1982). Fato este que só veio a se concretizar em 14 de novembro de 1982 por meio de votação unânime do Comitê do Patrimônio Mundial da Unesco, formado por representantes de 21 países. (ARAÚJO, 2018) Outras figuras políticas como o ex-Governador Marco Maciel, o então candidato ao Governo do Estado Roberto Magalhães e o Secretário de Turismo, Cultura e Esportes, Francisco Bandeira de Mello (ALOÍSIO Magalhães..., 1982, p. Capa) estiveram presentes no velório de Aloisio Magalhães, inclusive Marcos Vilaça – diretor da Caixa Econômica Federal, que seria posteriormente indicado para substituir o ex-Secretário de Cultura.



Figura 4 – Na fotografia acima o Ministro da Educação e Cultura Rubem Ludwig segurando o esquife de Aloysio Magalhães. *Diario de Pernambuco*, 18 jun. 1982.

Gostaríamos de destacar ainda duas homenagens oficiais realizadas pelo Governo de Pernambuco a Aloysio Magalhães. Uma sancionada pelo Prefeito do Recife, Jorge Cavalcante, que decretou a mudança do nome da Galeria Metropolitana de Arte do Recife para Galeria Metropolitana de Arte Aloysio Magalhães e o projeto de nomeação de uma nova avenida com o nome do artista plástico.

LEI N.º 14464

EMENTA: — Denomina Professor Aloysio Magalhães, uma das novas ruas ou avenidas da cidade do Recife.

O PREFEITO DA CIDADE DO RECIFE FAÇO SABER QUE O PODER LEGISLATIVO DECRETOU E EU SANCIONO A SEGUINTE LEI:

ART. 1.º — Denominar-se-á Professor Aloysio Magalhães, uma das novas ruas ou avenidas da cidade do Recife.

ART. 2.º — Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Recife, 16 de setembro de 1982

a) **Jorge Cavalcante**
Prefeito.

Figura 5 – Texto da Lei n. 14.464 que nomearia Professor Aloisio Magalhães uma das novas ruas ou avenidas do Recife publicado em diário oficial. *Diário Oficial da Cidade do Recife*, 17 e 18 set. 1982.

O projeto que deu nome a uma nova avenida que seria aberta no Recife era de autoria dos vereadores Rubem Gamboa (PMDB) e Aristófanos de Andrade (PDS) e foi encaminhado à Comissão Executiva da Câmara dos Vereadores no dia 15 de junho de 1982, dois dias após a morte de Aloisio Magalhães. Gamboa em seu texto de justificativa do projeto teceu um breve resumo da trajetória profissional do artista, sinalizando sua atuação e importância nas artes e na gestão pública em âmbito nacional e internacional. O Vereador concluiu em seu texto que a morte de Aloisio Magalhães

foi uma enorme perda para as artes do Brasil, e esta Casa [a Câmara Municipal], associando-se ao luto de sua família e amigos, não poderia deixar de prestar-lhe essa homenagem póstuma. Creio, pois que seu nome para uma das novas avenidas recifenses é o mínimo que a Câmara Municipal do Recife pode oferecer para perpetuar a lembrança de um dos mais ilustres filhos desta Cidade (MORTE de..., 1982, p. A-10).

Já o Vereador Aristófanos de Andrade complementou a fala de Gamboa ao afirmar que “Dando-se o nome de Aloisio Magalhães a uma nova avenida do Recife, este Poder perpetua a memória de um homem cuja vida foi inteiramente voltada para o engrandecimento das artes e da cultura” (MORTE de..., 1982, p. A-10). Embora a promessa fosse de nomeação de uma nova avenida com o nome do artista, o que se deu foi a nomeação da Rua Professor Aloisio Magalhães localizada no Bairro do Recife.

Não conseguimos encontrar mais informações sobre a decisão de escolha dessa rua para levar o nome de Aloisio Magalhães. Por tomar uma extensão de aproximadamente 46 metros, um lado e outro da via é tomada pelas laterais de dois edifícios, não havendo nenhuma sinalização sobre a homenagem prestada ao artista. Diante da atual configuração, sem pontos comerciais, – que talvez difira de quando foi criada em 1982, a Rua se tornou um espaço de pouca movimentação de pedestres nos dando uma imagem de esquecimento desse projeto de memória. E nos mostrando que embora estes marcos e lugares sejam criados, faz-se necessário um frequente ritual de celebração e apropriação para que eles não se tornem lugares de esquecimento.

Mas, o projeto de lei que renomeou a GMAR para Galeria Metropolitana de Arte Aloisio Magalhães se mostrou um empreendimento mais eficaz de uma memória que não se deseja esquecer.

LEI N.º 14.457

EMENTA: — Denomina Aloísio Magalhães a **Galeria Metropolitana** situada na Rua da Aurora, n.º 265.

O PREFEITO DA CIDADE DO RECIFE FAÇO SABER QUE O PODER LEGISLATIVO DECRETOU E EU SANÇÃO A SEGUINTE LEI:

ART. 1.º — Fica denominada **GALERIA METROPOLITANA ALOÍSIO MAGALHAES** o espaço cultural instituído pela Fundação de Cultura Cidade do Recife na Rua da Aurora, n.º 265.

ART. 2.º — A Prefeitura da Cidade do Recife manterá, na **Galeria Metropolitana**, uma dependência destinada a exposição permanente de Obras de Aloísio Magalhães.

ART. 3.º — Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Recife, 25 de agosto de 1982.

a) **Jorge Cavalcante**
Prefeito

Figura 6 – Texto da Lei n. 14.457 que renomeia a Galeria Metropolitana de Arte do Recife para Galeria Metropolitana de Arte Aloísio Magalhães. *Diário Oficial da Cidade do Recife*, 27 e 28 ago. 1982.

O artigo segundo da Lei, que determina que “A Prefeitura do Recife manterá, na Galeria Metropolitana, uma dependência destinada a exposição permanente de Obras de Aloísio Magalhães”, nunca chegou a ser cumprido. Ao longo dos anos várias exposições sobre a produção do artista foram realizadas na Instituição, mas nenhuma em caráter regular. Inclusive até 1997, o único trabalho de Aloísio Magalhães que fazia parte do acervo da Galeria era a série *Olinda*, um álbum de dez litogravuras da paisagem do sítio histórico dessa cidade pernambucana.

Incorporar o nome de Aloísio Magalhães a Galeria Metropolitana gerou uma troca simbólica, tanto para o sujeito artista, como para a coletividade que se reunia ao redor da instituição. Ter o nome eternizado em um museu e seu trabalho amplamente celebrado após sua morte marcou um rito a mais de consagração da figura de Aloísio Magalhães. E retomar o fio desse processo nos faz vislumbrar a ideia mesmo de “fabricação do imortal” (ABREU, 1996).

Mutuamente, a Galeria, ao aliar a sua identidade a imagem e as qualidades atribuídas a figura de Aloísio Magalhães, vincula a trajetória de sucesso e importância nacional do ex-Secretária a própria história do Estado como berço de nascimento e exportação dos principais intelectuais e artistas da cultura nacional, como ocorreu com o destaque dado por Gilberto

Freyre ao comparar Aloisio Magalhães a João Cabral de Melo Neto, Cícero Dias, Barbosa Lima, etc.

Mas, a construção póstuma de Aloisio Magalhães e sua celebração no cenário estadual também está relacionada a um outro evento importante inclusive para os agentes do poder público envolvidos com todas as ações destacadas até aqui. Estamos falando do processo de reconhecimento da cidade de Olinda como patrimônio da humanidade.

A Fundação de Cultura Cidade do Recife adquiriu, após a morte do ex-Secretário, as dez litogravuras produzidas pelo artista, no ano de 1982, para compor o dossiê de defesa de Olinda como Patrimônio da Humanidade. Segundo o *Diário Oficial*, a coleção seria “incorporada ao patrimônio artístico da comunidade recifense, ficando em exposição na Galeria Metropolitana” (FUNDAÇÃO adquire..., 1982, p. sem página). Leonardo Dantas, então Diretor Executivo da FCCR afirmou que “A aquisição da coleção (...) é uma providência das mais importantes em defesa do patrimônio cultural e artístico do nosso Estado. (...). Trata-se (...) de uma tiragem limitadíssima, que o artista fez com o propósito de documentar sentimentalmente a paisagem de Olinda (...)” (FUNDAÇÃO adquire, 1982, p. sem página).

Como dito anteriormente o título de Patrimônio da Humanidade só foi dado a Olinda em novembro de 1982. Mas, a aquisição dessa série para compor o acervo da Galeria Metropolitana, instaurou um marco para a história da cultura pernambucana. Exibir o álbum de litogravuras é apresentar ao público um processo de vitórias conquistadas por aqueles envolvidos no processo de reconhecimento do título e cujo porta-voz de maior destaque foi Aloisio Magalhães.

O projeto para inscrição da “Marim dos Caetés” (na Unesco) teve início na gestão do Governador de Pernambuco Marco Maciel (1979-1982). E contou com a colaboração mútua entre o Governo Federal, pela mediação de Aloisio Magalhães, e o Governo do Estado. Em depoimento ao *Diário Oficial*, após recebimento do título em novembro de 1982, Maciel declarou:

Não podemos esquecer, ao receber a comunicação do escritor Marcos Vilaça, o empenho de muitos para que isso, afinal, se tornasse realidade. E eu lembraria, nesta ocasião, o nome que praticamente deu vida em favor da causa: Aloísio Magalhães. (...) gostaria de felicitar Olinda e todo Pernambucano por mais essa conquista que terá enormes repercussões nos mais variados campos da atividade humana – política, cultural, artístico, social e turístico até. (Unesco declara, 1982, p. sem página)

Embora não possamos aqui desenvolver uma análise sobre a participação da sociedade na construção da imagem de Olinda como patrimônio histórico-cultural – visto que este esta

não se constitui objeto e tema da nossa dissertação – é importante delinear a atuação dos agentes institucionais desse processo que estão diretamente ligados a história da Galeria. Gostaríamos ainda de ressaltar que embora as instituições busquem evidenciar uma imagem totalizante e coerente de suas ações e práticas suas trajetórias se fazem na disputa de diversos grupos. Nunca linear ou hierarquizada, aquilo que os sujeitos que ocupam esse lugar buscam legitimar está diretamente ligado aos seus valores, expectativas e desejos que muitas vezes não perduram ao longo do tempo, mas que deixam marcas e indícios de que um dia estiveram ali.

A Galeria Metropolitana de Arte Aloisio Magalhães iria passar 15 anos depois dessa primeira mudança de nomenclatura por uma outra, no ano de 1997. E como mostramos no início desse capítulo, essa segunda mudança vinha sendo gestada durante todo o ano de 1996 com as reformas da GMAAM que abriu espaço para a criação do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães. E é sobre esse tema que trataremos a seguir.

2.2 UM MUSEU DE ARTE MODERNA PARA O RECIFE

Um das metas de Roberto Magalhães na prefeitura, caso eleito, é a criação do Museu de Arte Moderna no Recife. Terá como núcleo a GMAM, através de um programa permanente de compra de trabalhos de artistas pernambucanos. (ALBERTO, 1996, p. 6)

O pintor João Câmara está definitivamente integrado a campanha de Roberto Magalhães. Como havia prometido ao prefeito Jarbas Vasconcelos, está indo a todos os eventos, criou camiseta para a campanha e na inauguração do comitê estava com adesivo na camisa. Ao lado de outros artistas, como José Carlos Viana, Delano e Roberto Lúcio. (ALBERTO, 1996, p. 6)

1996 foi o ano de reabertura da Galeria Metropolitana, mas também foi o ano de campanha eleitoral de Roberto Magalhães à Prefeitura do Recife. O artista José Carlos Viana, por sua vez, já ocupava o cargo de Presidente da Fundação de Cultura Cidade do Recife e com a vitória de Magalhães – que assumiu o mandato em janeiro de 1997 – Viana foi novamente nomeado para ocupar o cargo comissionado de Presidente da Fundação.

Esses fatos nos fazem depreender que as políticas públicas de cultura – “estágios em que os governos democráticos traduzem seus propósitos e plataformas eleitorais em programas e ações que produzirão resultados ou mudanças no mundo real” (SOUZA, 2006, p. 26) – não dependem ou não se realizam apenas através das decisões dos governos. Sendo em sua essência um campo de ideias e interesses em disputa (SOUZA, 1996), nas políticas

públicas de cultura há a presença de outros agentes – principalmente da classe artística – que produzem um jogo de relações e interesses dentro e fora da administração pública. No caso em que destacamos a atuação de José Carlos Viana temos a presença de um sujeito que transita em dois campos distintos: o da política e da arte (BOURDIEU, 1996).

Se em um primeiro momento possamos pensar que existe um jogo de interesses fortemente pessoal entre os agentes envolvidos na campanha do então candidato a Prefeito Roberto Magalhães, concorre paralelamente outra questão que consideramos importante para melhor dimensionar essas relações e na qual a noção de capital social nos ajuda a aprofundar esse debate sobre a participação dos artistas na esfera política.

José Carlos Viana, Delano, Roberto Lúcio e João Câmara ao participarem da campanha de Roberto Magalhães parecem negociar com o candidato a favor dos interesses da classe artística ao receberem em troca a promessa de criação de um museu de arte moderna na cidade do Recife. Embora houvesse um ganho individual, como no caso de José Carlos Viana – que viria a ser nomeado presidente da Fundação de Cultura – e de João Câmara – cuja obra de maior repercussão pública, a série *Cenas da vida brasileira*, fazia parte do acervo da Galeria Metropolitana, fazendo com que o artista se engajasse na melhoria e ampliação da Instituição – suas atuações não teriam a mesma força política e legitimidade se esse grupo não estivesse mobilizando, como que por procuração, o interesse de um grupo maior: os artistas do Recife.

Bourdieu afirma que:

O capital social é o conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma *rede duradoura de relações* mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de inter-reconhecimento; ou, em outros termos, à *vinculação a um grupo*, como conjunto de agentes que, além de serem dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros ou por eles mesmos), estão unidos por *ligações* permanentes e úteis” (BOURDIEU, 1998, p. 2)

A noção de vinculação a um coletivo e as redes, produzidas e reproduzidas pelos seus membros, ajudam a compreender as trocas materiais e simbólicas que se estabelecem para realização e manutenção, por exemplo, da cooperação entre os artistas e o candidato a Prefeito, Roberto Magalhães. Ainda que houvesse um ganho individual entre esses sujeitos, outros agentes que compartilhassem o mesmo capital social também poderiam usufruir dos recursos provenientes dessa troca de favores, ou seja teriam a possibilidade de desfrutar da criação de um museu de arte moderna.

José Carlos Viana e seus companheiros, assim como os integrantes de um grupo, não possuem o mesmo nível de capital social ainda que este seja possuído coletivamente – como

pré-requisito, na concepção de Bourdieu, para que se caracterize como capital social. Devido a essa diferenciação no volume desse tipo de capital, ““mecanismos de delegação e de representação”, além de saber quem, entre os seus numerosos membros, pode ou não representar ou, mais ainda, aplicar o capital social desse coletivo” (SAINT MARTIN, 2017, p. 114) se faz presente nas relações. Embora os artistas citados não tivessem sido eleitos por um determinado grupo para reivindicar uma pauta comum, devido a suas redes de ligações (e mormente possuindo outros capitais como o simbólico, cultural etc.) acabam por se destacar diante dos demais artistas do seu campo, ao menos nesse caso específico.

É importante ressaltar que essa rede não é um dado natural (SAINT MARTIN, 2017), sendo necessário um esforço de seus membros para que ela seja produzida e mantida. E embora haja um caráter forte de personalidade na dinâmica dos campos da arte e da política, não podemos compreender o capital social como uma finalidade dessas relações ou mesmo como um jogo de cartas marcadas, pois o acaso é elemento presente na construção do acontecimento, e os indivíduos não possuem consciência total de todas as variantes presentes nesse jogo de disputas.

No fio dos acontecimentos, Roberto Magalhães já Prefeito do Recife, assinou em março de 1997, decreto criando um conselho curador para a Galeria Metropolitana e elegeu José Carlos Viana e João Câmara para ocuparem as funções de presidente e vice-presidente do Conselho, respectivamente. Durante o decorrer dos últimos meses, diversas medidas, como destacamos anteriormente, foram tomadas para a realização da mudança que coroou definitivamente uma nova fase para a Galeria Metropolitana. Cumprindo a promessa realizada no ano anterior, Roberto Magalhães sancionou lei que modifica o nome da Galeria para Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Mamam) em julho de 1997.

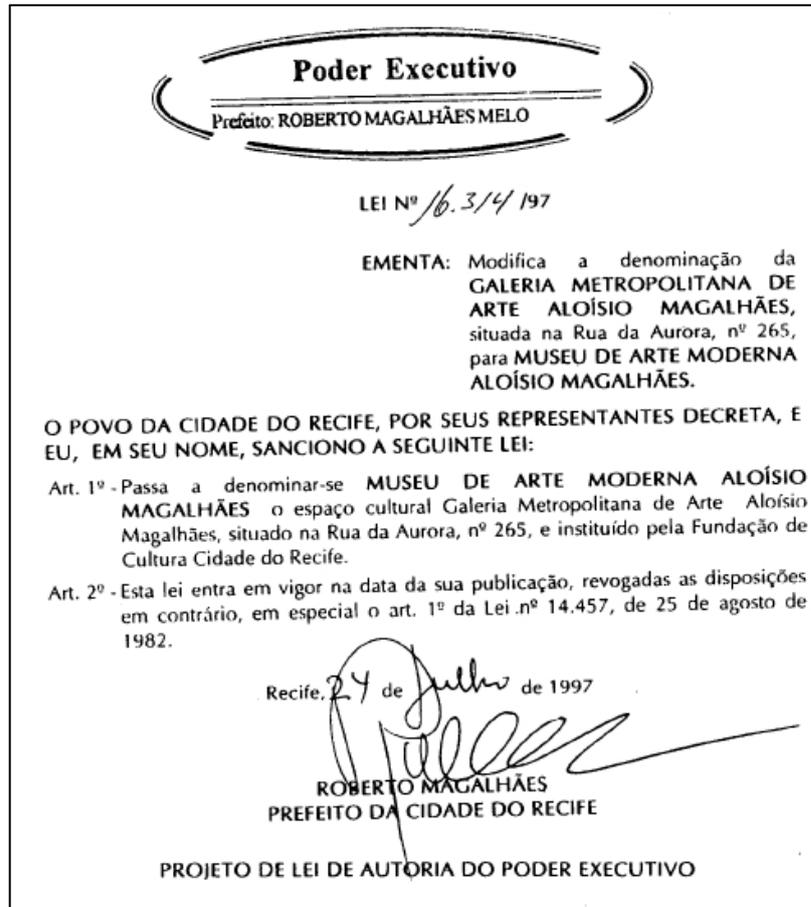


Figura 7 – Texto da Lei n. 16.314 que renomeia a Galeria Metropolitana de Arte Aloísio Magalhães para Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. *Diário Oficial da Cidade do Recife*, 25 e 26 jul. 1997. p. 2.

Os principais museus de arte que existiam em Recife e Olinda a partir dos anos 1970 eram o Museu do Estado de Pernambuco (Mepe), Museu de Arte Contemporânea (MAC, na cidade de Olinda), Museu do Homem do Nordeste e o Museu da Cidade do Recife, localizado no Forte Cinco Pontas, além da extinta Galeria Metropolitana. Com exceção do MAC-Olinda, as outras instituições museais não carregavam em seu nome um modelo estético de produção artística como identidade que designasse sua coleção. Até a criação do Mamam, o MAC era o único museu que se distanciava de um perfil histórico-antropológico e estava voltado a divulgação e conservação da produção do campo artístico, em especial ligado a institucionalização da arte contemporânea.

Embora a arte moderna já houvesse sido estimada e sua visualidade incorporada como valor cultural em outras experiências pelo país ao longo dos anos 1940 e 1950, com a criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o Museu de Arte Moderna de São Paulo, e mesmo na produção local de artistas pernambucanos como Vicente do Rego Monteiro e

Cícero Dias, questionamo-nos sobre o significado da criação de um museu de arte moderna para o Recife em 1997, quase quatro décadas após os primeiros museus de arte moderna no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Para Maria Cecília Lourenço, autora que discute o processo de institucionalização da arte moderna no Brasil, em meados do século XX

O país atravessa período incomum em que as distintas culturas são prestigiadas, seja a esportiva, a artística e a radiofônica, seja a cultura de massa. O moderno, que fora modernista nos anos 20, uma causa entre 30 e 50, agora direciona-se para as instituições, acreditando poder funcionar como um êmulo para uma sociedade mais justa, fraterna, universal e com menos preconceitos – daí sua grandeza e interesse. Julga-se que a arte detém poder irrestrito, podendo até interferir no cotidiano, liberar sonhos, utopias e desafios, numa verdadeira conciliação com a juventude, antes colocada sob suspeição. (LOURENÇO, 1999, p. 22)

O discurso modernista dos anos 1920 passou a conquistar mais espaço no cenário nacional a partir das mudanças políticas e sociais que vinham acontecendo após a proclamação da República. “O descontentamento andava por toda parte e não era privilégio de um só grupo social. Na verdade, os anos 1920 abriram uma agenda de mudanças e inauguram no país hábitos, procedimentos e diagnósticos que orientariam várias gerações” (SCHWARCS; STARLING, 2015, p. 337-338). Foi nesse cenário que se passou a imaginar um Brasil moderno (SCHWARCS; STARLING, 2015) com uma nova linguagem e visões que sobre a nação que se pretendia democrática.

A intelectualidade brasileira “passaria a questionar concepções mais tradicionais na área da cultura, assim como enfrentaria as instituições republicanas, elevando o tom de ruptura. Aí estavam novos atores que passaram a lutar por direitos e participação” (SCHWARCS; STARLING, 2015, p. 338). No campo das artes plásticas a tradicional belas-artes, a arte contemplativa, perdeu lugar de destaque no campo artístico.

Os modernistas, engajados na construção de uma autêntica tradição brasileira – não mais aquela ligada ao período monárquico e imperial – estabeleceram uma dialética “da particularidade e da universalidade da criação artística” (FONSECA, 1997, p. 97), diferente da experiência de vanguardas europeias. Ou seja, são os mesmos intelectuais que “se voltaram, simultaneamente, para a criação de uma nova linguagem estética – no sentido de ruptura com o passado – e para a construção de uma tradição – no sentido de buscar a continuidade” (FONSECA, 1997, p. 98). O caráter universal e particular ensejado pela modernidade nas expressões artísticas, assim como a autonomia relativa da esfera cultural em relação a outros espaços da vida social (FONSECA, 1997) marcam a produção cultural na década de 1930.

Mas, foi apenas após a Segunda Guerra Mundial que foram criados no Brasil os primeiros museus de arte moderna, no Rio de Janeiro e em São Paulo, concomitantemente no ano de 1948 – década marcada pelo forte interesse norte-americano pelos países da América Latina. Inspirados pelo modelo do Museu de Arte Moderna de Nova York (Moma), ambas instituições surgiram a partir da iniciativa do empresariado brasileiro, tendo como destaque a liderança no Rio de Janeiro de Raymundo Ottoni de Castro Maia e em São Paulo pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho.

Novos valores passam a ser fomentados na segunda metade da década de 1940:

O ano de 1947 marca a abertura do MASP e, também, a ampliação dos laços entre Brasil e Estados Unidos com a vinda do presidente americano Harry Truman, retribuída no ano seguinte pelo marechal Dutra. No plano internacional, a Doutrina Truman, lançada em março, combate o comunismo e desencadeia a chamada Guerra Fria, com repercussões diretas para o Brasil. Entre elas estão a ruptura de relações diplomáticas com a União Soviética, o fechamento dos sindicatos e do Partido Comunista, considerado ilegal, em momentos de ascensão eleitoral. (LOURENÇO, 1999, p. 48)

Possivelmente pela relação estabelecida com a cultura norte-americana, em um cenário em que a Europa se encontrava em processo de reestruturação no pós-guerra, e com a difusão da comunicação de massa através do rádio, “Altera-se a escala do que se considera público, e os museus, ao serem fundados, em seu discurso reportam-se também para esse personagem da moda – o grande público” (LOURENÇO, 1999, p. 22). A criação desses museus também está intimamente ligada a imprensa local, visto que a primeira sede tanto do Mam-SP quanto do MASP estava localizada no mesmo edifício dos Diários Associados. Vale lembrar que o fundador desse conglomerado de mídia no Brasil foi o jornalista Assis Chateaubriand que, em 1966, ajudou a fundar o Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (MAC-PE) através da doação de parte de sua coleção de obras.

Esses fatos nos levam a pensar que, diferente dos valores propagados pelos modernistas de 1922, a modernidade que ganha visibilidade na virada da década de 1950 advém de um interesse da elite ligada a indústria e a comunicação que conquistava cada vez mais poder com as políticas governamentais implementadas principalmente com Juscelino Kubitschek:

O surgimento, na capital paulista, da TV Tupi, da TV Record e da Bienal, a primeira quando existiam apenas três no mundo, constitui verdadeiro diferencial do novo tempo. Materializam o desejo de ombrearmos-nos aos países hegemônicos, sob a ótica tecnológica e cultural. Se antes o nacionalismo varguista é voltado para dentro, com o pós-guerra há que lançar-se para o mundo, não bastando o orgulho nacional. Durante o governo JK alguns fatores favorecem essa meta essa meta, obtendo-se novas marcas internacionais: em 1957, o bicampeonato olímpico de Adhemar Ferreira da Silva no salto triplo; Ester Bueno vence torneio de tênis em Wimbledon (Inglaterra); e, em 1958, a conquista da Copa do Mundo de futebol. Contribui,

também, para gravar esse imaginário de um povo lutador, a utilização da figura histórica do bandeirante, que marcará as comemorações do Quarto Centenário de São Paulo com a Bienal do MAM/SP. (LOURENÇO, 1999, p. 22)

É nesse momento que a recém-criada Bienal de São Paulo do Museu de Arte Moderna, em uma escala massiva, exerceu o papel de institucionalizar e divulgar a arte moderna, além de ter sido responsável direta pela premiação de diversos artistas nacionais e pela formação das coleções modernas no país. Também não podemos deixar de ter em mente que a Bienal, que assim como o Mam-SP foi criada por Matarazzo Sobrinho, era um dos empreendimentos do empresário “voltados para a produção cultural, ou seja, lugares de criação de produtos que, no horizonte maior de sua abrangência, visavam ao lucro e à formação de um gosto” (LIMA, 2015, p. 14). Mas, um texto que ilustra os valores que atravessam a criação desses museus circulou no Mam-RJ, em 1954, na inauguração da sua nova sede. Foi distribuído um folheto que dá o tom do que seria um museu de arte moderna imaginado: “O Museu de Arte Moderna reúne elementos de uma experiência em curso, de um processo criador em atividade, abre um caminho para o futuro examinando e criticando os seus próprios resultados” (*apud Arte no Brasil*, 1979, p. 895).

Mas, e no caso pernambucano, em uma nova constituição política, social e cultural o que indica a criação de um museu de arte moderna no final da década de 1990? O que de fato mudou com essa nomenclatura não pode ser tomado de maneira superficial como uma simples troca de designação. Da mesma maneira que o nome Galeria Metropolitana agregava através dos seus agentes uma ideia de dinamismo, atualidades e centro de produção e preservação artísticas, que se queria quando esta foi criada em 1981, o novo posicionamento como museu também trouxe uma nova dinâmica para a instituição, que incorporou outros modelos de gestão e novas demandas – inclusive porque uma nova imaginação e práticas museológicas já vinham se desenvolvendo ao longo desses dezesseis anos desde a criação da Galeria.

O primeiro ponto que gostaríamos de destacar foi apontado pela historiadora Joana D’Arc de Souza Lima quando esta afirma que o Mamam é “Herdeiro de um acervo “moderno”, sobretudo, composto de produções de artistas pernambucanos” (2015, p. 15). Em pesquisa realizada no inventário do acervo do Museu pudemos destacar pelo menos 55 obras de caráter reconhecidamente moderno pela crítica e história da arte. São elas 8 gravuras em metal e 1 serigrafia de Tarsila do Amaral, 7 desenhos em nanquim, guache e grafite sobre papel de Lula Cardoso Ayres (datados de 1930), 11 trabalhos do artista Cícero Dias (entre serigrafias, sem data especificada, e uma pintura de 1985), 5 pinturas de Joaquim do Rego Monteiro (produzidas entre os anos de 1923 e 1928) e 22 obras do artista Vicente do Rego

Monteiro (produzidas entre os anos de 1925 e 1970). Com exceção da paulista Tarsila do Amaral, a maioria das obras pertencem a artistas pernambucanos.

Até 1996 somava-se um total de 762 obras que faziam parte do acervo da Galeria Metropolitana. O que significa que aproximadamente 7,2% desse acervo era constituído por uma produção historicamente moderna. Para esta contagem consideramos os trabalhos devedores diretos da produção da arte moderna brasileira tendo como interlocução a produção paulista de 1922 – a exemplo de Tarsila do Amaral – e as vanguardas europeias – como são os casos dos irmãos Joaquim e Vicente do Rego Monteiro.

Possivelmente outras obras poderiam ser classificadas como de caráter moderno. Todavia, tal tarefa exigiria desenvolver uma pesquisa aprofundada não apenas sobre esses trabalhos e seus respectivos propositores, mas, também, sobre o contexto sociocultural de produção do qual são fruto. Muitas obras da Coleção Mamam não estão datadas e boa parte dos artistas presentes no acervo até a criação do Museu ainda não receberam a atenção da crítica e da história da arte, da qual possamos utilizar para desenvolver uma discussão pertinente as questões levantadas por essa dissertação.

Além do mais, mesmos os artistas amplamente divulgados como “modernos” ou “modernistas” não possuem uma produção linear e evolutiva. Ao longo das suas respectivas trajetórias, a experimentação e o discurso moderno irão se apresentar conforme uma série de variantes socioculturais. Seus trabalhos vão responder a diversas demandas de ordem financeira, estética, social, ideológica que só uma pesquisa específica poderia apontar algumas leituras.

Segundo Joana D’Arc de Souza Lima o modelo de museu de arte moderna que buscava ser seguido pelo Mamam era o paulistano: “o MAM São Paulo, à época, apresentava um projeto de gestão e curadoria exemplar e arrojado, com a presença do historiador de arte e curador Tadeu Chiarelli como curador chefe” (2015, p. 19). Após a mudanças estruturais empreendidas na Galeria Metropolitana e três meses antes da criação do Mamam, a gestão da FCCR buscou criar, além de um conselho curador, uma Sociedade de Amigos da Galeria:

A recém-criada Sociedade de Amigos da Galeria Metropolitana de Arte Aloísio Magalhães, vai reunir nomes expressivos do mundo cultural, entre políticos, empresários, intelectuais, promotores culturais e outros interessados. Seus objetivos serão auxiliar a direção do órgão na sua manutenção e contribuir para o enriquecimento de seu acervo cultural e patrimonial, apoiando-a também na manutenção das peças, melhoria e ampliação das instalações. (POLO, 1997, p. 6)

Esses eram os planos vislumbrados pela gestão e que seguiam o exemplo das experiências de outros museus regionais. Ainda segundo a matéria, escrita pelo jornalista

Marco Polo – que assumiria em 1999 a direção do Museu – a Sociedade de Amigos da GMAAM também desempenharia um papel de curadora das ações realizadas pela instituição. Vale destacar que os museus municipais, estaduais e federais no Brasil não podem receber ou administrar verba proveniente da comercialização de produtos do setor privado nas suas dependências, nem firmar contratos de locação dos espaços.

A presença de lojas de suvenires, restaurantes ou qualquer outro serviço ou comércio prestado nos museus devem ser administrados por empresas ou associações sem fins lucrativos. As empresas privadas contratadas de maneira indireta precisam, nesse caso, se submeter a um processo de licitação pública na qual, de maneira geral, os critérios de seleção se pautam nas contratações mais vantajosas para o interesse público. Outro ponto que mobiliza a criação dessas associações é a possibilidade de arrecadação de verbas, patrocínio ou apoio do setor privado para complementar o investimento na maioria das vezes insuficiente de repasse de orçamento pela administração governamental.

Todas essas reorganizações culminaram na criação do Mamam em julho de 1997. Seguindo o modelo do museu paulista, foi convidado o curador Marcus Lontra Costa que passou três meses na capital pernambucana fazendo uma pesquisa sobre a produção artística da cidade e “coordenando as reformas necessárias para inaugurar o museu” (POLO, 1997, p. 9). A inauguração do Mamam ocorreu em 14 de novembro daquele ano com a exposição, resultado das pesquisas empreendidas por Marcus Lontra, intitulada *Ver e verso Pernambuco* que “reuniu mais de 60 artistas num grande panorama das artes plásticas pernambucanas” (POLO, 1997, p. 9).

O colunista Alex do *Jornal do Commercio* chegou a noticiar que estariam presentes na inauguração do Mamam “o colecionador Gilberto Chateaubriand; o diretor do MAM da Bahia, Heitor Reis; o presidente da Fundação Athos Bulcão, de Brasília, Cláudio Telles e o diretor do Departamento de Artes Plásticas da Funarte, Fernando Cocchiarale” (1997, p. 8). A presença desses agentes confirma as articulações e modelos institucionais que a gestão do Museu recifense gostaria de implementar a partir daquele ano. E para além de uma troca material entre as instituições, os rituais de visitas mútuas e apresentação do espaço recém-criado para aqueles cuja experiência já se consolidara anos antes se torna fundamental para a legitimação e consolidação do jovem Mamam.

Na noite de abertura foi possível identificar, nas fotografias da época – pertencentes ao acervo do Mamam –, a presença do então Prefeito da cidade, Roberto Magalhães, como pode ser visto nas imagens abaixo.



Figura 8 – Prefeito Roberto Magalhães assina documento simbólico de criação do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães no dia de sua inauguração em 14 de novembro de 1997. Coleção Mamam.



Figura 9 – Fotografia da inauguração do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Mamam). Da esquerda para a direita Roberto Magalhães o quarto sujeito. Coleção Mamam.

Um dos objetivos com a criação do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães era a inserção da cidade do Recife na rota das megaexposições, bem aos moldes do que vinha sendo realizado a partir da segunda metade do século XX com o surgimento da Bienal de São Paulo. Segundo o diretor da FCCR José Carlos Viana:

Criado com a intenção de executar as ações de política cultural na área das artes plásticas, o Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, hoje, representa mais do que se podia esperar. Com a inserção da Cidade do Recife na rota das grandes exposições e com o trabalho realizado para fomentar a produção local o Mamam atingiu seus principais objetivos, e ainda tornou-se o mais importante difusor desta produção que tão bem representa a tradição artística pernambucana. (VIANA, 1997, sem página)

O ano de inauguração do Mamam e o decorrer de 1998 seria marcado pela exibição de mostras de grande porte como a dos artistas internacionais Francisco de Goya, Jean-Michel Basquiat, Rodin e Pablo Picasso. Com recordes de público essas foram as principais mostras lembradas pelos visitantes do Museu ao longo dos anos. Não por acaso, comentários sobre as exposições foram amplamente divulgados nos jornais e matérias de capa dos cadernos de cultura apresentaram ao público biografias e textos sobre a produção dos artistas.

Acerca das parcerias que possibilitaram a realização dessas mostras no Museu e suas novas configurações, que sedimentaram o reconhecimento do Mamam como espaço mais indicado para recebimento das exposições, José Carlos Viana destaca:

Não poderíamos pensar uma instituição do porte de um Museu de Arte Moderna isolado do resto do mundo, por isso, atribuímos o nosso sucesso também a Pinacoteca do Estado de São Paulo, ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, a Fundação Bial, ao Centro Cultural Banco do Brasil, ao Centro Dragão do Mar – CE, a Generalitat Valenciana, a Galeria Enrico Navara e finalmente ao Museu Rodin que atestou todo esforço empregado na criação deste museu consolidando seu nome internacionalmente ao emprestar suas obras para a maior exposição já vista por nossa cidade. (VIANA, 1997, sem página)

Uma questão que nos colocamos é sobre esse lugar, que os responsáveis pela gestão do Mamam no período, gostariam de atribuir ao Museu. Na imprensa, essa mesma ideia circulou entre os jornalistas que chegaram a afirmar: “Finalmente, vamos ter um espaço para as grandes mostras internacionais” (RODRIGUES, 1997, p. 3). Como dito anteriormente, outros museus como o Museu do Estado de Pernambuco (Mepe), Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (Mac-PE) e o Museu da Cidade do Recife já existiam no Estado desde a década de 1970. Alçar a Galeria Metropolitana Aloisio Magalhães – localizada no coração do Recife, na Rua da Aurora – a categoria de Museu de Arte Moderna coroou a gestão do Governo de Roberto Magalhães e colocou os artistas que passaram a exibir seus trabalhos naquele espaço em um outro lugar de visibilidade.

Levantamos a indagação de se os museus acima citados – havendo investimento de mesma proporção – não estariam aptos ou já não estariam qualificados para receber grandes mostras internacionais. Como pode ser notado pela própria fala de José Carlos Viana, trazer uma produção de reconhecido valor artístico historicamente depende, para além de um espaço adequado que comporte com segurança peças tão valiosas, da articulação com instituições

profissionalizadas no campo da museologia e do interesse da administração do governo municipal e estadual.

Na gestão de Marcus Lontra também se criou uma comissão curatorial para a realização de novas aquisições para o acervo do Mamam. Segundo a jornalista Manoella Valadares (1998) a proposta era que se definisse uma linha curatorial para ampliação da Coleção. Os artistas citados pelo diretor cujas obras estavam na lista de interesse para serem adquiridas eram Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres. “A meta do museu é ter, em dois anos, uma das mais completas coleções de pintores pernambucanos no Estado” (VALADARES, 1998, p. 5). Ao final da gestão de Marcus Lontra foram adquiridas um total de 30 obras, das quais 24 foram compradas pelo museu e 6 são provenientes de doações (Ver anexo 1).

Além das exposições internacionais, a presença de um curador com experiência de atuação em outros museus locais robusteceu a imagem do Mamam como uma instituição de referência. A presença de Marcus Lontra foi fundamental para criação dessa identidade e a exposição *Ver e verso Pernambuco* foi o primeiro passo para apresentar ao público a proporção das mostras que estavam por vir, como pode ser lido no texto da jornalista Diana Moura Barbosa para o *Jornal do Commercio*:

A Ver & Verso Pernambuco diz a que veio o Museu de Arte Moderna e porque era preciso transformar a Galeria Metropolitana em museu. O evento dá um novo impulso às artes plásticas na cidade, profissionalizando o mercado de exposições e abrindo mais possibilidades para o artista pernambucano. O responsável por boa parte dessas mudanças é Marcus Lontra, que já atuou nos MAMs do Rio de Janeiro, Bahia, Brasília e veio ao Recife para inserir Pernambuco na rota das grandes exposições (BAROSA, 1997, capa)

Outra função que o Mamam passaria a assumir é a de divulgador da produção artística local para o cenário brasileiro. Com um curador renomado e carregando no nome o título de museu de arte moderna, os artistas pernambucanos teriam mais chances de se inserirem no sistema da arte em escala nacional e internacional. Para Lontra “As outras instituições precisavam saber o que existe aqui” (in BARBOSA, 1997, capa). O diretor articulou então exposições dos artistas João Câmara e Gilvan Samico para serem realizadas na Pinacoteca de São Paulo, além de tentar incluir – junto a direção do Mam-SP – obras dos pernambucanos Cícero Dias e Vicente do Rego Monteiro em uma exposição sobre o movimento modernista no museu paulista (VALADARES, 1998).



Figura 10 – Imagem da lista dos artistas em exposição na mostra *Ver e Verso Pernambuco*. *Jornal do Commercio*, Recife, 14 nov. 1997. Caderno C, p. 2.

Grandes exposições e um curador com notória experiência na gestão dos museus de arte moderna não asseguraria ao Mamam o reconhecimento enquanto museu modernista sem uma reestruturação do seu espaço físico. A matéria de Diana Barbosa ilustra um pouco essa discussão que foi destacada no jornal no dia da inauguração do Mamam:

Para abrigar o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam), o local teve que passar por algumas reformas. O objetivo das mudanças é adaptar tecnicamente a estrutura do espaço para receber exposições maiores. Uma das alterações que o público vai perceber logo no início é a divisão das salas do primeiro pavimento. No térreo, foi construída uma parede a mais para isolar o hall de entrada do salão de exposição, que ganhou um piso branco. Com isso a sala ficou mais apropriada para mostras e a entrada foi destacada com um enorme painel de Aloísio Magalhães. (...) Nos pavimentos superiores, as janelas ficaram escondidas sob paredes falsas. (...) A circulação de ar não foi comprometida, já que as salas do primeiro andar e segundo andar foram climatizadas e passam a funcionar com sistema de ar condicionado central. Para esta mostra, algumas paredes de cada andar serão pintadas de vermelho, azul e amarelo. Segundo Marcus Lontra, coordenador do evento, as cores refletem a própria luminosidade da pintura pernambucana e devem “esquentar” as salas, já que a maioria dos ambientes são brancos com luzes frias. (BARBOSA, 1997, p. 2)

Um espaço físico supostamente neutro (que esconda as características arquitetônicas cuja estética, nesse caso neocolonial do prédio que abrigada o Mamam) não dialogaria, ou “pior” concorreriam, com os códigos de exibição moderno que se gostaria de associar à nova imagem do Museu. É, inclusive, a partir das décadas de 1950 e 1960, como afirma o crítico de

arte O’Doherty, que “Entramos na era em que as obras de arte concebem a parede como uma terra de ninguém na qual devem projetar seu conceito de imperativo territorial” (2002, p. 21).

Supostamente neutra porque como desenvolverá o autor, ao longo do seu livro *No interior do cubo branco*, a parede não é mais um suporte passivo da montagem (2002). Ao pintar as paredes de azul, verde e amarelo – para representar as cores da luminosidade da pintura pernambucana –, Marcus Lontra modificou as obras montadas na exposição, agregando conteúdo e significados aos trabalhos dos artistas. “As reformas o deixaram aptos à linguagem contemporânea”, defende Lontra (in VALADARES, 1998, p. 5). O curador desenvolveu uma narrativa, que une essa produção (criada a princípio em contextos distintos e o mais significativos), para um museu de arte moderna: constrói um território e um contexto, a partir do ato de pendurar as obras nas paredes.



Figura 11 – Imagem da exposição da série *Meninos do Recife*, de Abelardo da Hora, no salão do 2º andar da Galeria Metropolitana, em 1997, antes das mudanças empreendidas para inauguração do Mamam. Na foto é possível observar que as janelas ainda não haviam sido vedadas. Coleção Mamam.



Figura 12 – Imagem da exposição *Goya*, com vistas para os salões do 1º e 2º andares, em 1997, após inauguração do Mamam. Na foto é possível observar que as janelas foram vedadas com paredes falsas para compor a nova configuração das salas expositivas. Coleção Mamam.

2.2.1 Os primeiros diretores do Mamam

Ao longo do ano de 1996 a direção da Galeria Metropolitana esteve à cargo do artista plástico Wilton de Souza. Este permaneceu na função até a chegada do carioca Marcus Lontra que assumiu em 1997 a diretoria do Mamam, enquanto o artista se tornou o diretor administrativo da instituição.

Nascido em 1933 no Recife, Wilton de Souza aprendeu desde cedo o gosto pelas artes com o irmão mais velho, o também pintor, Wellington Virgolino. Companheiros de toda uma vida, o ex-diretor declara: “Eu comecei a desenhar com ele e terminamos enveredando por essa brincadeira e tornou-se a função de nossa vida” (in CASTRO, 2018, p. 30). Wellington faleceu em 1988, mas o irmão Wilton se dedicou a perpetuar e preservar a memória e a produção do artista com uma consideração devotada e afetuosa que irá culminar na publicação do livro *Virgolino: o cangaceiro das flores* viabilizado através do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura) no ano de 2009.

Em 1948 Wilton de Souza visitou uma exposição do artista pernambucano Abelardo da Hora no Sindicato dos Comerciários na Rua Imperatriz (CASTRO, 2018). A partir desse período, Wilton passou a frequentar os ateliês de desenho livre de Abelardo na companhia do amigo Ionaldo Cavalcanti. O grupo que reuniu nomes como Ladjane Bandeira, Gilvan Samico, Reynaldo Fonseca, José Cláudio, Corbiniano Lins, Wellington Virgolino, dentre outros, e foi

uma iniciativa direta da recém criada Sociedade de Arte Moderna do Recife fundada por Abelardo da Hora e o arquiteto Hélio Feijó – um movimento que buscou promover atividades artístico-culturais que possibilitou promover uma experimentação estética diferente daquela praticada pela tradicional Escola de Belas Artes.

Wilton de Souza trabalhou ao longo da sua vasta carreira também como cenógrafo e escreveu diversos textos sobre a produção artística local, mas a partir da década de 1980 passou a ter um papel relevante e de forte atuação na gestão pública da arte. Assumiu a direção da extinta Galeria Metropolitana de Arte do Recife de 1981 a 1987 e em seguida ocupou o cargo de diretor do Museu Murilo La Greca e de vice-presidente da Escolinha de Arte do Recife. Membro da Academia de Artes e Letras do Recife e da Academia de Letras e Artes do Nordeste Brasileiro, Wilton voltou a Galeria Metropolitana em 1996 e ao longo desses últimos anos vinha desempenhando a função de guardião da memória do Mamam. O artista acompanhou as várias mudanças de gestões que se deu no Museu, onde lhe foi atribuído diversos cargos nos últimos 21 anos, mas, desde 2001 – a partir da gestão de Moacir dos Anjos – Wilton foi responsável pela manutenção e supervisão da reserva técnica que abriga o acervo da instituição.⁴

O artista plástico retornou a Galeria Metropolitana e acompanhou o processo de reformas estruturais pelo qual o edifício passou. Mas, a chegada de Marcus Lontra marca uma mudança significativa nos rumos da Instituição. Aparentemente Wilton de Souza possuía um perfil bastante atrelado ao passado da Galeria, mas ainda fundamental para preservação da memória do seu acervo. Embora o novo diretor possuísse as qualidades da profissionalização, que a partir da década de 1990 passou a ser pré-requisito para atuação dos agentes das principais instituições museais do país, o Mamam não promoveu ações que dessem conta da construção da memória da sua coleção nem mesmo das “camadas de memórias das diversas ocupações que o edifício sofreu” (LIMA, 2014, p. 19).

Aparentemente, Pernambuco não possuía um profissional com o currículo do primeiro diretor do Mamam, Marcus Lontra. Este nasceu em 1954 na cidade do Rio de Janeiro e é formado no curso de Comunicação Social pela Pontifício Universidade Católica do Rio de Janeiro (Puc-Rio). Foi editor da revista *Módulo* em 1975 a 1983, ano em que assumiu a diretoria da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde permanece até o ano 1987. Durante toda década de 1980 escreve textos de crítica de arte para os periódicos como *O Globo*, *Tribuna da Imprensa* e *Isto É*. Entre os anos de 1987 e 1989 assumiu o cargo de assessor do

⁴ Wilton de Souza faleceu em março de 2020.

Ministério da Cultura, do governo de José Sarney – no qual teve como ministros da cultura desse período o economista Celso Furtado e o advogado Hugo Napoleão do Rego Neto. Lontra se despediu do Ministério da Cultura em 1989 e assumiu a direção do Museu de Arte Moderna da Bahia, no ano seguinte retornou ao Rio de Janeiro para ocupar o cargo de diretor do Museu de Arte Moderna carioca onde se estabeleceu até 1997. A partir desse ano, Marcus Lontra foi convidado a viajar ao Recife para dirigir o Mamam – função que exerceu até o ano de 2001.

Embora pertencentes a gerações distintas, acreditamos que não é apenas a importância de um perfil profissional para o Museu que ajude a entender o convite a Marcus Lontra. O Mamam enquanto um museu que almejava se firmar no cenário nacional, precisava de um diretor que tivesse uma inserção no sistema da arte brasileiro não apenas para ser reconhecido, mas também para fazer conhecer e divulgar a recente geração de artistas da década de 1990 e mesmo aqueles cujo trabalho já era legitimado no cenário local, mas ainda não tinha conseguido maiores projeções nacionais.

Em matéria encomendada para a *Folha de São Paulo*, a jornalista pernambucana Manoella Valadares (1998) informou que uma das primeiras medidas realizadas pelo diretor Marcus Lontra foi firmar convênios com a Pinacoteca de São Paulo, a Fundação Bienal de São Paulo, o Centro Cultural Banco do Brasil e os museus de arte moderna do Rio de Janeiro e São Paulo. “O intercâmbio entre os espaços culturais é fundamental para fortalecer os museus e democratizar o acesso do público às mostras”, afirmou Lontra (in VALADARES, 1998, p. 5). E o então diretor era o agente mais apropriado para essa interlocução com estas instituições.

Não por acaso, o caderno de cultura do *Jornal do Commercio* de 1997 publicou a matéria de capa intitulada *Talento local é maioria no maior salão de arte de todo Brasil*. Os artistas pernambucanos Marcelo Coutinho, Marcelo Silveira, Paulo Meira, Oriana Duarte e Eudes Mota haviam sido selecionados para participarem da mostra nacional. Pernambuco foi o Estado, nesta edição do Salão, que teve o terceiro maior número de artistas representados na mostra – ficando atrás apenas de São Paulo e Rio de Janeiro. Mas, um detalhe importante é que entre os membros do conselho curador do Salão estava o diretor do Mamam, Marcus Lontra.

Embora a matéria do jornal fizesse parte de uma série de textos publicados naquele ano para comemorar e consagrar o Mamam como o espaço mais importante das artes plásticas do Estado, as trocas e os ganhos que puderam ser realizados com a vinda do curador carioca

para Pernambuco aqueceram o campo artístico local. A criação de um espaço de visibilidade nacional como o Mamam era um estímulo para a produção dos artistas, além de movimentar uma cadeia de profissionais ligados a produção das exposições que precisariam conformar os seus trabalhos ao nível de exigência e qualidade que passou a vigorar.

Marcos Lontra permaneceu no Mamam até meados de 1999. Sua saída foi marcada pela polêmica do desaparecimento de obras do artista carioca Arthur Omar que faria uma exposição no Mamam. A série fotográfica do artista, intitulada *Antropologia da face gloriosa*, foi exibida na *24ª da Bienal de São Paulo* (1998) e no ano seguinte um conjunto de 76 fotografias que estava a caminho do museu pernambucano, vindas do Rio de Janeiro, desapareceram. “As fotografias deveriam ter chegado na última terça-feira, mas não chegaram”, declarou Omar (in FIORAVENTE, 1999, p. 3).

Como forma de manifestar a sua indignação o artista pichou as paredes do Mamam com a frase “Onde estão as minhas obras?” e declarou para a imprensa: “acabei pichando as paredes do museu e ocupando assim o espaço que deveria ser usado com as minhas fotografias” (Ibid, p. 3). Os responsáveis pelo desaparecimento das obras, segundo o diretor Marcus Lontra, teria sido a transportadora Atlantis, que terceirizou o serviço para uma segunda empresa chamada Transcarioca. O diretor afirmou ao jornal *Folha de São Paulo*: “Estamos em contato com a Atlantis desde terça, mas seu presidente, Rafael Wollny, não tem mais nos atendido” (Ibid, p. 3).

As obras estavam cobertas por um seguro, mas o artista Arthur Omar considerou que a responsabilidade do desaparecimento das fotografias era da gestão do Mamam. Segundo ele, o museu cometeu irregularidades e deveria ter controlado o processo de transporte das obras. De um lado o artista ameaça processar o Museu por danos morais, do outro Lontra defendia a Instituição de ser séria e profissional. Em defesa do museu o diretor afirmou: “Se não fôssemos profissionais, não teríamos realizado mostras de Picasso, Basquiat e agora Beuys” (Ibid, p. 3).

A *Folha de São Paulo* também tentou recolher a declaração do presidente da Atlantis, Rafael Wollny, mas, segundo a matéria, recebeu apenas uma ameaça: “O senhor sabe o que significa a expressão americana ‘make my day’? (frase que o personagem do ator Clint Eastwood dizia, antes de atirar, em filmes policiais). Pois é, publique uma linha sobre o caso e o senhor vai ver, vai ter de provar o que está dizendo” (Ibid, p. 3). A exposição de Arthur Omar iria abrir simultaneamente com mais três mostras: a do artista alemão Joseph Beuys, a da brasileira Maria Vellutini e uma terceira mostra do Museu de Arte Contemporânea de

Pernambuco. Segundo matéria publicada pelo *Jornal do Commercio* publicada na mesma data que a da *Folha de São Paulo*,

(...) a exposição não chegou à cidade por uma série de desentendimentos burocráticos: a Atlantis, transportadora requisitada pela curadoria de Omar para levar as quatro caixas de fotos emolduradas (uma tonelada de carga), terceirizou o serviço para a empresa Transcarioca sem informar ao MAMAM. O caminhão desta última transportadora quebrou e, daí em diante, sucederam-se dezenas de brigas entre o artista e a administração do museu (JORNAL DO COMMERCIO, 1998, p. 2)

Segundo a declaração de Artur Omar, à época, para o jornal pernambucano, ele esperava que “o próprio Museu deveria ter procurado o paradeiro desse trabalho na estrada, a responsabilidade é dele [do Mamam]” (in JORNAL DO COMMERCIO, 1998, p. 2). Lontra, em nome da Instituição, defendeu que a Atlantis – que era uma transportadora especializada em carregamento de obras de arte – não havia entrado em contato com a administração do Museu para informar a mudança de serviço para a Transcarioca.

Arthur Omar no dia da abertura da exposição pichou então as paredes do salão térreo onde deveriam estar expostos os seus trabalhos. Segundo a matéria do jornal “Depois de ter pichado a parede, o artista cedeu o spray para quem quisesse manifestar sua opinião. Um dos convidados escreveu uma mensagem de protesto ao ato de Omar e este, por sua vez, imediatamente pichou por cima da frase” (JORNAL DO COMMERCIO, 1998, p. 2). Na versão de Lontra dos acontecimentos, ele informou que havia proposto ao artista adiar a abertura da sua exposição e realizar um novo *vernissage*, proposta declinada por Omar. Ainda de acordo com a matérias as obras retornaram ao Rio de Janeiro sem serem expostas na capital pernambucana. Marcus Lontra então decidiu por montar uma nova exposição com trabalhos dos irmãos Monteiro – Vicente, Joaquim e Fédora –, que faziam parte do acervo da instituição.



Figura 13 – Recorte de jornal noticiando a ação de Arthur Omar no dia da abertura das exposições de Joseph Beuys, Maria Vellutini e do Mac-PE, das quais o artista iria participar. *Jornal do Commercio*, Recife, 28 ago. 1998, Caderno C, p. 2.

Não demorou nem um mês do ocorrido e em 18 de setembro de 1998 começa a circular na imprensa local que o curador Marcus Lontra deixaria o Mamam no final daquele mês. Também já havia um nome para substituir o curador carioca e era o do jornalista e músico Marco Polo Guimarães (ALEX, 1999). Mas, a confirmação da saída de Lontra do Mamam só seria realizada oficialmente no dia 21 de setembro em uma coletiva de imprensa na sede da Fundação de Cultura Cidade do Recife. Segundo noticiado pelo jornal *Diário de Pernambuco*:

Marcus Lontra passa a ser curador independente, sendo o conselho curador da instituição formado pelos novos membros da Sociedade de Amigos do Museu. Tanto o diretor da Fundação de Cultura, José Carlos Viana, quanto o novo diretor Marco Polo e Marcus Lontra afirmaram que a produção de arte pernambucana será prioridade na pauta do Mamam. Os próximos três meses serão de estruturação da programação (...). A nova diretoria pretende reforçar políticas educacionais, para formação do público. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1999, p. D3)

O nome de Marco Polo, segundo o colunista Alex, do *Jornal do Commercio*, já tinha começado a circular dentro gestão governamental, inclusive pelo próprio engajamento de Alex – que era companheiro de redação de Polo no jornal. O colunista declarou na sua coluna diária no jornal: “No ano passado apresentei, durante reunião no Conselho Estadual de Cultura o nome de Marco Polo para ser homenageado com o diploma que distingue um jornalista, e os outros conselheiros aprovaram” (1999, p. 3).

Segundo Alex a saída de Marcus Lontra foi pacífica (1999), o que nos faz pensar se de fato não houve um mal-estar após o caso de desaparecimento temporário das obras de Arthur Omar. A própria imprensa divulgou que havia rumores de ligação entre os dois fatos. Coincidência ou não, ocorreu no dia 21 de setembro uma coletiva de imprensa com a participação de Lontra, Marco Polo e José Carlos Viana. Até alguns dias antes da reunião a Prefeitura não tinha divulgado os motivos oficiais para a saída do diretor, talvez como forma de estimular a presença dos jornalistas na sede da Fundação ou como maneira de mostrar a imprensa – com a presença dos três agentes – que não houve nenhuma briga interna na administração do Museu.

De acordo com matéria publicada pelas jornalistas Adriana Dória Matos e Débora Nascimento, no *Diário de Pernambuco*,

O ex-diretor assegura (...) que sua saída da direção já vinha sendo planejada para o mês de outubro, quando o Mamam completa dois anos de existência, sendo apenas o fator Omar e a eleição para nova diretoria da Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna como os dois aceleradores do processo. (1999, p. D6)

Após o ocorrido com as obras de Arthur Omar, a presidenta da Associação de Amigos do Mamam, Margot Monteiro, entregou o cargo com a justificativa de que não teria como conciliar as atividades da Associação e uma exposição que faria no exterior. Além dela a vice Marta Freire também se afastou do cargo, mas não foi divulgado na imprensa o motivo.

Outro ponto destacado pelas jornalistas é o depoimento cedido pelo ex-diretor, por telefone, ao *Diário*, onde afirmou: “Em acordo que fiz com José Carlos Viana, terei soberania no planejamento das pautas do Mamam. Viabilizar exposições nacionais, internacionais e fomentar o intercâmbio entre artistas contemporâneos – que é a nossa proposta” (in DÓRIA; NASCIMENTO, 1999, p. D6). O curador continua: “fica difícil, quando não se tem tempo e equipe para coordenar o artístico e o administrativo” (*idem*).

A gestão do Museu ficaria assim dividida, supostamente, entre o curador e o jornalista Marco Polo que se dedicaria às questões internas do Museu. A matéria do jornal ainda deixa entrever que o Mamam passava por uma crise administrativa quando afirma que o novo diretor cuidaria da “necessária dotação orçamentária da instituição, para que as mostras trazidas para cá e levadas daqui para outros estados não tenham que ser produzidas em cima da hora” (1999, p. D6).

Embora houvesse a tentativa de criar um clima de parceria e apoio entre os agentes. Parece-nos que o depoimento dado por Lontra não havia sido discutido e apresentado para Marco Polo. As próprias jornalistas questionam o que caberia ao novo diretor realizar no Mamam já que Lontra ainda iria possuir uma autoridade em relação as pautas do Museu. O

depoimento dado pelo novo diretor às jornalistas, um dia antes da coletiva de imprensa, deixa transparecer essa hipótese: “Não estou a par de nada. Fui sondado antes, mas somente na sexta-feira houve o convite oficial. Por isto, não posso adiantar o que pretendo realizar no Museu” (in MATOS; NASCIMENTO, 1999, p. D6). Mas, segundo Marco Polo o projeto inicial era manter a programação do Mamam que estava prevista até o final do ano.

No dia seguinte da coletiva de imprensa o *Jornal do Commercio* publica matéria de capa intitulada *Nova fase inicia sem rupturas no Mamam*. A versão dada pelo presidente da Fundação de Cultura, José Carlos Viana era a de que a saída de Lontra era um “processo natural”: “Queremos deixar bem claro que não se trata de retrocesso, crise ou desgaste” (in GUSMÃO, 1999, p. 6). O presidente da Fundação seguiu tecendo elogios a gestão do ex-Diretor e, embora achasse compreensível que os rumores sobre o desgaste entorno da direção de Lontra após o escândalo de Arthur Omar fosse compreensível, negou veementemente essa versão.

A justificativa oficial dada, em conjunto, pelos três agentes era a de que o “tempo foi o fator primordial para o seu afastamento, uma vez que ele [Lontra] tinha de dividir sua atenção entre curadorias para outros museus” (GUSMÃO, 1999, p. 6). O ex-Diretor não abriu mão ao longo dos dois anos que esteve no cargo de trabalhar simultaneamente em outros projetos, e segundo a matéria do jornal a dedicação exclusiva que era exigida pela Fundação pesaria na folha de pagamento do Mamam.

Embora tenha afirmado que continuaria como curador independente e que seria o responsável majoritário pelas decisões que tangenciariam a programação do Museu, a versão dada pelo jornal é de que sua participação seria bem mais flexível: “todas as vezes que o museu precisar recorrer a um curador, ele será o favorito. Isso não significa sempre, uma vez que algumas exposições já trazem seus próprios curadores. A pauta de exposições, no entanto, será feita por um conselho curador” (GUSMÃO, 1999, p. 6).

Não fica claro se Marcus Lontra permaneceu após esse período no quadro de funcionários do Mamam. Ou se só seria convidado esporadicamente para realizar a curadoria de alguma exposição. Embora o presidente da Fundação afirmasse que o papel de ex-Diretor – após ter acumulado um conhecimento sobre a produção contemporânea local – seria a de articular a ida dos artistas pernambucanos para expor fora do Estado.

O novo diretor possuía uma trajetória profissional distinta daquela de Marcus Lontra. Nascido em Recife em 31 de março de 1948, Marco Polo era poeta, músico e jornalista. No final da década de 1960 publicou textos literários em uma coluna própria no jornal *Diário da*

Noite. Até 1975, trabalhou como repórter para os jornais *Diario de Pernambuco*, *Jornal do Commercio* e *Jornal da Tarde* de São Paulo. Assumiu por 23 anos o comando do editorial do *Jornal do Commercio* e de 1989 a 1990 trabalhou como assessor de imprensa da Fundação de Cultura de Olinda.

Marco Polo também publicou diversos livros, antes de assumir a direção do Mamam, como *Voo subterrâneo* (1986), *Narrativas* (1992), *Memorial* (1996), *Brilho* (1996) e *Palavra clara* (1998). Também foi vocalista da banda Ave Sangria, nos idos dos anos 1970, que fez parte – junto com bandas e músicos como Nuvem 33, Lula Côrtes, Marconi Notaro, Phetus e Flaviola – do movimento “*udigrudi* (corruptela inicialmente pejorativa de *underground*), psicodelia nordestina, beat psicodelia recifense –, em seu cruzamento de referências populares e do rock” (DINIZ, 2014, p. 102).

Se Lontra buscou articular a divulgação dos artistas pernambucanos no circuito nacional e colocar o Mamam na rota das grandes exposições internacionais, a proposta da gestão de Marco Polo era a de reforçar a visibilidade local. “Fazer uma via de mão dupla, onde não apenas receberemos artistas de fora, mas também apoiaremos os artistas pernambucanos a mostrarem sua arte lá fora” (in GUSMÃO, 1999, p. 6). Embora se tenha propagado na imprensa desde de 1996, as reformas estruturais que o Museu passou e os serviços de biblioteca, loja de souvenirs, café, etc., que passariam a funcionar – igualando o Mamam a outros museus nacionais –, esses projetos não chegaram de fato a sair do papel, pois mais uma vez é citado como meta para a nova gestão:

Dotar o Mam de uma infraestrutura condizente com o seu recém-adquirido status de grande museu (com biblioteca, videoteca, coffee shop e lojinha), aprofundar o contato com as redes pública e particular de ensino para formação de uma nova plateia e reforçar a política de formação de acervo são alguns itens, que, segundo Polo, ficaram por fazer. (GUSMÃO, 1999, p. 6)

A direção de Marco Polo, bem menos audaciosa do que a de Lontra, durou um pouco mais de um ano. O Diretor entregou o cargo no final dos anos 2000. Durante esse um ano e três meses que passou na gestão do Mamam, apenas 2 obras foram doadas ao acervo da Instituição. O Museu também não recebeu nenhuma grande mostra nacional ou internacional. A direção de Marco Polo apresentou a desaceleração do final do mandato do poder executivo. Roberto Magalhães se despediu em 2000 do cargo de Prefeito do Recife. A virada do século marca a vitória do primeiro candidato do Partido dos Trabalhadores (PT), eleito na cidade e uma nova fase para a história do Mamam. É chegada a vez de um pernambucano – então funcionário da Fundação Joaquim Nabuco – ligado a pesquisas na área de economia assumir a gestão do Museu. Estamos falando de Moacir dos Anjos.

3 POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA

A escolha da história institucional do Mamam como objeto de pesquisa exigiu um esforço em pensar esse museu a partir de duas lentes. A primeira delas auxiliou olhar esta instituição como lugar de produção, de autoridade e de salvaguarda da arte; com atribuições que o posicionam em um espaço mais ou menos estruturado de disputas no processo de constituição de um campo artístico (BOURDIEU, 2015). A segunda permitiu dimensionar e localizar o lugar desta instituição como parte da atuação do Estado que administra os bens públicos através das políticas públicas e age, assim, na construção das realidades sociais. Mais especificamente, e é disso que trataremos neste terceiro capítulo: como a cultura foi assumida como “recurso”⁵ para auxiliar no desenvolvimento econômico, mobilizando agentes no âmbito das políticas públicas de governo, no qual a história institucional do museu de arte moderna do Recife nos permite inferir.

Como afirma Roger Chartier (2002), o Estado Moderno produziu não apenas “escrita de Estado”, mas, também “signos de poder”, que estão além da palavra falada ou escrita, e que se somam na produção de um espaço cultural estatal. Os monumentos seriam um desses signos de poder, que, citando o exemplo específico utilizado pelo autor, “ao identificarem o rei, identificam também o Estado, até mesmo a nação” (CHARTIER, 2002, p. 220). Chartier defende que esses signos de poder “têm por objetivo representar simbolicamente o poder do Estado” (Ibid, p. 220).

Utilizando dessa chave de leitura, buscamos compreender como o investimento na construção de espaços como os museus e programas voltados para a cultura fortaleceram a imagem do Estado como forma de governo, ao representarem seu poder de alcance, controle e fomento – corroborando na construção de argumentos em prol da necessidade e importância da sua atuação.

Ao mesmo tempo, o poder de representação desses signos mobilizaram, no Brasil, diversos governantes, desde o século XX, a dar ou não continuidade a determinadas políticas de governo – deixando, por exemplo, de manter antigos programas e espaços culturais –, pois, o gesto de tais processos, em nossa sociedade, está tão atrelado a indivíduos ou grupos específicos (como os monumentos estão ligados ao poder do rei no Estado Moderno) que a

⁵ George Yúdice, em um desses livros, analisa como a cultura, na era da globalização, está entremeadada em circuitos econômicos e regimes políticos. Tomando como recorte os contextos das Américas, o autor faz uma reflexão sobre a função que a cultura acaba assumindo em diferentes países americanos, tornado-se um “recurso” conveniente de ser investido pois tenderia a desenvolver o campo econômico e político.

sua continuidade por novos agentes do governo poderia evocar os agentes passados. Ao ler o museu enquanto signo de poder construído por determinados procedimentos, é possível interpretá-lo, em relação maior ou menor à intenção que o produziu, para apreender a eficácia simbólica do Estado no campo da prática.

Procuramos analisar como o Estado se articulou em torno dos conceitos de cultura e museu – sem pensá-lo como mero difusor de determinados modelos culturais. Analisamos não apenas as escolhas, mas também os textos políticos e administrativos produzidos por seus representantes, em diferentes períodos, e que criaram sentido e, como afirma Chartier (2002), “supõem um destinatário, uma leitura, uma eficácia” (Ibid, p. 224). Muitas das análises sobre as políticas públicas de cultura aqui apresentadas descrevem o receio de que o Estado promovesse “dirigismo cultural” através dessas políticas. Porém, como afirma Chartier quando analisa o Estado Moderno, a própria construção deste Estado

tem consequências culturais que não dependem apenas da sua ação voluntária sobre as instituições ou práticas designadas como tais. Ao transformar as próprias percepções do devir social possível, ao produzir escolhas educativas ou profissionais inéditas, essa construção revolve a sociedade nas suas profundezas, pois permite êxitos anteriormente impossíveis embora crie decepções indelévels. (Ibid, p. 225)

As disputas travadas no campo da cultura sobre qual deveria ser o papel do Estado contemporâneo, tanto entre os agentes do governo como pelos pesquisadores desse tema, levou-nos a pensar os rearranjos que essa instituição esteve constantemente tomando.

3.1 POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA NO BRASIL

Lia Calabre (2007), historiadora de referência nas pesquisas sobre políticas culturais brasileira, trabalha com a concepção de que política cultural como ação global e organizada surgiu em meados da década de 1950, após a Segunda Guerra Mundial. Esse marco, eurocentrado, foi consensuado entre alguns especialistas estudados ao longo da pesquisa, mas não permite entrever as especificidades de outros países, como o Brasil que possui uma trajetória peculiar no que tange a ação do Estado no campo da cultura.

Apesar disso, para Calabre “Pensar e planejar o campo da produção, circulação e consumo da cultura dentro de uma racionalidade administrativa é uma prática que pertence aos tempos contemporâneos” (2009, p. 83). Prática que permitiu a criação de um novo campo de trabalho como a gestão cultural, “com fronteiras fluidas, no qual o perfil profissional se

encontra em pleno processo de construção” (Ibid, p. 83) e que se diferencia dos interesses de outros grupos como dos artistas, produtores e animadores culturais.

Antes o que se verificaria “eram relações, de tensão ou não, entre o campo do político e o da cultura e da arte em geral, gerando atos isolados” (Id., 2007, p. 1). Neste sentido, o Estado e a cultura possuem uma longa relação na história do Brasil. Porém, entendendo a cultura como um setor, Calabre afirma que a elaboração de políticas para essa área, enquanto “preocupação na preparação e realização de ações de maior alcance, com um caráter perene” (2007, p. 1), iniciam-se apenas no início do século XX.

Os produtores culturais, a partir da década de 1920, vivendo o acelerado processo de modernização e urbanização, segundo o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2007), avaliavam que um Estado nacional, em relação às manifestações culturais populares, deveria ser responsável por formular políticas culturais para o país. Nesta década, o entendimento desses grupos, ligados à emergência da sociedade burguesa, era de que o Estado “deveria gerir a cultura, ter uma política cultural voltada para a produção de uma cultura nacional, que reconhecesse a diversidade ou que incorporasse a diversidade regional, ponto de discórdia entre modernistas e regionalistas” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 68).

Apesar dessa efervescência, a implementação das primeiras políticas públicas de cultura no Brasil só foi realizada de fato durante o governo de Getúlio Vargas, entre 1930 e 1945, em especial na gestão do Ministro Gustavo Capanema. (CALABRE, 2007) Foi a partir desse momento que o Estado teria tomado uma série de medidas com objetivo de fornecer maior institucionalidade para o setor da cultura. Sendo a criação de instituições como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, um exemplo, já classicamente referenciado na bibliografia consultada, dessas ações de políticas públicas de cultura na área de preservação do patrimônio material.

Sob o governo Vargas, criou-se o Ministério da Educação e Saúde voltado tanto para a ilustração pública, chamado a partir deste momento de educação, mas também com preocupações para o campo da cultura, de acordo com Albuquerque Júnior (2007). Para o autor, Vargas realizou “institucionalmente a preocupação da geração modernista com a necessidade de uma política estatal de cultura, posta em prática pioneiramente pelo próprio Mário de Andrade” (Ibid., p. 68). A Era Vargas privilegiou as manifestações populares como objeto de intervenção e legitimação na formulação das políticas culturais, além “de reforçar a atenção das elites letradas para a formulação de estudos e tentativas de interpretação do Brasil” (Idid., p. 69).

A experiência de Mário de Andrade enquanto gestor se deu no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, entre os anos de 1935 e 1938, e foi, segundo Isaura Botelho, o primeiro exemplo de uma política pública de cultura “no sentido que encaramos hoje, dando conta de todo o universo da produção cultural em sentido abrangente (esporte, turismo, culinária, design, por exemplo) e incluindo em suas preocupações todas as camadas da população, inclusive a infantil” (Ibid., p. 112).

Foi designado a Mário de Andrade, nesse período, a pedido do Ministro Gustavo Capanema, o desenho institucional e conceitual para um serviço de proteção ao patrimônio. O anteprojeto objetivou dar conta do “campo da preservação, conservação e na respectiva ação educativa necessária para difundir os acervos” (Ibid., p. 118). A base do anteprojeto era a proteção do patrimônio artístico nacional e previa a criação do Sphan. O documento de Mário de Andrade sofreu alterações realizadas por Rodrigo Melo Franco de Andrade, nomeado diretor do Sphan durante o governo Vargas, “de forma a adequá-lo à conjuntura do momento” (Ibid., p. 116).

Para o pesquisador Antonio Albino Rubim (2007), a atuação do Sphan foi emblemática da política cultural do Brasil até o final da década de 1960. O autor considera que a delimitação daquilo que seria preservado pela instituição possibilitou que fosse desenvolvida competências técnicas para o órgão, além de promover a profissionalização dos seus funcionários. Esta trajetória institucional transformou “o Sphan em algo exemplar para as políticas culturais no Brasil e em muitos outros países” (RUBIM, 2007, p. 17).

O patrimônio é um dos primeiros signos a qual recorre o Estado brasileiro na construção de uma identidade nacional. Como afirma o antropólogo Jöel Candau (2010), o movimento de patrimonialização é a expressão pública moderna pela qual a tradição se apresenta. Ao patrimonializar e tomar de valor patrimonial determinados aspectos da cultura, o Estado está construindo uma narrativa de si, afirma o autor. Estas narrativas tradicionalizam determinados objetos e expressões da cultura e são “destinados a assegurar em sua essência, a sociedade que é o autor: de onde ela vem, onde vai, etc.” (CANDAU, 2010, p. 48).

Para Candau, o Estado brasileiro privilegiou, a partir da década de 1930, destacar, do campo cultural, as expressões artísticas como símbolo da cultura nacional. A patrimonialização destes símbolos desempenhou “um papel essencial para autenticar uma narrativa coletiva de um passado compartilhado” (Ibid., p. 49). Esse é um mecanismo pelo qual o Estado buscou legitimar determinadas narrativas e favoreceu “a emergência de um

compartilhar real, aquele da “crença” no compartilhar, crença adotada pelos membros do grupo” (Ibid, p. 49).

A política cultural deste período, valorizou “o nacionalismo, a brasilidade, a harmonia entre as classes sociais, o trabalho e o caráter mestiço do povo brasileiro” (RUBIM, 2007, p. 16). Porém, como Antonio Rubim (2007) e Albuquerque Júnior (2007) destacam, a gestão de Vargas e Capanema criou uma tradição no país de forte relação entre governos autoritários e políticas culturais nacionais. O Ministério da Educação e Saúde Pública dirigido por Gustavo Capanema expressou a busca pelo estabelecimento de uma gestão da cultura que ficou “associada a momentos de exceção e autoritarismo político no país. Sempre que se falar na formulação de políticas culturais por parte do Estado e na necessidade de uma gestão para a cultura estes fantasmas autoritários serão trazidos à baila” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 69).

De todo modo, diante do esforço para realização dessas ações do Estado brasileiro, em meados da década de 1930, é que se pode afirmar que este não se enquadra na periodização estabelecida como marco inicial das políticas públicas de cultura no mundo, em que os autores referenciados nessa pesquisa acreditam ser o Brasil um “caso excepcional”. Construindo um caminho próprio àquele que se desenvolveu em alguns países europeus durante o pós-Guerra, os anos de 1945 e 1964 foram marcados pela manutenção da estrutura que o Estado brasileiro já havia montado, mas sem ações diretas de grande vulto, sendo acompanhado da participação da iniciativa privada no desenvolvimento do campo da cultura (CALABRE, 2007).

É do final da década de 1940 para a década de 1950 a criação dos museus de arte moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo e a Fundação Bienal, entre outras instituições. Segundo Lia Calabre, estas “foram declaradas de utilidade pública e passaram a receber subvenções do governo federal, porém sempre de maneira descontinuada, nada que se possa chamar de uma política de financiamento ou de manutenção de instituições culturais” (CALABRE, 2007, p. 3).

Para Rubim (2007), o que ele chama de “interregno democrático”, que foi de 1945 a 1964, marcou a quase inexistência de políticas culturais, com exceção das intervenções do Sphan. Esse momento, segundo ele, inauguraria uma triste tradição no Brasil de descontinuidades das políticas públicas de cultura. “O esplendoroso desenvolvimento da cultura brasileira que acontece no período, em praticamente todas as suas áreas – arquitetura, artes plásticas, ciência, cinema, cultura popular, dança, fotografia, humanidades, literatura,

música, rádio, teatro etc. – não tem qualquer correspondência com o que ocorre nas políticas culturais do Estado brasileiro” (RUBIM, 2007, p. 18).

Com a ascensão do governo militar a partir de 1964, “o Estado foi retomando o projeto de uma maior institucionalização do campo da produção artístico-cultural” (CALABRE, 2007, p. 3). Na presidência de Castelo Branco, entre anos de 1964 e 1967, surgiu novamente uma discussão para criar uma política nacional de cultura. Para tanto, formou-se uma comissão afim de estudar a reformulação do Conselho Nacional de Cultura (criado pela primeira vez em 1938), de modo a dotá-lo de estrutura que permitisse elaborar uma política cultural com maior capilaridade. (CALABRE, 2007)

A partir dessa proposta, foi criado em novembro de 1966 um novo Conselho Federal de Cultura, composto de 24 membros indicados pela presidência da república. Embora constituído mais um conselho com a meta de construir um plano nacional de cultura, este não chegou a ser posto em prática de maneira integral ainda que alguns planos tenham sido apresentados em 1968, 1969 e 1973 (CALABRE, 2007). O foco de investimento do Governo era a “recuperação das instituições nacionais – tais como a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Instituto Nacional do Livro, etc – de maneira que pudessem passar a exercer o papel de construtores de políticas nacionais para suas respectivas áreas” (CALABRE, 2007, p. 4).

O Conselho, que também possuía a atribuição de avaliar pedidos de apoio financeiro ao MEC, conseguiu manter essa política até 1974. Apesar disso, “a estrutura do Ministério esteve toda voltada para a área da educação” (CALABRE, 2007, p. 4). Prioridade que iria ser mantida ao longo dos anos em que a cultura esteve atrelada ao Ministério da Educação.

Existia na década de 1970 um forte interesse na “revelação” de uma identidade do homem brasileiro e o estabelecimento de uma memória nacional. O entendimento que o Estado pretendia promover era de que o Brasil, com sua “miscigenação étnica contínua e permanente, confluência de fatores culturais mais diversos” (MEC, 1975, p. 30) plasmava e fixava “a sua personalidade nacional, graças à harmonia e à manutenção de seus variados elementos formadores” (MEC, 1979, p. 30).

Para Lia Calabre, a ação do Estado, no campo da cultura, durante muito tempo, “ficou restrita à preservação daquilo que comporia o conjunto dos símbolos formadores da nacionalidade, tais como o patrimônio edificado e as obras artísticas ligadas à cultura erudita (composições, escritos, pinturas, esculturas, etc.)” (2007, p. 9). Segundo a autora, o Estado assumiu o papel de guardião da memória nacional, restrita a um determinado conjunto de

manifestações artísticas. As manifestações populares eram classificadas como folclore nacional e deveriam ser registradas, classificadas e resgatadas (CALABRE, 2007).

Porém, esse também é o período de surgimento dos novos meios de comunicação de massa, como o rádio, e novas manifestações artísticas, como o cinema. O Estado também passou a se preocupar em formular políticas culturais que agregassem essas novas expressões que estavam surgindo, com o advento da indústria cultural – que abarcou a radiodifusão, a publicação de jornais e revistas, a indústria discográfica e a televisão. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007)

De acordo com Albuquerque Júnior, os produtos culturais passaram a perder sua aura de objeto sagrado, para poucos iniciados, e começaram a ser vistos como objetos de consumo. Nas décadas de 1960 e 1970, marcadas pelo movimento tropicalista, o Estado foi novamente solicitado como mecanismo de controle por setores conservadores e tradicionais que viam “nele a possibilidade de se contrapor e barrar este processo de integração do mercado cultural brasileiro nos circuitos culturais mundiais” (2007, p. 71). Segundo o autor esta posição teria sido tomada de maneira majoritária pelos participantes do Conselho Federal de Cultura (criado na década de 1970) que viam “mais uma vez, na valorização da “cultura popular ou do folclore”, uma possibilidade de reação a este processo de internacionalização (...) e a reivindicação de que este Estado formule políticas e institucionalize ações em favor da cultura brasileira” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 71-72).

Segundo o movimento de “manter viva” uma memória nacional, foi criado, o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC, 1975), através de um convênio firmado entre o Ministério da Indústria e Comércio e o governo do Distrito Federal. Formou-se um grupo de trabalho cujo interesse era “estudar alguns aspectos e especificidades da cultura e do produto cultural brasileiro. Os principais objetivos do projeto eram o de propiciar o desenvolvimento econômico, a preservação cultural e a criação de uma identidade para os produtos brasileiros” (CALABRE, 2007, p. 5).

Sob a liderança de Aloisio Magalhães, o projeto se fortaleceu e foi oficializado em 1976 por meio de convênio entre a Secretaria de Planejamento, o Ministério das Relações Exteriores, o Ministério da Indústria e do Comércio, a Universidade de Brasília e a Fundação Cultural do Distrito Federal (CALABRE, 2007). O acordo entre instâncias diversas do Governo, tendo como convergência a questão da cultura nesse período, faz lembrar a discussão trazida por Yúdice (2006) sobre a conveniência da cultura. Neste caso, prover estudos sobre aspectos culturais brasileiros funcionou como recurso para o desenvolvimento

econômico e para preservação e criação de uma identidade daquilo que seria considerado brasileiro – que no caso objetivo do CNRC seria a criação de forte argumento na promoção de produtos a serem comercializados.

Para Rubim, Aloisio Magalhães possuía uma renovada visão da questão patrimonial,

através do acionamento da noção de bens culturais; sua concepção “antropológica” de cultura; sua atenção com o saber popular, o artesanato e as tecnologias tradicionais, retomando Mário de Andrade (MAGALHÃES, 1985), ensejam uma profunda renovação nas antigas concepções de patrimônio vigentes no país, mesmo com limitações, dada a manutenção de alguns traços comuns como a “retórica da perda” (GONÇALVES, 1996). (RUBIM, 2007, p. 22)

O autor, contudo, reconhece que esses movimentos não coexistiram sem tensões e disputas internas e que havia muitos outros problemas, mas defende que eles teriam sido um sopro inovador nas políticas culturais no Brasil.

Para Isaura Botelho (2007), Aloisio deu continuidade ao projeto de Mário de Andrade a partir de uma releitura e apropriação em função das conjunturas do momento. A autora destaca que a concepção ampliada de cultura, tomada por Aloisio, “em sua acepção mais genérica, correspondia ao que passou a ser apregoado pela Unesco nos anos 70: a noção de que não pode haver verdadeiro desenvolvimento de um país se não for considerada a dimensão cultura” (BOTELHO, 2007, p. 119-120).

De acordo com Botelho (2007), se para Mário de Andrade cultura era arte do fazer para Aloisio Magalhães cultura era tudo o que o ser humano produzia a nível simbólico e material. Para a autora essa radicalização do conceito “exige um talento de articulação muito grande para congregar outros setores da gestão pública, pois deve ser assumido como um pressuposto geral de governo e não exclusivo do setor de cultura” (Ibid, p. 120). Ainda, a maneira que Aloisio Magalhães articulou a criação do Centro Nacional de Referência Cultura seria um exemplo da clareza que o gestor tinha desta necessidade “de articulação política ampla em vários setores do governo, de forma a dar peso às demandas culturais” (Ibid, p. 120).

Em 1981, foi criada, então, a Secretaria da Cultura do MEC que passou a ser órgão superior do SPHAN e da Secretaria de Assuntos Culturais, transformadas a partir desta data em subsecretarias. A troca de títulos não significou, na visão da historiadora Lia Calabre, uma mera formalidade, ela promoveu uma “divisão da atuação em duas vertentes distintas dentro de uma mesma secretaria: uma vertente patrimonial e outra de produção, circulação e consumo da cultura” (2007, p. 6).

Em 1981, foi criada a Secretaria de Cultura do MEC. A Secretaria lançou nesse mesmo ano um documento intitulado *Diretrizes para a operacionalização da política cultural*

do MEC. O documento esclarecia que trabalhava operacionalmente com uma vertente patrimonial e outra de produção cultural. Segundo Isaura Botelho (2007) havia o reconhecimento de que estas duas vertentes possuíam uma interrelação indissolúvel. Havia a intenção de proteger, apoiar e recuperar informações contidas no patrimônio cultural do Brasil, além de torná-lo acessível à população. Paralelamente, reconhecia-se a importância de estimular a contínua criação contemporânea. Caberia ao Estado “resguardar o espaço da criação, mantendo-o livre das pressões dos mais diversos fatores que possam dificultar o desenvolvimento de uma cultura verdadeiramente pluralista e democrática” (DIRETRIZES, 1981 *apud* BOTELHO, 2007, p. 123). Porém, de acordo com Botelho (2007) o que se concretizou foi o privilegiamento da questão patrimonial, incorporando as raízes populares como fonte de conhecimento.

Segundo a historiadora Lia Calabre, “Dentro dos órgãos que compunham a Secretaria de Cultura muitos eram de opinião de que mais valia uma secretaria forte que um ministério fraco” (2007, p. 6). Isso porque, como foi dito anteriormente a maior parte do investimento do MEC estava voltado para educação. Porém, no governo de José Sarney, em 1985, primeiro presidente civil após o período da ditadura, foi criado o Ministério da Cultura. A criação do Ministério, parecia ser, naquele período, para alguns, um possibilidade de fortalecimento institucional, porém “se mostrou desastrosa, pois ao se separar da educação, a cultura deixou de acessar e partilhar muitos dos recursos da área, ou seja, perdeu tanto em orçamento, como em status político” (CALABRE, 2014, p. 141-142).

Com problemas administrativos e financeiros no MinC, a estratégia realizada pelos agentes do Ggoverno, para criar fontes de recursos, foi a promulgação da primeira lei de incentivos fiscais para a cultura, conhecida como Lei Sarney ou Lei nº 7.505, assinada em 2 de junho de 1986. Grande parte da verba do MinC ficava comprometida com a administração do Ministério e os órgãos vinculados a ele (CALABRE, 2007). Ainda segundo Calabre, “A criação do novo Ministério acabou por significar um menor aporte de recursos financeiros para a área. Diferentemente da educação a cultura não conseguiu criar um fundo que não sofresse cortes orçamentários” (2007, p. 7).

Com poucos anos de criação e sem ter conseguido estabelecer uma estrutura forte, em 1990, o Ministério da Cultura foi extinto no Governo de Fernando Collor, junto com outros órgãos a ele submetidos – como a Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen), a Fundação de Cinema Brasileiro, a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), a Fundação Nacional Pró-Memória, o Conselho Federal de Cultura, etc (CALABRE, 2007). Além disso, a

Secretaria de Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN) foi transformada em Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC) e a Fundação Nacional de Artes (Funarte) foi transformada em Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC).

Para José Carlos Durand, a partir dos anos 1980, o campo das políticas públicas de cultura começam a ser reconfigurar por força das orientações neoliberais de política econômica “e seu conhecido corolário: redução do tamanho do Estado, privatizações, “terceirização” de atividades, na expansão da lógica de mercado para além dos limites tradicionais da esfera econômica” (DURAND, 2013, p. 119). Segundo Lia Calabre (2007) essas medidas acarretaram a suspensão de diversos programas e projetos e a submissão dos funcionários dos órgãos extintos em situação de disponibilidade. A Lei Sarney também foi revogada, inclusive porque ela apresentou alguns problemas na forma de aplicação. “Entre março de 1990 e dezembro de 1991, o governo federal não realizou investimentos na área da cultura. A retirada do governo federal de cena faz com que uma maior parte das atividades culturais passassem a ser mantidas pelos estados e municípios” (Ibid, p. 7).

Porém no final de dezembro de 1991 foi promulgada uma nova versão da Lei Sarney. A Lei nº 8.313, conhecida como Lei Rouanet, instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura e possibilitou a entrada de novos recursos financeiros através do mecanismo de renúncia fiscal – o mesmo utilizado pela Lei Sarney. No ano seguinte, em 1992, o Ministério da Cultura foi recriado, no governo do presidente Itamar Franco, assim como outras instituições anteriormente extintas, a exemplo da Fundação Nacional de Artes (Funarte). Também uma lei de incentivo fiscal específica para a área do audiovisual foi criada. A Lei nº 8.685, conhecida como Lei do Audiovisual, estava voltada para o investimento na produção, coprodução, infraestrutura de produção e exibição de obras audiovisuais e cinematográficas. Diferente da Lei Rouanet, a Lei do Audiovisual ampliava os percentuais de renúncia a serem aplicados.

Para Lia Calabre, “Tinha início o processo da conformação de uma nova política, mais voltada para as leis de mercado, na qual o Ministério tinha cada vez menos poder de interferência” (2007, p. 8). E a consagração dessa política, segundo a autora, se deu na gestão do Ministro Francisco Weffort, sob a gestão do presidente Fernando Henrique Cardoso. O novo modelo de investimento público “transferiu para a iniciativa privada, através da lei de incentivo, o poder de decisão sobre o que deveria ou não receber recursos públicos incentivados” (Ibid, p. 8).

Na prática, as empresas que decidiam quais projetos culturais investir o valor dos impostos – que seriam repassados para a União, no caso da lei federal – e ganhavam um valioso instrumento de propaganda para a divulgação de sua imagem como empresas patrocinadoras. Ambas as leis, Rouanet e do Audiovisual, sofreram algumas alterações ao longo dos anos. Para a historiadora Lia Calabre, a nova lógica significou “que o capital investido pela empresa, que gera um retorno de marketing, é todo constituído por dinheiro público, aquele que seria pago de impostos. O resultado é o da aplicação de recursos que eram públicos a partir de uma lógica do investidor do setor privado” (2007, p. 8). Essa foi a grande marca das políticas culturais na gestão de Weffort e FHC. A década de 1990 é caracterizada como um período que surgem novas questões sobre o campo da produção cultural relacionadas a estudos sobre a afinidade entre economia e cultura (Ibid).

Para o sociólogo José Carlos Durand (2013), a virada da década de 1980 para 1990, no Brasil, foi o momento em que se celebrou a parceria público-privado na área da gestão cultural. Com a criação das leis de incentivo fiscais um novo vocabulário e novas práticas começaram a surgir no campo das políticas públicas de cultura, estas leis de incentivo seriam um “canal por onde começou a se propagar a ideia de *marketing* cultural como ferramenta capaz de atrair recursos empresariais para o setor” (2013, p. 149).

Para Teixeira Coelho (1997) este modelo implementado durante o governo FHC foi um tipo de política de liberalismo cultural e de política cultural de mecenato liberal, cuja maior expressão de apoio à cultura se dá através da iniciativa privada e não pelo Estado. Para o autor, a implementação dessa política pode ser precedida de uma vasta extinção dos órgãos públicos destinados à cultura, como ocorreu no governo de Fernando Collor, em 1990. O objetivo desse tipo de política seria “um só: enquadrar a cultura nas leis do mercado. Entende-se, neste caso, que a cultura deve ser uma atividade lucrativa a ponto de poder, pelo menos, sustentar-se a si mesma” (1997, p. 298).

Durante a gestão do presidente Fernando Henrique Cardoso, consolidou-se a Lei Rouanet e o Governo Federal investiu no slogan “Cultura é um bom negócio”. Para Lia Calabre “Foram oito anos de governo de inspiração neoliberal, trabalhando pela construção de um Estado mínimo e repassando para a iniciativa privada, através da Lei Rouanet, o poder de decisão sobre o financiamento e apoio da produção cultural do país” (2014, p. 142-143).

Segundo Rubim (2007) as leis de incentivo fiscal tornaram-se um componente importante no financiamento à cultura no Brasil. Estas leis privilegiaram o mercado, mas utilizavam, na maioria das vezes, dinheiro público. Para o autor, “A predominância desta

lógica de financiamento corrói o poder de intervenção do Estado nas políticas culturais e potencializa a intervenção do mercado, sem, entretanto, a contrapartida do uso de recursos privados” (2007, p. 25).

A publicação mais famosa do MinC, durante a gestão do Ministro da Cultura Francisco Weffort, teria sido uma brochura intitulada *Cultura é um bom negócio*, de 1995. Para Rubim (2007), a política de cultura sob o governo FHC foi a de ampliar a utilização das leis de incentivo pelo mercado. Segundo o autor “Enquanto no governo Itamar somente 72 empresas usaram as leis (CASTELLO, 2002, p.637), no governo Cardoso/ Weffort este número cresceu, por exemplo, para 235 (1995); 614 (1996); 1133 (1997); 1061 (1998) e 1040 (1999)” (RUBIM, 2007, p. 27). De acordo com o autor, a queda observada a partir do ano de 1997 se deu por conta da privatização de empresas estatais – que no Brasil investiam mais em cultura que a iniciativa privada.

Por outro lado, como afirma o historiador Albuquerque Júnior, o período de democratização brasileira consolidou no imaginário nacional a concepção de que um Estado democrático não possui política cultural. O Estado deveria abrir mão do dirigismo cultural, típico dos regimes autoritários, “preocupados em gerir para controlar a cultura, e apostar na liberdade dos agentes privados, que seriam responsáveis por produzir, gerir e legitimar a sua produção cultural” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 70). Após o regime ditatorial, os desafios dos governos democráticos eram “de como gerir a cultura sem dirigir a cultura” (Ibid, p. 72).

Como explicita Albuquerque Júnior (2007), a primeira questão que se coloca, a partir do processo de democratização política é se se deve ou não haver uma política cultural por parte do Estado. Ainda, “as atividades econômicas também são expressões culturais, as atividades políticas, as atitudes cotidianas, todas se materializam através de códigos culturais” (Ibid, p. 73). O autor salienta que, neste sentido, não ter uma política cultural já é ter uma política, já é tomar uma posição. Na concepção do autor, quando o Estado tomou essa posição, entregou “a gestão e a regulação da produção cultural aos interesses privados, empresariais, que hoje se expressam através de grandes conglomerados industriais de mídia, que dominam seja o mercado nacional, seja o mercado internacional” (Ibid, p. 73).

Essas escolhas e estratégias formaram um quadro problemático segundo os pesquisadores estudados. As leis de incentivo geraram uma concentração na aplicação de recursos. Apenas alguns grupos de produtores e artistas renomados conseguiam em maior escala obter patrocínio das empresas – visto que, não valia à pena para estas investir em

grupos ou artistas que não tivessem reconhecimento popular, pois não geraria visibilidade para as marcas. Ainda nesse sentido, a maior parte dos patrocínios se mantiveram concentrados nas capitais da região sudeste – áreas com pouca densidade ou baixo retorno de *marketing* eram preteridas. Ainda existia uma desigualdade de investimentos a depender da área artístico-cultural – o exemplo disso é o enorme investimento na produção audiovisual e musical em relação àquela voltada para as artes plásticas. A lógica do investidor, como afirmou Lia Calabre (2007), que deseja lucro e visibilidade, demarcou fortemente as políticas públicas de cultura voltadas para as atividades artístico-culturais no Brasil.

3.2 POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA NO GOVERNO LULA

No início de 2003 o candidato eleito Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT), tomou posse como Presidente da República. Desde que foi criado o PT, em 1980, foi a primeira vez que o Partido conseguiu eleger um candidato como chefe de Estado. Lia Calabre (2014) defende que foi no Governo Lula, como era popularmente chamado, que políticas culturais com diretrizes democráticas e participativas, no Brasil, começaram a ser colocadas em prática. Antes dos anos 2000, para a autora, a história das políticas culturais no Brasil teve pontos altos durante governos ditatoriais, como foi apresentado até aqui.

A imaginação a serviço do Brasil: programa de políticas públicas de cultura foi um dos programas de campanha do governo do Presidente Lula no ano de 2002. O documento de campanha foi elaborado por sete coordenadores⁶, sendo um deles João Roberto Peixe, de Pernambuco. Dos sete autores, apenas três fizeram parte da equipe do MinC.

Para Lia Calabre, “O Programa dialogava com documentos e estudos internacionais nos quais a cultura é considerada como um direito básico, propondo que as políticas culturais devem estar voltadas para o desenvolvimento e o fortalecimento da democracia” (2014, p. 143). O documento ainda se propunha a garantir “que estariam na pauta do governo as seguintes questões: a) cultura como política de Estado; b) Economia da Cultura; c) Gestão Democrática; d) Direito à memória; e) Cultura e comunicação e, f) Transversalidade das políticas culturais” (Idem, 2009 p. 298).

⁶ Os outros coordenadores eram: Antonio Grassi, Hamilton Pereira da Silva, Marco Aurélio de Almeida Garcia, Márcio Meira, Margarete Moraes e Sérgio Mamberti.

Como mostra o historiador Bernardo Machado (2011), a questão dos direitos culturais já era mencionada na Constituição Federal do Brasil desde 1988. Porém, ainda que a Constituição faça menção a tais direitos quando afirma que “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais” (BRASIL *apud* MACHADO, 2011, p. 106), ela não chaga a listar quais são esses direitos.

Ao analisar o texto da Constituição de 1988, Machado afirma que no documento a cultura é pensada em dois sentidos, ora como sendo “os modos de vida dos grupos formadores da sociedade brasileira” ora como “campo das atividades intelectuais e artísticas” (MACHADO, 2011, p. 109). Embora os direitos culturais não estejam listados, eles estão presentes, de maneira dispersa, em vários dispositivos, como são o caso do direito à identidade e à diversidade cultural, que apresentam certo nível de detalhamento.

O direito à identidade e à diversidade, grosso modo, referem-se à proteção da identidade dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. Existe um “conjunto de dispositivos relacionados à proteção e à promoção da identidade e da diversidade étnica e regional do Brasil – incluindo os artigos sobre a educação e a comunicação” (Ibid, p. 113). Na interpretação de Machado, as constituintes elegeram o direito à identidade e diversidade “como o alicerce sobre o qual devem ser erguidas as políticas culturais, sejam elas da União, dos estados, dos municípios ou do Distrito Federal” (Ibid, p. 113).

Sobre os direitos ao acesso e à difusão, Machado destaca o texto do artigo 215 da Constituição onde se lê que “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (BRASIL *apud* MACHADO, 2011, p. 114). A questão do acesso à cultura, como direito, também pode ser encontrado “no Artigo 208, da educação, que diz ser dever do Estado garantir o “acesso aos níveis mais elevados do ensino, da pesquisa e da criação artística”, e no Artigo 227, que estabelece como dever da família, da sociedade e do Estado assegurar à criança e ao adolescente o direito à cultura” (MACHADO, 2011, p. 114).

No que tange “O direito à participação nas decisões de política cultural está previsto no parágrafo 1º do Artigo 216, no qual se diz que o poder público deve promover e proteger o patrimônio cultural brasileiro “com a colaboração da comunidade”” (Ibid, p. 115). Na interpretação de Machado, a população “pode e deve ser chamada a participar de todas as decisões concernentes à política cultural, seja pelos meios previstos na Constituição – plebiscitos, referendos e iniciativa popular de leis –, seja por outros instrumentos já

consagrados na prática democrática do país: audiências públicas, conferências, conselhos, comissões paritárias e orçamento participativo” (Ibid, p. 115). Porém, embora essas questões já estivessem previstas, não chegaram a ser colocadas em prática pelos governos democráticos até então.

Sob a presidência de Lula, o músico Gilberto Gil foi nomeado Ministro da Cultura. A nova gestão elaborou um plano de reformulação da estrutura do MinC (CALABRE, 2007). Porém, antes da realização dessas mudanças, o Governo teria criado alguns canais de comunicação e escuta entre o Ministério da Cultura e a sociedade civil através da realização de “uma série de consultas e fóruns com participação de diversos segmentos da área artística e da sociedade em geral” (Ibid, p. 11). Seria necessária, contudo, uma análise mais criteriosa sobre as metodologias utilizadas pelo Governo e o perfil dos participantes que se manifestaram durante as consultas e fóruns para afirmar se de fato houve participação social.

De todo modo as conferências de cultura teriam possibilitado “a instalação de diferentes espaços de reflexão, debate nacional sobre a situação da cultura, avaliando perspectivas, levantando possibilidades de avanço e propondo novas formas de atuação” (CALABRE, 2009, p. 300). A Conferência Nacional de Cultura foi um instrumento formal – de coleta de propostas e diretrizes –, além de uma das etapas, para a elaboração do Plano Nacional de Cultura – que foi instituída através da Emenda Constitucional em agosto de 2005.

De acordo com Lia Calabre, a Emenda, de 2005, previa que o Plano Nacional de Cultura “conduza à defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; produção, promoção e difusão de bens culturais; formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; democratização do acesso aos bens da cultura; e valorização da diversidade étnica e regional” (2009, p. 300). O Plano Nacional de Cultura, teria buscado neste sentido “abranger as demandas culturais do país, fomentando o pluralismo e, sobretudo, investindo na promoção da equidade e universalização do acesso à produção e no usufruto dos bens e serviços culturais” (BOLAÑO; MOTA; MOURA, 2012, p. 28).

Outra ação realizada pelo governo federal, entre os anos de 2003 e 2006, foi o estabelecimento de canais de diálogos com os governos municipais e estaduais objetivando a criação de um Sistema Nacional de Cultura. O Sistema tinha como objetivo criar uma estrutura, onde os entes da federação – governo federal, estadual e municipal – colaborassem para a implementação das políticas culturais, à exemplo de outros sistemas já existentes (como o Sistema Único de Saúde, Sus), que inclusive inspiraram a elaboração do SNC. Para

Lia Calabre (2009) essas reformas teriam fornecido condições mínimas para o funcionamento do MinC, além de criar áreas de atuação para os profissionais de cultura.

Para Paula Félix dos Reis (2011), a campanha presidencial de Lula, previa como prioridade a implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e do Plano Nacional de Cultura (PNC). Tanto Gilberto Gil como Juca Ferreira, os dois ministros que passaram pelo Governo durante os dois mandatos do governo Lula, manifestaram como sendo estes os objetivos principais do MinC (REIS, 2011). A implementação do Plano e do Sistema, segundo Reis, estavam inseridos no tema da “Gestão Democrática” e tinha como objetivos a “descentralização político administrativa; a regionalização das Políticas Públicas de Cultura; mecanismos de participação popular; Conselhos; implantação de um Sistema Nacional de Política Cultural; e ampliação do orçamento do MinC” (PT, 2003, p. 9 *apud* REIS, 2011, p. 154).

Desde 2005 diversos entes federativos se comprometeram em colaborar e participar do Sistema através de um Protocolo de Intenções. “A adesão dos estados, municípios, Distrito Federal e União é voluntária, pactuada através da assinatura do Protocolo que contém compromissos e obrigações entre as partes signatárias” (REIS, 2011, p. 159). Esse é um ponto importante para entender a atuação de João Roberto Peixe na elaboração de políticas públicas de cultura durante sua gestão na Secretaria de Cultura do Recife.

Em 2003 foram criadas diversas secretarias como parte de um planejamento interno que teria buscado “uma racionalização do trabalho que levasse a uma definição do papel do próprio Ministério dentro do sistema de governo” (CALABRE, 2007, p. 11). Nesse mesmo ano, a Secretaria de Políticas Culturais (SPC) iniciou um diálogo com dois órgãos federais de pesquisa, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e o Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas (Ipea), com o intuito “de propor a produção e sistematização das informações sobre o campo da cultura” (Idem, 2014, p. 145) que pudessem subsidiar a construção e elaboração de novas políticas. Para Lia Calabre, tais informações poderiam “permitir um conhecimento mais efetivo sobre a realidade e a potência do campo da cultura, base fundamental para um processo de elaboração de novas políticas” (2014, p. 145).

A implementação de um Sistema Nacional de Cultura, a provação do Plano Nacional de Cultura, a reformulação da lei de direitos autorais, a reformulação da lei de incentivo à cultura e a construção do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais teriam sido alguns dos pilares do projeto político para a área da cultura, durante a gestão do governo Lula.

Esses projetos políticos foram apresentados na primeira metade da gestão do Governo, porém, para Calabre (2014), o processo que percorreu da elaboração à implementação efetiva destes projetos foi longo e não linear, e enfrentou muitas vezes “resistências e problemas de natureza diversa. Muitas das inovações propostas só obtiveram efetividade no segundo mandato do presidente Lula e outras ainda ultrapassaram esse período” (Ibid, p. 151). O projeto de um Sistema Nacional de Cultura, ao longos dos dez anos de governo em parceria com estados, municípios e sociedade civil tinha como um dos objetivos consolidar políticas e estruturas que viabilizassem “a existência de programas culturais de prazos médios ou longos, portanto não submetidas às intempéries conjunturais” (RUBIM, 2010, p. 17). Porém, ao final do Governo, em 2010, este Projeto ainda não havia sido aprovado no Congresso Nacional.

Segundo Calabre, “os programas e ações foram criados tendo na base teórica um conceito de cultura ampliado, que busca compreender e ativar elementos do que se chamou de a “tridimensionalidade da cultura”, com as dimensões simbólica, cidadã e econômica, definidas pelo MinC” (2014, p. 152). Outra base teórica na qual se fundamentava a elaboração dos programas e ações do governo teria sido a de diversidade Cultural (Ibid). Durante os dois mandatos do governo Lula, as pautas das discussões sobre políticas públicas de cultura teriam estado direcionadas para a criação de instrumentos que garantissem os direitos de identidade cultural e proteção da diversidade cultural (Ibid), direitos que já estavam previstos na Constituição de 1988, como analisou o historiador Bernardo Machado, ainda que não tivesse sido elaborados programas que garantissem esses direitos até então.

Antonio Rubim afirma que as reformas implementadas pelos ministros Gilberto Gil (primeiro mandato Lula) e Juca Ferreira (segundo mandato Lula), à frente do MinC, reiteraram a afirmação de que “o público prioritário da atuação do Ministério é a sociedade brasileira e não apenas os criadores culturais” (2010, p. 15), embora esta afirmação demarque uma “nova relação política que se quer instituir no campo cultural brasileiro” (Ibid, p. 15), na prática os maiores beneficiários foram os criadores ou empresas produtoras de bens culturais e de consumo, pois as leis de incentivo são a modalidade de financiamento majoritária no Brasil desde que foram criadas. (Ibid)

Essa disparidade teria a ver com a ampliação da atuação do MinC acompanhada de um horizonte de delimitação da atuação do Ministério. “Se cultura aparece como algo tão amplo e transversal, qual a possibilidade efetiva do Ministério da Cultura, com suas limitações, em especial organizacionais, de pessoal e financeiras, resolver isto de modo adequado?” (Ibid, p. 15). Tomando de empréstimo as análises sobre esse tema por Isaura Botelho (2010), Rubim

acredita que as políticas culturais tomadas por essa perspectiva exigiria uma atuação do governo em sua totalidade e em parceria com a sociedade civil. “Assim, torna-se imperiosa uma reflexão teórico-conceitual e ao mesmo tempo política acerca da noção e do campo de atuação do Ministério” (2010, p. 15). Paralelamente, a ampliação do conceito de cultura, teria sido “vital para superar o autoritarismo vigente na sociedade e nas políticas culturais no País, mas ele já se mostra insuficiente e problemático para o momento atual” (Ibid, p. 15-16).

Sendo assim, para Antonio Rubim (2010), o desafio de formular políticas culturais em circunstâncias democráticas foram postas na agenda do MinC, sob Governo Lula. Para o autor, um conceito de cultura de noção “antropológica” abriu fronteiras “para outras culturas: populares; afro-brasileiras; indígenas; de gênero; de orientação sexual; das periferias; audiovisuais; das redes e tecnologias digitais etc” (Ibid, p. 14). Isso significou na leitura de Rubim o abandono de uma visão elitista e discriminadora. O início da gestão de Gilberto Gil para o autor, demarcou “a nova relação política que se quer instituir no campo cultural brasileiro” (Ibid, p. 15).

Ao mesmo tempo, para a historiadora Lia Calabre, a ampliação do conceito de cultura também se relaciona a partir dos anos 2000 com a questão da diversidade cooptada pela lógica capitalista de criação de novos mercados, tanto de oferta como de consumo. Lia Calabre cita inclusive uma análise feita por Pedro Tierra, no qual o autor, ao analisar o programa de governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, identifica na área da economia da cultura – novo campo criado a partir da década de 1990 – a abrangência tanto da “indústria de entretenimento como a produção e difusão das festas populares e objetos artesanais, ou seja, é a área capaz de gerar ativos econômicos independentemente de sua origem, suporte ou escala” (TIERRA, 2005, *apud* CALABRE, 2007, p. 10). Vale salientar que nesse período é bastante comum o uso da expressão “ativos culturais” para identificar bens culturais que possuam valor econômico e podem ser convertidos em dinheiro. Para Lia Calabre, o Governo Lula buscou “produzir informações que contribuam para tornar mais visíveis esses ativos econômicos” (2007, p. 10).

Desde os anos 1990 se discute sobre as afinidades entre economia e cultura. “No caso da promoção da diversidade, por exemplo, estão envolvidos fortes interesses econômicos que dizem respeito ao comércio internacional de bens e serviços culturais” (CALABRE, 2007, p. 10). Para o sociólogo José Calos Durand, o que se entende por “economias da cultura”, no plural, “foi um artifício para mostrar que são múltiplas as posições teóricas e os interesses

envolvidos em se observar, medir, analisar, tomar partido e intervir na esfera cultural de um país a partir de sua base material” (2013, p. 162).

Esse debate teria sido acompanhado, na virada dos anos 2000, pela questão da democracia cultural em contraponto a democratização da cultura. Para Isaura Botelho, a democracia cultural “tem por princípio favorecer a expressão de subculturas particulares e fornecer aos excluídos da cultura tradicional os meios de desenvolvimento para eles mesmos se cultivarem, segundo suas próprias necessidades e exigências” (2001, p. 81-82). A partir desse entendimento, a noção de público como um todo homogêneo sede espaço para a de públicos, no plural, ou sub públicos. Botelho afirma ainda que se a democratização da cultura fez surgir a ideia de “não-público”, enquanto indivíduos que não frequentavam ou participavam da vida cultura subvencionada pelo poder público, o novo paradigma entende que “esse “não-público” que não frequenta o teatro, por exemplo, pode frequentar o cinema. Com isso, os chamados “animadores culturais”, nas palavras de Botelho, perceberam “aquilo que os especialistas de marketing já sabem há longos anos: que há a segmentação do público em sub públicos, com suas necessidades, suas aspirações próprias e seus modos particulares de consumo” (Ibid, p. 81-82)

A discussão sobre a economia da cultura tomou centralidade nas análises dos textos estudados que analisavam as políticas públicas de cultura no Brasil a partir da segunda metade da década de 1980, possivelmente devido ao fato de que as leis de incentivo fiscais foram o principal instrumento de financiamento da cultura.

O modelo de renúncia fiscal foi a principal fonte de financiamento de 1986 a 2010, e não conseguiu abranger a diversidade cultural do Brasil. (BOLAÑO; MOTA; MOURA, 2012) Apesar do discurso programático do Governo Lula, os maiores beneficiários dos incentivos fiscais, pela Lei Roanet teriam sido, segundo Marta Porto – ex-Secretária de Cidadania e Diversidade Cultural, do MinC sob o governo Dilma Rousseff –, “as atividades e programas das grandes fundações privadas, com origem nos setores bancários, as multinacionais da área de telecomunicações ou de grandes conglomerados” (2007, p. 164).

Marta Porto, que é jornalista e especialista em políticas de comunicação, arte e cultura, defende que – para além do mérito e da qualidade dos projetos – foi financiado no Brasil “uma ação regionalmente e setorialmente concentradora, de renda inclusive, que sob a égide do gosto dos homens de marketing e comunicação das empresas, ditaram aquilo que a população brasileira poderia ver financiado ou nas casas de espetáculos dos centros urbanos” (Ibid, p. 164). Essas ações ficaram concentradas no eixo Rio-São Paulo, de maneira

fragmentada com garantia de contrapartida pública “em forma de diversidade, circulação ou de gratuidade, à população brasileira que, ao longo desses últimos 20 anos, abriu mão do seu direito a recursos provenientes de impostos para co-patrocinar um projeto de incentivo ao setor cultural, embalado na fórmula do *marketing cultural*” (Ibid, p. 165).

Porto destaca que o único mecanismo institucional de diálogo entre o poder público e a população, até 2003, teria sido o projeto – instrumento unilateral escolhido pelo Estado para permitir o pedido de apoio financeiro. A autora destaca que esta peça intelectual seria capaz de ser desenvolvida por poucos no Brasil. A planilha proposta pelo MinC, até o governo FHC, beneficiaria apenas “aqueles capazes de realizarem estratégias de comunicação competentes para atraírem a atenção das empresas e garantirem o retorno de marketing esperado” (Ibid, p. 166).

Porém, a criação de editais realizados por empresas estatais para concessão de patrocínio, a partir de 2003, “mostram a preocupação em imprimir maior transparência nos critérios de concessão de patrocínios, com resultados concretos para a regionalização das ações e para o surgimento de novos atores culturais” (Ibid, p. 166). Para Lia Calabre (2009), ao longo da gestão de Gilberto Gil, foram tomadas algumas medidas no sentido de minimizar as distorções existentes. O Governo passou a “investir no processo de seleção de projetos por meio de editais internos ou por intermédio de investidores, como é o caso da Petrobrás” (Ibid, p. 299). Segundo a autora, “Houve ainda iniciativas de estímulo à apresentação de projetos por áreas e regiões tradicionalmente menos presentes nas demandas à Lei” (Ibid, p. 299).

Quando Lula assumiu o governo presidencial, o sistema de renúncia fiscal havia formado um mercado instituído, “A cultura era certamente um bom negócio. Um negócio para poucos” (BOLAÑO; MOTA; MOURA, 2012, p. 27). Porém, o MinC teria reconhecido que o recurso público da renúncia fiscal, via mecenato, prejudicou a diversidade cultural do país e a Lei Rouanet não teria conseguido “democratizar” o acesso à produção e fruição dos bens culturais. O Cenário no final do governo Lula seria o seguinte:

De acordo com pesquisa realizada pelo IBGE e publicada no caderno de indicadores do MinC, *Cultura em Números*, apenas 14% da população brasileira vai regularmente aos cinemas; 92% não frequentam museus; 93% nunca foram a uma exposição de arte; 78% nunca assistiram a um espetáculo de dança; e 90% dos municípios do país não possuem cinemas, teatros, museus nem centros culturais. (Ibid, p. 30)

A Lei Rouanet foi muito atrativa para a iniciativa privada, permitindo o desenvolvimento de um nicho de mercado especializado em captação (CALDAS; PEDRA; SALGADO, 2010). Segundo Antonio Rubim (2010), com base nos dados apresentados pelo

MinC, durante 18 anos em que a Lei Rouanet esteve em vigência no país, “dos oito bilhões investidos, mais de sete bilhões foram recursos públicos. Ou seja, a lei só mobilizou 5% de recursos das empresas e muitas delas eram públicas” (RUBEM, 2010, p. 12). Para o autor a agenda de enfrentamento por parte do governo Lula desta realidade tardou e em fins dos ano 2010 ainda não havia chegado a uma resolução. Entre os anos de 2003 e 2010, embora tenha sido ampliado o investimento no setor cultural, o orçamento da Cultura representava 0,5% das receitas federais, “abaixo do mínimo de 1% recomendado pelas Nações Unidas” (CALDAS; PEDRA; SALGADO, 2010, p. 102)

O projeto de ampliação do orçamento para cultura estava presente desde o início do governo Lula, durante o segundo mandato, o MinC buscou ampliar e garantir, constitucionalmente, um orçamento para o Ministério, através do Projeto de Emenda Constitucional 150 que previa mínimos de 2% do orçamento nacional; 1,5% dos orçamentos estaduais e 1% dos orçamentos municipais para a cultura. A tentativa de inscrever na Constituição esse recurso permanente era evitar a instabilidade de investimentos públicos para o campo da cultura e o entendimento que uma maior diversidade cultural só seria possível através de uma ação direta do Estado. Porém, ao final do governo o projeto ainda estava em tramitação do Congresso Nacional.

Para o sociólogo José Carlos Durand (2013) sob o mandato do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva houve a revalorização o papel do Estado, ao contrário do que havia sido feito pelo mandato do seu antecessor Fernando Henrique Cardoso, como suporte de políticas públicas. Se o direito a cultura era entendido desde a Constituição de 1988, ora como sendo “os modos de vida dos grupos formadores da sociedade brasileira” (MACHADO, 2011, p. 109) ora como “campo das atividades intelectuais e artísticas” (Ibid, p. 109), o seu segundo sentido foi o que recebeu uma maior investimento por parte do Ministério da Cultura durante o governo Lula.

As políticas públicas de cultura durante a gestão do Ministro da Cultura Gilberto Gil, entre os anos de 2003 e 2006 também privilegiaram o desenvolvimento do campo museal. Para entender algumas das ações e também o cenário no qual estava inserido o Mamam, iremos reservar algumas páginas para tratar das políticas nacionais de museus durante o primeiro mandato do Governo Lula.

3.2.1 Políticas culturais para o campo museal

O Ministério da Cultura, sob a gestão de Gilberto Gil, teria convidado “a comunidade museológica a participar democraticamente da construção de uma política pública voltada para o setor” (CHAGAS; NASCIMENTO JÚNIOR, 2008, p. 42). A ação resultou no lançamento da Política Nacional de Museus, em maio de 2003, no Museu Histórico Nacional. O museólogo Mário Chagas e o antropólogo José do Nascimento Júnior, que participaram desse processo de elaboração e implementação da PNM, destacam o caráter de movimento social dessa ação ainda que “a Política Nacional de Museus tenha sido lançada como um documento, avaliado e amparado pelo Estado republicano” (Ibid, p. 42).

Segundo o museólogo Cícero Antônio de Almeida (2013), a questão da gestão foi apontada como estratégica pelos agentes do Governo e desde 2003 surgiram “propostas de delineamento de novas ferramentas que buscassem comprometer os responsáveis de museus com a melhoria da gestão, em amplo sentido, cujo ponto de referência é o Estatuto de Museus” (p. 29). Porém, o Estatuto só seria lançado em 14 de janeiro de 2009, através da Lei n. 11.904. Para Almeida (2013) o documento, “em seu artigo 44, determina explicitamente que os museus brasileiros elaborem e implementem o plano museológico” (Ibid, p. 29).

A implementação da Política Nacional de Museus e o Estatuto de Museus foram, de acordo com Almeida, “um marco de regulação da gestão museal no Brasil” (Ibid, p. 29). O plano museológico seria assim uma ferramenta estratégica decorrente “do conceito geral de plano diretor – usual quando se trata do planejamento estratégico de empresas privadas e organismos governamentais, ou para a gestão de cidades –, aplicado ao caso específico dos museus” (Ibid, p. 29).

De acordo com o historiador Ricardo Oriá (2013), 77% dos museus brasileiros não possuem orçamento próprio, inviabilizando, com isso, a sustentabilidade financeira dessas instituições e comprometendo a qualidade da prestação de seus serviços à população. Segundo o historiador, houve, desde o início do Governo Lula, um esforço em desenvolver uma política nacional de museu, no âmbito da política cultural implementada pelo MinC. A criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), segundo o autor foi o coroamento desta política, mas só veio a acontecer em 2009.

Gilberto Gil afirmou em 2005 que umas das prioridades do MinC foi a revitalização dos museus e do patrimônio histórico do país. O objetivos dessas iniciativas, segundo o ex-Ministro, foi “a preservação de acervos e prédios tombados, a modernização tecnológica e

gerencial dos museus, o estímulo ao uso dos acervos e espaços pela população e a criação de novas instituições” (2005, p. 6). Uma dessas instituições foi o Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu) que nasceu da reformulação da Coordenação Geral de Museus e Artes Plásticas, da Secretaria do Patrimônio, Museus e Artes Plásticas, do Ministério da Cultura. O DEMU tratava das questões relacionadas aos museus e estava vinculado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Segundo o sociólogo Frederico Barbosa da Silva (2005), no início da gestão de Gil “Foi criado um Comitê Gestor, encarregado de proposição de diretriz e ações e acompanhamento do desenvolvimento do setor museológico” (p. 44). O comitê teria sido formado “por vários ministérios além do MinC, por representantes dos sistemas estaduais e municipais de museus, dos ecomuseus, dos museus universitários, dos museus privados, do Conselho Internacional de Museus, do Conselho Federal de Museologia e das escolas de formação universitária” (Ibid, p. 44). O Comitê teria desempenhado o papel de articulação do Governo com a área museológica. (Ibid, 2005)

Foi lançada em 2003, no Museu Histórico Nacional, a Política Nacional de Museus, como ação estratégica do MinC. A pretensão daqueles que trabalham na equipe do Ministério teria sido que a Política Nacional de Museus conseguisse “firmar o campo museológico como terreno estratégico no conjunto das políticas públicas de cultura” (NASCIMENTO JUNIOR, Relatório, 2005, p. 8). Buscou-se a partir daquele ano um diálogo com os museus que estavam fora do sistema MinC (Ibid).

Um das diretrizes da Política Nacional de Museus foi a criação de Sistema Brasileiro de Museus e que foi instituído em novembro de 2004, através do Decreto nº 5.464. O Sistema tinha como objetivo articular “museus brasileiros, sejam eles federais, estaduais, municipais ou particulares; de grande, médio ou pequeno porte; nacionais, regionais ou locais; monográficos, temáticos, biográficos ou generalistas” (MinC, IPHAN, DMCC, 2005, p. 17). O Sistema Nacional de Museus fazia parte do Sistema Nacional de Cultura. A ideia do Governo era criar “diversos subsistemas temáticos na área cultural a fim de preencher lacunas da cena cultural brasileira” (Idem, 2006, p. 24) e construir políticas setoriais em âmbito local, regional e nacional. (Ibid) A proposta da criação desses sistemas era ampliar também o acesso aos bens culturais, os fundos e os mecanismos de incentivo. A articulação dos museus brasileiros, pelo Sistema, tinha como fim:

o registro e a disseminação dos conhecimentos do campo museológico, a gestão integrada e o desenvolvimento de instituições, acervos e processos museológicos e o desenvolvimento de ações de capacitação, documentação, pesquisa, conservação e difusão entre as unidades museológicas que o integram. (Ibid, p. 23)

O Sistema Brasileiro de Museus seria “flexível o bastante para acomodar a heterogeneidade de interesses e a imprecisão das informações” (SILVA, 2005, p. 47) que representavam a realidade regional dos museus brasileiros. A realidade dos museus regionais era heterogênea e desigual e isso dificultava “o estabelecimento de objetivos mais precisos para a política” (Ibid, p. 47). De acordo com Silva, com base nas análises dos documentos programáticos da gestão, não havia “estratégias claras sobre o papel das unidades museológicas em sua relação com o Sistema Brasileiro de Museus ou com os Sistemas Estaduais e Municipais” (Ibid, p. 48). Ainda que pudessem aderir ao Sistema, aparentemente eles não desfrutavam de papel estratégico na gestão de subsistemas regionais e locais (Ibid, 2005). Como afirma o autor, ainda que estivesse previsto o apoio a implementação de sistemas estaduais e municipais de museus, como esse processo se daria não fica evidente no texto. Para Silva havia “que se considerar os diferentes níveis de comprometimento e capacidades dos poderes públicos regionais” (Ibid, p. 48). A implementação dessa ação carecia de recursos, financeiros ou não, para a modernização e capacitação desses museus (Ibid).

Um dos instrumentos para implementação do Sistema Nacional de Museus foi o Cadastro Nacional de Museus, lançado em março de 2006 no Museu Lasar Segall, em São Paulo. Ele tinha como objetivo “estabelecer uma plataforma unificada, de amplitude nacional, sobre as instituições museológicas brasileiras. Seu principal objetivo é mapear a diversidade dos museus, destacando suas identidades, características, atividades e serviços” (MinC, IPHAN, DEMU, 2006, p. 30). A partir dessas informações seria possível contribuir para “o planejamento de políticas públicas culturais e para o desenvolvimento de novas linhas de pesquisa” (MinC, IPHAN, DEMU, 2006, p. 30).

O Cadastro também se destinava “a sistematizar e tornar públicas informações sobre os museus brasileiros” (MinC, IPHAN, DMCC, 2005, p. 30). A proposta era de que o CNM fosse “implementado mediante a realização de uma pesquisa censitária, disponibilizando dados periodicamente atualizados em base unificada, de amplitude nacional” (Ibid, p. 30). Segundo relatório do Governo, a criação do Cadastro poderia favorecer também o desenvolvimento de cadastros municipais e estaduais. (Ibid)

Uma das primeiras ações do MinC, através do Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu), foi a reformulação do programa de financiamento Museu, Memória e Cidadania, que foi ampliado para abarcar todos os museus brasileiros (todos os museus brasileiros, públicos ou privados, ou mistos, federais, estaduais ou municipais) a partir de

2004, pois até aquela data se restringia aos museus federais (MinC, IPHAN, DEMU, 2006). Ele teria constituído diversas ações, tais como: “aquisição de equipamentos, reformulação de exposições, elaboração de projetos museológicos e museográficos, melhoria dos sistemas físicos (elétrico e hidráulico), climatização” (SILVA, 2005, p. 44), além de destinar recursos para a modernização de museus da União. Todas essas ações estariam ligadas aos eixos estabelecidos pela Política Nacional de Museus.

O Programa Museu: Memória e Cidadania também previa “o estabelecimento de parcerias entre o poder público e o privado com vistas à promoção e à valorização do patrimônio cultural musealizado” (MinC, IPHAN, DEMU, 2006, p. 50). O MinC pretendia que a distribuição dos recursos públicos fosse feita de forma democrática “garantindo a todas as instituições igualdade de condições de acesso aos meios de financiamento” (Ibid, p. 50). Ainda, havia o objetivo de que o orçamento dos museus, principalmente federais, contasse com o recuso do Fundo Nacional de Cultura, das leis de incentivo fiscal, do Programa Museu, Memória e Cidadania e da parceria do Programa Monumenta, com o investimento de empresas estatais e orçamentos próprios dos órgãos e entidades que operassem diretamente no campo museal. (MinC, IPHAN, DMCC, 2005, p. 12) Porém, até 2005 a principal fonte de recursos para a área museológica, dentro do orçamento do MinC, foi o Programa Museu, Memória e Cidadania. (Ibid)

Através deste Programa, foi realizado em 2004 o edital *Modernização de museus* que tinha por finalidade “apoiar projetos de museus não vinculados ao Ministério da Cultura e democratizar o acesso aos recursos do Programa” (Ibid, p. 33), mais especificamente o edital apoiou projetos de aquisição de acervos museológicos, equipamentos e material permanente (Ibid). Apenas os museus federais não puderam participar deste edital. Os repasses de recursos foram distribuídos em três faixas de valor: até R\$ 80 mil, até R\$ 40 mil e até R\$ 20 mil, com a finalidade de atender a projetos de dimensões variadas (Ibid). O Mamam foi um dos ganhadores do edital com o projeto *Informatização do museu* no valor de R\$20 mil reais. (porém com contra partida R\$8.883,43 e repasse de R\$12.676, 36). (Ibid)

Em agosto de 2004, a Caixa Econômica Federal lançou o edital do Programa Caixa de Adoção de Entidades Culturais, com apoio do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan. O programa visava “à preservação e promoção do patrimônio cultural brasileiro, por meio da seleção de projetos de instituições ou entidades culturais abertas à comunidade de direito público ou privado, sem fins lucrativos” (Ibid, p. 36). O Mamam foi um dos ganhadores desse edital com o projeto *Aquisição de acervo de xilogravuras de Gilvan Samico*

no valor de R\$ 164.680,00 (Ibid, p. 39). Foram adquiridas 79 xilogravuras (incluindo custos com molduras e transporte) para o acervo do Museu. As obras “foram apresentados à sociedade através da exposição “O Outro Lado do Rio”, que fez grande sucesso, atingindo um público de 3.620 visitantes em 46 dias” (MinC, IPHAN, DEMU, 2006, p. 70).

Através desses e outros programas foram aprovados, entre os anos de 2003 e 2005, 112 projetos, distribuídos entre 17 estados, que contemplavam todas as regiões do Brasil (MINC, IPHAN, DMCC, 2005). Porém a meta de descentralização da gestão Gilberto Gil não conseguiu ser cumprida, visto que “A região Sudeste aprovou o maior número de projetos (48%); em seguida, destacam-se as regiões Nordeste e Sul, respectivamente com 24% e 19% dos projetos aprovados. Já as regiões Norte e Centro-Oeste aprovaram, cada uma delas, 5% dos projetos” (Ibid, p. 36). Desses projetos, os museus privados ficaram, segundo próprio relatório do governo, com 25% do total dos recursos.

Cumprindo uma das diretrizes da Política Nacional de Museus foi criado o Programa de Capacitação e Formação em Museologia, coordenado diretamente pelo Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan e que teria “Uma ampla rede de articulações institucionais, envolvendo especialmente secretarias de cultura e universidades” (MinC, IPHAN, DEMU, 2006, p. 76). Tinha como um dos seus objetivos identificar dentro dos grupos e profissionais aqueles que necessitassem de capacitação e se baseava “na oferta de cursos e oficinas nas diversas áreas de atuação da museologia e na realização de fóruns e seminários para discutir temas e propor diretrizes para a implementação de políticas públicas de cultura voltadas para os museus” (Ibid, p. 76).

O Programa iniciado já em 2003, cujas ações só chegaram a Pernambuco em 2005, com a realização de uma atividade (que não fica claro no relatório se um curso, oficina ou mesa-redonda) que teria contado com a presença de 150 participantes. No ano de 2006, até o mês setembro, teria havido a realização de mais 5 atividades com a presença de 179 participantes, mas que não foi discriminado no relatório do MinC o tipo de atividade realizada (curso/oficina/mesa-redonda). De acordo com o Ministério o que teria movido a realização desse Programa, com essas ações, foi “A carência de cursos de formação no Brasil” (Ibid, p. 76).

O Programa Nacional de Formação e Capacitação de Recursos Humanos também teria como objetivos ampliar a oferta de cursos de graduação e pós-graduação em Museologia, desenvolver cursos técnicos, cursos de extensão e oficinas em várias áreas de atividades museológicas (AMAZONAS, 2010). Para o museólogo Archimedes Amazonas, “O

surgimento de vários cursos de graduação e pós-graduação em Museologia, no período 2003/2010, foi bastante revelador da importância adquirida pelo setor nos dois governos Lula” (2010, p. 207). Data inclusive de 2009 a criação do curso de Museologia na Universidade Federal de Pernambuco. Na leitura do historiador Ricardo Oirá (2013) durante o governo Lula teria se dado um aperfeiçoamento do setor museológico nacional.

Para o sociólogo Frederico Barbosa da Silva (2005) até 2005 ainda se tinha um conhecimento insuficiente da situação museológica brasileira e os recursos financeiros eram escassos. O autor considerava que “O desenho de financiamento para o SBM é criativo, mas instável e insuficiente para consolidar a ideia de Sistema” (Ibid, p. 49). Para o autor o MinC, através do Departamento de Museus do Iphan não conseguiu solucionar “o diagrama de problemas propostos pelo sistema: a) recursos financeiros; b) institucionais e c) conhecimento situacional” (Ibid, p. 49).

Durante os anos de 2001 e 2006, quando Moacir dos Anjos iniciou sua atuação como diretor do Mamam, foi esse o cenário que conseguimos construir em torno do que se estava discutindo sobre a questão das políticas públicas de cultura no Brasil, em especial para área museológica. A partir desse ponto, seguiremos analisando em que medida a gestão de João Roberto Peixe, Secretário de Cultura da cidade do Recife estava alinhada às políticas públicas de cultura do governo federal, que como vimos até aqui pretendia avançar em todos os níveis de governo.

3.3 POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA NO GOVERNO MUNICIPAL DE JOÃO PAULO

Em primeiro de janeiro de 2001, o candidato eleito a Prefeito do Recife, João Paulo, do Partido dos Trabalhadores (PT), tomou posse. Era a primeira vez que o Partido conseguiu eleger um candidato a Prefeito da cidade. No dia seguinte, João Paulo indicou para assumir o cargo de Presidente da Fundação de Cultura Cidade do Recife (FCCR), o designer João Roberto Peixe. Na ocasião, a Secretaria de Cultura (Secult) ainda não havia sido criada, pois dependia do seu desmembramento da então Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes.

Peixe assumiu a presidência da Fundação e no segundo semestre de 2001, foi nomeado Secretário do Cultura da Prefeitura do Recife com a criação da Secult. Ele é natural de Garanhuns, Pernambuco. Formou-se no curso de Arquitetura da Universidade Federal de

Pernambuco (UFPE), complementou sua formação com os cursos livres de artes gráficas e percepção visual e de fotografia, promovidos pela Universidade. Fundou, junto com sua antiga professora Neide Câmara, em 1972, o escritório de programação visual Multidesign. Desde de 1968 ingressou na militância política, foi presidente da União dos Estudantes de Pernambuco (UEP), em 1970, e foi um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores (PT), sendo o primeiro presidente do Partido em Pernambuco. Entre os anos de 1986 e 1988 exerceu o cargo de Diretor Geral de Descentralização Político-Administrativa da Prefeitura da Cidade do Recife e em 1995 o cargo de Secretário do Patrimônio Cultural e Turismo da Cidade de Olinda.

De acordo com a Constituição Federal de 1988, o plano diretor de uma cidade “é um instrumento básico da política de desenvolvimento e de expansão urbana” (BRASIL, 1988) obrigatório para municípios com mais de vinte mil habitantes. No Recife, o plano diretor só seria aprovado em 1991, através da Lei nº 15.547. A partir da Constituição de 1988, estabeleceu-se a obrigatoriedade de aprovação na Câmara de Vereadores do plano diretor elaborado pelos governos. Quando o Prefeito João Paulo assumiu o cargo, este era o documento que ele precisava seguir para elaborar o planejamento plurianual do mandato.

O Plano Plurianual (PPA) é um dos produtos do Sistema de Planejamento municipal, junto com o Plano Diretor. O PPA deve ser apresentado a cada quatro anos e precisa conter os objetivos, metas, diretrizes e ações específicos para cada setor ou área de atuação da Prefeitura, tomando como base o estabelecido pelo Plano Diretor de Desenvolvimento da Cidade. O Plano Plurianual pauta a atuação das Secretarias e suas entidades vinculadas. São responsáveis pela elaboração, atualização, controle, acompanhamento e avaliação do Plano as Secretarias, os Conselhos e as entidades da administração indireta. O Plano Plurianual (2002-2005) da primeira gestão do Prefeito João Paulo foi aprovado através de Lei nº 16.687, publicada em agosto de 2001. Esse plano deveria ser apresentado anualmente ao Poder Legislativo para revisões e ajustes, com o fim de compatibilização com a Lei Orçamentária Anual. A análise do PPA é importante para entender as ações da Secretaria de Cultura durante a gestão de João Roberto Peixe.

O Plano Plurianual – Recife Cidade Saudável planejado para o Recife pretendia “instalar uma transformação política e cultural em que se introduzam novas práticas de intervenção, levando a uma cidade sustentável, nas suas dimensões social e ambiental” (LEI Nº 16.687/2001, p. 9). Na perspectiva do documento, o Recife deveria ser uma cidade “em que todos possam ter acesso aos serviços básicos, a uma moradia decente, à educação, ao

trabalho digno, à cultura, ao lazer saudável, à oportunidade de desenvolver suas habilidades, à liberdade de expressão e de criação” (LEI Nº 16.687/2001, p. 10). Assim como na Constituição de 1988, a cultura aparece neste documento como um direito, ainda que o Plano não chegue a desenvolver uma discussão sobre qual concepção de cultura opera – muito provavelmente ele se refere a cultura como um “conjunto de atividades intelectuais e artísticas (ciência e arte)” (MACHADO, 2011, p. 109).

A cultura aparece novamente no documento do Plano Plurianual quando este fala da cidade e seus patrimônios, o texto afirma que o Recife

possui um patrimônio construído que conta a sua história de cinco séculos. São igrejas, monumentos, praças, sítios históricos que constituem a memória viva de gerações passadas e expressam sua contribuição para a construção de valores estéticos e culturais de grande significado. (LEI Nº 16.687/2001, p. 19)

O patrimônio era entendido como signo de transmissão da herança cultural e inscreveu-se em uma vontade de criar conexões (POULOT, 2009). A ideia de herança no texto pressupõe uma eficácia dos objetos patrimonializados com efeito na construção de valores estéticos e culturais destinados a um determinado público. Ao mesmo tempo que o “patrimônio, tal como o entendemos atualmente, tem a vocação de encarnar uma identidade em certo número de obras ou de lugares” (Ibid, p. 40). O patrimônio é um signo evocado no documento do Plano Plurianual para representar uma ideia de unidade cultural que sustenta uma identidade do Recife.

Em outra parte do documento existe um trecho dedicado à “Força da cultura e da base produtora do conhecimento”. Nele é destacado a dimensão cultural como fator de desenvolvimento:

A dimensão cultural como fator de desenvolvimento é hoje uma realidade, particularmente na chamada “era da globalização” ou “período técnico-científico” em que a cultura atribui aos lugares a marca da sua identidade. A cultura como função social da memória, o sentido de pertinência e a importância da permanência de espaços simbólicos são elementos de agregação social e mobilização coletiva da população. E, nesse sentido, é uma condição fundamental para que um espaço qualquer possa ser considerado uma cidade, como a própria palavra indica, isto é, espaço de troca, de encontro, da construção e expressão da cidadania. O rico patrimônio histórico, cultural e paisagístico impõe ao Recife uma identidade que lhe é característica e lhe distingue das demais cidades. (LEI Nº 16.687/2001, p. 22)

Esse trecho do Plano Plurianual da cidade do Recife demonstra que o papel da cultura se expandiu para as esferas políticas e econômicas. O texto acima parece compreendê-la como o conjunto de elementos simbólicos da vida social, que institui e organiza a sociedade. Como afirma George Yúdice (2006) a relação das esferas cultural, política e econômica não é recente, porém com a emergência da sociedade civil globalizada a cultura está sendo cada vez

mais dirigida como um recurso para melhoria sociopolítica e econômica. Como afirma o autor, atualmente são vastas as “declarações públicas que não arremetem a instrumentalização da arte e da cultura, ora para melhorar as condições sociais, como na criação de tolerância multicultural e participação cívica (...) ora para estimular o crescimento econômico através de projetos de desenvolvimento cultural urbano” (Ibid, p. 27).

De acordo com o texto, a cultura é vista, pela gestão, como importante elemento de coesão social e reconhecido fator que mobiliza as pessoas. Nesse sentido a cultura “produz os padrões de confiança, da cooperação e da interação social” (Ibid, p. 32) que poderiam contribuir para o desenvolvimento urbano, além de operar como fator de distinção social que constrói uma identidade para o Recife, lhe distinguindo das demais cidades. No Plano Plurianual em outro trecho se destaca mais fortemente o lugar da produção cultural como atividade que pode oferecer retorno econômico para cidade:

A cultura, enquanto manifestação de expressão cultural e artística, tem posição de destaque, pela tradição e pelo lugar que ocupa no Recife – hoje considerado um dos maiores centros de produção artística e cultural do Nordeste. As manifestações culturais com identidade nas raízes locais são reconhecidamente uma marca da cidade. Trata-se de atividade promissora, quando vista também sob a forma econômica (de sobrevivência). (LEI Nº 16.687/2001, p. 22)

O Plano Plurianual também apresenta a ideia de que a cultura no Recife está em movimento. Se a cidade possui uma forte tradição ela também produz novas manifestações culturais que atualizam o seu lugar de “centro de produção artística e cultural do Nordeste”. E é exatamente a produção artística que é destacada de todas as possíveis manifestações culturais, possivelmente pelo seu maior potencial econômico – com diferentes espécies de retorno, seja como valor publicitário, conversão em atividades comerciais ou criação de novos serviços –, como pode ser lido abaixo:

Entre as manifestações culturais do Recife, a música destacado, sobretudo após o resgate de sons regionais misturados com a música pop, chamando a atenção da mídia nacional para o som regional/local. O Movimento Mangue Beat vem proliferando através da criação de várias bandas regionais, em que se destacam ritmos locais como o Maracatu, o Coco e o Forró. Assim, o Recife se consolida como centro aglutinador e disseminador de novas e tradicionais tendências culturais. Além disso, outros setores se afirmam e fazem parte da agenda cultural do Recife, como o **Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães – MAMAM**⁷, os Festivais de Cinema, de Dança e de Teatro, que projetam a cidade para além de suas fronteiras. Vale destacar ainda a consolidação do Bairro do Recife como importante pólo cultural. (LEI Nº 16.687/2001, p. 23)

O Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães ganha destaque no documento, embora a Prefeitura possuísse outras instituições como a Casa do Carnaval, o Teatro Santa Isabel, o

⁷ Negrito da autora.

Museu da Cidade do Recife e o Museu Murillo La Greca (estes dois últimos possuíam um acervo de artes plásticas). Talvez por ser o Mamam um museu destinado exclusivamente as artes, contendo obras de diversos artistas – diferente do Museu Murillo La Greca que possui um acervo pessoal do artista que dá nome à instituição – ele seja o único nomeado. Ao mesmo tempo é importante notar o gesto de aproximar o Museu de Arte Moderna de manifestações culturais que disseminam e aglutinam o tradicional e o novo, como o Mangubeat.

O texto resgata ainda um fala do geógrafo Josué de Castro para demonstrar que Recife é uma cidade com diversidade cultural inclusive pela paisagem que a envolve:

O Recife é todo esse mosaico de cores, de cheiros e de sons; nesse desadorado caos urbano, reflexo confuso da fusão de várias expressões culturais, só uma coisa tende a dar um sentido próprio à cidade do Recife, a absorver e a anular os efeitos dos contrastes desnorteadores, dando um selo inconfundível à cidade. É a paisagem natural que a envolve. O seu mundo circundante com seus acidentes geográficos e sua atmosfera sempre em vibração, varada em todos os sentidos pelos reflexos intensos da luz sobre as águas. (LEI Nº 16.687/2001, p. 27)

A diversidade é apresentada como característica da identidade urbana do Recife e o documento ainda fala da “valorização das várias expressões culturais, que fusionam e se recriam, e a responsabilidade ambiental são opções indissociáveis para que melhorem o quadro de vida dos moradores e a qualidade urbanística da cidade” (LEI Nº 16.687/2001, p. 27-28). Embora esta concepção seja apresentada no documento como algo que persegue a história da cidade, para Yúdice (2006) a ideia de diversidade cultural ou multiculturalismo – termo que será cunhado ao longo da gestão do Prefeito João, do Recife Multicultural – é uma tendência artística que enfatiza a justiça social e promove certa utilidade sociopolítica e econômica, através da representação visual equitativa nas esferas públicas.

O Plano Plurianual (2002-2005) reconhece o movimento global de crescimento da importância das cidades para o modelo econômico vigente. Preocupados em atrair investidores que privilegiam cidade com qualidades ambientais, o Plano destaca que é preciso investir nas especificidades positivas que identificam a cidade, “especialmente no que se refere à cultura, à qualidade do espaço edificado e à capacidade da produção de conhecimento” (LEI Nº 16.687/2001, p. 43). As políticas públicas de cultura tendem a evidenciar expressões da cultura “positivas” em detrimento daquelas “negativas”, pois essa demanda atenderia a exigência de mercado no que tange “ao imperativo de ampliar as oportunidades de trabalho e geração de renda para os cidadãos do Recife” (LEI Nº 16.687/2001, p. 43).

Logo em seguida, o Plano também apresenta como um dos seus macro-objetivos criar “oportunidades para o cidadão recifense desenvolver suas habilidades com liberdade de

criação e expressão da sua cultura” (LEI Nº 16.687/2001, p. 44), mas possivelmente as oportunidades estarão voltadas para as criações e expressões que gerem renda e que de algum modo possam ser positivadas, ainda que a cultura no Plano Plurianual seja entendida como qualidade de vida. E é nesse sentido que é elaborado no Plano dois programas específicos para a cultura: o Programa Valorização da Cultura (Secult) e o Programa Valorização da Cultura (FCCR). Ainda um terceiro e um quarto programas voltados para melhoria da gestão municipal foram apresentados: “Gestão da política municipal de cultura” e “Gestão administrativa da Fundação de Cultura”. As metas desses dois últimos consistiam em capacitar 100% do pessoal da Secretaria de Cultura e seus órgãos e da Fundação de Cultura Cidade do Recife. Iremos nos deter a falar do Programa ligado à Secretaria de Cultura a qual o Mamam era submetido.

O Programa de Valorização da Cultura (Secult) tinha por objetivo “Qualificar a cultura projetando suas produções e seus espaços na vida social e econômica do Recife” (LEI Nº 16.687/2001, p. 48). Para cumprir tal objetivo foram elaborados 3 linhas de ação: 1) “Realização de Cursos, Oficinas, Seminários e Outros nos Diversos Segmentos Culturais”; 2) “Desenvolvimento e Estruturação da Economia da Cultura”; e 3) “Implementação de Novas Unidades Culturais”.

Das cinco atividades ligadas à primeira linha de ação e que poderiam estar unidas à programação do Mamam estão as metas de “Realizar debates, workshops, fóruns, seminários, encontros culturais e treinamentos” – o Plano previa um total de 63 atividades – e “Elaborar projetos para restauro e captação de recursos para os espaços e adoção de monumentos”. Porém o Plano não apresenta um detalhamento dessas propostas. Não sendo possível determinar quais dessas ações estariam voltadas para o Mamam. A segunda linha de ação possuía 8 atividades e projetos, que destacamos: “Legalizar, capacitar e resgatar a história das entidades culturais”; “Implementar e manter banco de dados culturais (artistas, agremiações carnavalescas, etc)”; e “Implementar oficinas de Produção Cultural”. A terceira e última linha de ação não cabe nenhum destaque visto que estava voltada para a criação de novas unidades culturais.

No Programa “Produzindo Cultura” da Secult o objetivo era “Dinamizar, democratizar e descentralizar as produções culturais” (LEI Nº 16.687/2001, p. 49). O Programa possuía duas linhas de ação chamadas: 1) “Produções Culturais” e 2) “Produção Editorial, CD e Vídeo”. A primeira linha “Realizar exposições em espaços da Sec. de Cultura (Museus, Teatro, etc)” – seria um total de 48 exposições – e “Promover os Salões de Artes Plásticas do

Recife e de Design” – a meta era que se realizasse 4 salões. A segunda linha de ação pretendia “Editar Livros, Catálogos, Depoimentos e outros”.

O “Programa Gestão administrativa da Secretaria de Cultura” tinha por objetivo “Melhorar a qualidade da ação administrativa, apoiando e capacitando servidores, mantendo e ampliando os equipamentos e modernizando as práticas administrativas para garantir uma administração transparente e eficiente.” (LEI Nº 16.687/2001, p. 97). O Programa possuía 5 linhas de ação: 1) “Aquisição de Equipamentos e Bens Culturais”; 2) “Reestruturação Funcional”; 3) “Apoio administrativo às ações da Secretaria de Cultura”; 4) “Encargos com vale-transporte”; e 5) “Encargos com auxílio-refeição”.

A primeira linha de ação previa adquirir: obras de arte; equipamentos de informática; mobiliário e equipamentos para montagens de exposições e eventos; e equipamentos para os cinemas, teatros, museus, etc.”. A segunda linha de ação previa “Capacitar pessoal da Secretaria de Cultura”. A terceira linha previa: “Manter, reformar e /ou restaurar imóveis e espaços culturais municipais; Restaurar, catalogar e manter o acervo das unidades; Proceder manutenção e atualização tecnológica dos equipamentos cênicos; Suprir necessidades de manutenção da Secretaria de Cultura; Adquirir móveis e equipamentos diversos”. Diferente dos programas Valorização da Cultura e Produzindo Cultura, o programa voltado à gestão administrativa não indicou o quantitativo das atividades e projetos por linhas de ação. Porém, na planilha orçamentária foi destinado um valor de R\$2.410.440,00 (dois milhões, quatrocentos e dez mil, quatrocentos e quarenta reais). Dessemelhante das atividades listadas no quadro de metas do Programa, a planilha orçamentária indicou que esse valor cobria pagamento de pessoal.

A partir da análise do Plano Plurianual (2002-2005), elaborado pela gestão do Prefeito João Paulo, foi possível perceber que embora ele indicasse como um dos seus objetivos criar “oportunidades para o cidadão recifense desenvolver suas habilidades com liberdade de criação e expressão da sua cultura” (LEI Nº 16.687/2001, p. 44), todos os programas voltados especificamente para área da cultura privilegiaram projetos e atividades culturais cujo público alvo eram os cidadãos e produtores culturais interessados em iniciação ou aperfeiçoamento nas áreas artísticas já consagradas, como música clássica, teatro e artes plásticas, por exemplo.

O Plano ainda que apresente diretrizes gerais e um rápido panorama sobre a cultura do Recife não traz dados consistentes sobre a situação dos espaços sob a responsabilidade do Governo Municipal, e nem apresenta um indicativo de pesquisas voltadas aos hábitos

culturais dos recifenses. por exemplo, com base nos quais se pudesse estabelecer parâmetros do que se pretenda alcançar com as atividades propostas.

Como afirmou Lia Calabre, com base nos resultados da Pesquisa de Informações Básicas Municipais (Munic), ligado ao IBG, no Brasil se mantém uma percepção simplificada de política pública de cultura, “muitas das ações são realizadas e mantidas quase que por uma espécie de tradição, ou seja, ocorrem porque “assim deve ser”, e não porque foram planejadas e articuladas com base em um conjunto de objetivos, buscando alcançar fins determinados” (CALABRE, 2009, p. 90).

Parece sintomático que o último Programa voltado especificamente para a gestão da Secretaria não possuísse indicativos de números de atividades e projetos por linhas de ação. Existia, por exemplo a proposta de adquirir obras de arte, mas não se estipulou quantitativo, quais os critérios seriam estabelecidos para escolha das obras e nem qual o método que se utilizaria para selecionar tais obras. Talvez não se trata necessariamente de lacuna, mas de algo comum a esse tipo de documento, que precisa ter algum grau de generalidade a fim de poder viabilizar ações não previstas. Porém, o fato do Mamam não ter adquirido obras através de compra pela Prefeitura é um indício de que embora estabelecida tal meta, ela não foi levada adiante. Fora isso, evitar detalhamento dessas ações pode indicar um desconhecimento de tal prática ou pelo menos o desinteresse da gestão.

Também foi possível evidenciar que a maior parte do investimento da cultura estava voltada para atividades de consumo. A partir do mote de que o Recife possui uma riqueza de produção cultural, a Prefeitura planejou investir e incentivar não apenas a produção de “talentos”, como o próprio Plano Plurianual aborda, como também novos talentos buscados “nos bairros, descentralizando núcleos culturais, promovendo eventos com incentivo à criatividade da população.” (LEI Nº 16.687/2001, p. 247).

O Plano Plurianual (2002-2005) sofreu duas revisões em 2003 e em 2004. A maneira como o Sistema de Planejamento do Recife funcionava permitia uma flexibilidade em relação aos planos elaborados no início das gestões, pois não apenas havia um entendimento que novas demandas pudessem surgir como também a realização dos programas dependiam da arrecadação de impostos do ano anterior fazendo flutuar, mesmo que com margem de segurança, o orçamento disponível.

O programa “Valorização da Cultura” vinculado à Secult sofreu algumas alterações. Ele passou a ter 5 projetos: “Promoção de ações culturais”, “Desenvolvimento e estruturação da economia da cultura”, “Otimização e democratização dos equipamentos culturais”,

“Restauração e aquisição de equipamentos e bens culturais” e “Promoção de eventos e festividades culturais e folclóricas”. O Mamam foi citado apenas no “Otimização e Democratização dos Equipamentos Culturais” com a seguinte meta: “Consolidar o MAMAM como principal espaço de intercâmbio nacional e internacional das Artes Plásticas, da Fotografia e do Design do Estado de Pernambuco”.

Não foi elaborado um plano de como a Secult iria realizar a meta de consolidar o Mamam como principal espaço de intercâmbio das artes plásticas, fotografia e design como também não foi definido o que se entendia como “democratização” dessa instituição ou como seria possível democratizá-la. Em 2003, Lula havia iniciado sua gestão como Presidente da República e, como foi discutido acima sobre as políticas públicas de cultura, a questão da democratização dos bens culturais se torna pauta do Governo Federal. A reformulação do Plano Plurianual nesse ano incorporou muito das questões em debate, possivelmente pelo alinhamento político dos governos. Como frisamos anteriormente, João Roberto Peixe participou da elaboração do programa de campanha presidencial em 2002 e em 2003 possivelmente já havia amadurecido diversas propostas que foram incorporadas aos programas municipais.

Vale abrir um parêntese de que na revisão de 2003 do Plano Plurianual (2002-2005) foi retirada a meta de aquisição de obras de arte. O projeto de “Restauração e Aquisição de Equipamentos e Bens Culturais” ampliou esse seu objetivo para “Adquirir, restaurar e manter bens móveis e acervo cultural” (REVISÃO PPA, 2003, p. 52). A ampliação para a ideia de acervo cultural pode ser positiva diante da diversidade dos acervos das instituições ligadas a Prefeitura, porém se manteve a falta de detalhamento sobre quantitativo e metodologia para alcançar esta meta.

Em 2004 foi realizada a segunda e última revisão do Plano Plurianual 2002-2005, antes do final do primeiro mandato do governo João Paulo. Porém, foram mantidos os mesmos planos de ações que o anterior para o Mamam. Um acréscimo realizado nessa revisão foi em relação ao projeto de “Restauração, Preservação e Aquisição de Equipamentos e Bens Culturais”. Nesta versão do Plano foi apontado como foco da gestão os imóveis sob responsabilidade da Prefeitura. O que indicou que embora se falasse de aquisição de equipamentos e bens culturais, o foco do projeto era a restauração e manutenção dos imóveis.

João Paulo se reelegeu prefeito do Recife no final de 2005, mas antes de se reeleger, em setembro apresentou o Plano Plurianual 2006-2009, cujo título “Recife: mais trabalho,

melhor qualidade de vida” que foi aprovado pela Lei nº 17.111/2005. Esse Plano serviu de base para o direcionamento da sua segunda gestão.

Embora não seja objetivo aqui analisar esse novo Plano, seria importante destacar o posicionamento que as políticas públicas de cultura assumiram no segundo mandato. O próprio Plano estabeleceu que a cultura seria a 9ª prioridade temática dentro das ações de planejamento para a cidade, ficou à frente apenas da assistência social. Embora o investimento em cultura no Recife, chegando a atingir na gestão João Paulo 3,94% (SANTOS, 2012), em termos orçamentários fosse maior que a média nacional (0,5%), como pode ser visto na tabela abaixo, a maior parte de investimento esteve direcionado para a promoção de eventos culturais ou manutenção da própria estrutura administrativa da Secretaria.

2002	
Secretaria de Cultura – Administração Direta	
Manutenção das atividades do Conselho de Cultura	R\$ 95.000,00
Encargos com estagiários	R\$ 55.000,00
Apoio administrativo às ações da Secretaria de Cultura	R\$ 1.838.815,00
Concessão de auxílio-refeição aos servidores em horário extra	R\$ 75.000,00
Aquisição de vales transporte para servidores externos	R\$ 9.000,00
Coordenação e Supervisão da política de cultura do município	R\$ 394.362,00
Promoções de Ações Culturais	R\$ 6.538.649,00
Desenvolvimento e estruturação da economia da Cultura	R\$ 1.500.000,00
Implementação de unidades Culturais	R\$ 1.200.000,00
Promoção de eventos e festivais culturais e folclóricos	R\$ 3.550.000,00
Aquisição de equipamentos e bens culturais	R\$ 2.620.000,00
TOTAL	R\$ 17.880.826,00

Fonte: Detalhamento da Despesa por Elemento – 2002 – Prefeitura do Recife – SEPLAG/GGPM.

Segundo o detalhamento de despesas do ano de 2002 a Secult teve o maior orçamento durante o período de 2002 e 2005. Com um total de R\$ 17.880.826,00 (dezessete milhões, oitocentos e oitenta e oito mil, oitocentos e vinte e seis reais). O item “Promoções de Ações Culturais” dizia respeito em grande maioria a realização de festivais – como os *Festivais Multiculturais* e a realização de shows dentro do Programa Cultura para Todos. A soma do orçamento desse item e do “Promoção de eventos e festivais culturais e folclóricos” ficou em

um total de R\$ 10.088.640,00 (dez milhões, oitenta e oito mil, seiscentos e quarenta reais), ou seja, dizia respeito a aproximadamente 56,4% do orçamento total disponibilizado para investimento direto.

No ano de 2003 o orçamento da Secult caiu mais da metade, ficando com um total de R\$ 7.977.000,00 (sete milhões, novecentos e setenta e sete mil reais). Nesse ano na “Promoção de ações culturais” e “Promoção de eventos e festivais culturais e folclóricos” foram gastos R\$ 807.000,00 (oitocentos e sete mil reais). O destaque está para o investimento na “Otimização e democratização dos equipamentos culturais” que ficou com um total de R\$ 1.732.000,00 (um milhão, setecentos e trinta e dois mil reais). Embora deixe aparentar que a gestão escolheu investir um maior valor nas instituições, é importante destacar que não está discriminada nessa planilha o orçamento com a realização de ciclos festivos como o Carnaval e São João – que abocanham boa parte do orçamento da cultura. Esses valores dizem respeito ao orçamento administrado diretamente pela Secult, mas existia ainda outro braço da Prefeitura que era a Fundação de Cultura Cidade do Recife.

2003	
Secretaria de Cultura – Administração Direta	
Apoio administrativo às ações da Secretaria de Cultura	R\$ 3.289.800,00
Coordenação e supervisão da política de cultura do município	R\$ 849.200,00
Promoções de ações culturais	R\$ 383.000,00
Desenvolvimento e estruturação da economia da cultura	R\$ 460.000,00
Promoção de eventos e festivais culturais e folclóricos	R\$ 424.000,00
Restauração e aquisição de equipamentos e bens culturais	R\$ 839.000,00
MATERIAL DE CONSUMO	R\$ 20.000,00
OBRAS E INSTALAÇÕES	R\$ 40.000,00
Otimização e democratização dos equipamentos culturais	R\$ 1.732.000,00
TOTAL	R\$ 7.977.000,00

Fonte: Detalhamento da Despesa por Elemento – 2003 – Prefeitura do Recife – SEPLAG/GGPM.

No ano de 2004 o orçamento da Secult se manteve praticamente o mesmo. Em contrapartida a “Otimização e democratização dos equipamentos culturais” caiu para ¼ do valor do ano anterior. Já a “Promoção de Ações Culturais” e a “Promoção de eventos e festividades culturais e folclóricas” somaram R\$ 1.545.938,00 (um milhão, quinhentos e

quarenta e cinco mil, novecentos e trinta e oito reais), ou seja, aproximadamente 20,8% do orçamento total da Secult.

2004	
Secretaria da Cultura – Administração Direta	
Apoio administrativo às ações da Secretaria de Cultura	R\$ 4.265.276,00
Coordenação e supervisão das políticas de cultura do município	R\$ 399.603,00
Promoção das ações culturais	R\$ 293.938,00
Desenvolvimento e estruturação da economia da cultura	R\$ 254.000,00
Restauração, preservação e aquisição de equipamentos e bens culturais	R\$ 502.672,00
MATERIAL DE CONSUMO	R\$ 43.320,00
OBRAS E INSTALAÇÕES	R\$ 5.869,00
Otimização e democratização dos equipamentos culturais	R\$ 433.000,00
Promoção de eventos e festividades culturais e folclóricas	R\$ 1.252.000,00
TOTAL	R\$ 7.399.489,00

Fonte: Detalhamento da Despesa por Elemento – 2004 – Prefeitura do Recife – SEPLAG/GGPM.

Em 2005, como é possível ver no quadro abaixo, houve um aumento do orçamento da Secult, em relação ao ano anterior. O item de “Otimização e democratização dos equipamentos culturais” teve uma pequena redução, ficando no valor de R\$ 354.000,00 (trezentos e cinquenta e quatro mil reais). A “Promoção de ações culturais” e “Promoção de eventos e festividades culturais e folclóricas” somaram um valor de R\$ 1.493.777,00 (um milhão, quatrocentos e noventa e três mil, setecentos e setenta e sete reais), ou seja, 16% do orçamento total.

Como pode ser lido na tabela abaixo, o “Apoio administrativo às ações da Secretaria de Cultura” ocuparam 70% do orçamento daquele ano. Não foi discriminado, como na tabela de 2002, que esses valores poderiam dizer respeito a encargos com estagiários, concessão de auxílio-refeição, aquisição de vales transportes, etc. Essas mudanças dificultam uma melhor avaliação da distribuição de investimentos por ano.

2005	
Secretaria de Cultura – Administração Direta	
Apoio administrativo às ações da Secretaria de Cultura	R\$ 6.389.269,00
Coordenação e supervisão das políticas de cultura do município	R\$ 434.077,00
Promoção de ações culturais	R\$ 343.777,00
Desenvolvimento e estruturação da economia da cultura	R\$ 196.695,00
Restauração, preservação e aquisição de equipamentos e bens culturais	R\$ 256.117,00
MATERIAL DE CONSUMO	R\$ 11.750,00
OBRAS E INSTALAÇÕES	R\$ 10.567,00
Otimização e democratização de eventos culturais	R\$ 354.900,00
Promoção de eventos e festividades culturais e folclóricas	R\$ 1.150.000,00
TOTAL	R\$ 9.124.835,00

Fonte: Detalhamento da Despesa por Elemento – 2005 – Prefeitura do Recife – SEPLAG/GGPM.

No ano de 2006, o orçamento da Secult teve novo aumento em relação ao ano anterior. O item de “Otimização e democratização dos equipamentos culturais” ficou no valor R\$ 1.121.414,00 (um milhão, cento e vinte e um mil, quatrocentos e catorze reais). A “Promoção de ações culturais” e “Promoção de eventos e festividades culturais e folclóricas” que somaram um valor de R\$ 2.191.656,00 (dois milhões, cento e noventa e um mil, seiscentos e cinquenta e seis reais), ou seja, aproximadamente 20% do valor total.

2006	
Secretaria de Cultura – Administração Direta	
Complexo turístico cultural Recife-Olinda	R\$ 80.000,00
Coordenação e supervisão das políticas de cultura do município	R\$ 688.437,00
Promoções de ações culturais	R\$ 1.041.656,00
Desenvolvimento e estruturação de economia da cultura	R\$ 244.000,00
Restauração, preservação e aquisição de equipamentos e bens culturais	R\$ 557.208,00
EQUIPAMENTO E MATERIAL PERMANENTE	R\$ 9.740,00
Otimização e democratização dos equipamentos culturais	R\$ 1.121.414,00
Promoção de eventos e festivais culturais e folclóricos	R\$ 1.150.000,00
Apoio administrativo às ações da unidade orçamentária	R\$ 6.050.844,00
TOTAL	R\$ 10.933.559,00

Fonte: Detalhamento da Despesa por Elemento – 2006 – Prefeitura do Recife – SEPLAG/GGPM.

Com os dados disponibilizados pela Prefeitura é difícil precisar quais desses investimentos foram destinados a instituições culturais sob sua guarda, como o Mamam. Inclusive porque nesse período da primeira gestão João Paulo para o início da segunda, em 2006, foram criados centros culturais, como o Mamam no Pátio, o Núcleo da Cultura Afro-Brasileira, Centro de Design, etc. Com a análise do Plano Plurianual 2002-2005 e suas respectivas atualizações é possível perceber que a produção cultural investida pela Prefeitura estava ligada a eventos que pudessem garantir um retorno econômico a cidade, como é o caso dos festivais temáticos, os shows ou ciclos festivos como o Carnaval.

A economia da cultura foi um novo elemento desenvolvido pela gestão que estava em consonância com as políticas públicas de cultura do governo federal. Como pode ser visto na tabela acima, foi destinado, inclusive, orçamento para o “Desenvolvimento e estruturação de economia da cultura”, pois se entendia que ela poderia ser propulsora do desenvolvimento do capital. Ao mesmo tempo que não é por acaso a escolha dos investimentos em shows e festivais, como afirmou Yúdice, “Hoje, um festival ou uma bienal de cinema ou de artes são tão internacionais quanto as roupas que vestimos ou os carros que dirigimos” (2006, p. 36). É um produto cultural de fácil assimilação e consumo por diferentes grupos sociais, pois permite em um mesmo evento aglutinar uma diversidade de obras e artistas.

Só para citar um exemplo no Plano Plurianual 2006-2009, no Programa Valorização da Cultura, no projeto Promoção de Ações Culturais foram definidos pelo menos sete festivais, como pode ser lido abaixo:

PROMOÇÕES DE AÇÕES CULTURAIS

Efetuar o Pagamento de Pessoal da Ativa
 Promover a Implementação do Projeto Pixinguinha
 Promover a Implementação dos "Festivais Multiculturais" nas Rpa's
 Promover a Divulgação da Produção Cultural Local para Diferentes Públicos
 Promover o "Concurso de Música Carnavalesca"
 Promover o "Festival de Dança do Recife"
 Promover o "Festival Recife do Teatro Nacional"
 Promover a "Semana das Artes Visuais" (SECULT/FCCR)
 Apoiar o Festival de Circo do Brasil (SECULT/FCCR)
 Promover as Comemorações do Dia Nacional da Cultura⁸
 Apoiar a Bienal do Livro
 Apoiar o "Salão Pernambucano Design"
 Apoiar Projetos, Eventos e Ações Culturais de Interesse da Cidade do Recife
 Apoiar a Produção de Filmes de Longa Metragem
 Desenvolver Iniciativas Relacionadas a Formação, a Produção e Difusão Cultural (SECULT/FCCR) (LEI Nº 17.111, 2005, p. 75)

⁸ Estava em consonância com as ações do governo federal que tinha instituído o dia 5 de novembro como Dia Nacional da Cultura.

Para a pesquisadora Hortência Santos, Recife “conseguiu sustentar uma visão ampla da cultura, delegando à área uma importância estratégica para a cidade e alcançando em suas gestões recentes um aumento considerável dos recursos; com isso, promoveu relativa mobilização social em torno da cultura e suas políticas” (SANTOS, 2012, p. 70). Para a autora, as mudanças ocorridas no âmbito das políticas públicas no Recife estavam atreladas à figura do Secretário de Cultura João Roberto Peixe; “Devido a sua afinidade com a área e ao respaldo político que possuía dentro do Partido dos Trabalhadores, do qual foi membro fundador e primeiro presidente em Pernambuco, Peixe exerceu certa influência interna e poder de barganha para a cultura no município” (Ibid, p. 71-72).

As diretrizes da gestão cultural no Recife foram definidas a partir da bienal *Conferência Municipal de Cultura* e pelo Conselho Municipal de Política Cultural. (Ibid) Em 2001 foi criado o Cadastro Cultural do Recife que previa “a instalação de uma base de dados que contribua para a geração e difusão de informações culturais (artistas, equipamentos, eventos, manifestações e segmentos artísticos, cadeias produtivas, etc.), por meios eletrônicos” (Ibid, p. 77). Segundo a autora esta iniciativa estava atrelada a implementação do Sistema Nacional de Informações Culturais, do governo federal. Além disso, no Recife, a realização do cadastro se tornou “um dos critérios para a inscrição de projetos no Sistema de Incentivo à Cultura (SIC) e também para a participação nas discussões dos fóruns permanentes de cultura do município” (Ibid, p. 77).

De acordo com as pesquisas de Hortência Santos, o maior investimento público no setor da cultura foram aqueles ligados à construção de obras pontuais e a execução de megaeventos. Para a autora “a lógica da cultura e seus vagarosos resultados não condizem com a velocidade dos interesses políticos e muito menos com a burocracia do Estado, que, em geral, não é sensível às especificidades da área” (Ibid, p. 91). A autora acredita que existe uma descrença política sobre o papel transformador da cultura “que ainda é posta sob a lógica de “cereja do bolo” ou “pão e circo” (Ibid, p. 91). Porém, como a própria Santos destaca “faltam dados empíricos sobre o impacto social, que respaldem a área e busquem desmitificar os estereótipos e eliminar as desconfianças” (Ibid, p. 91). E talvez, por isso, mesmo que nas análises de alguns autores, como George Yúdice, aparente ser conveniente para o Estado investir em cultura, esse investimento no caso do Brasil é acompanhado de uma instabilidade histórica.

Contudo, ao visualizar a evolução do orçamento da cultura entre anos de 2001 e 2008 ela tendeu a um crescimento, como pode ser visto no gráfico abaixo:



Fonte: Relatório de Gestão da Secretaria de Cultura do Recife 2001-2008 in SANTOS, 2012, p. 108.

Porém, esse orçamento diz respeito não apenas ao investimento direto, com aos apresentados nas tabelas anteriores. Isso ocorre porque ele está ligado ao Sistema de Incentivo à Cultura do Recife, sendo constituído pelo Mecenato e pelo Fundo Municipal de Cultura (Ibid), mesmo modelo seguido pelo governo federal. Pelo Mecenato, foram aprovados projetos, através de edital, dos segmentos de Música, Artes Cênicas, Fotografia, Audiovisual, Literatura, Artes Gráficas e Artes Plásticas, Artesanato e Folclore, Pesquisa Cultural, Patrimônio Histórico e Patrimônio Artístico. De acordo com a autora, “mesmo com a diversidade das áreas contempladas pela lei de incentivo, as críticas ao sistema se referem à concentração de recursos em áreas específicas” (Ibid, p. 110), como música, teatro e audiovisual.

Diante desse quadro sobre as políticas públicas de cultura durante a gestão de Moacir dos Anjos, buscaremos entender, a partir daqui, até que ponto as ações do Mamam estavam em consonância com o estabelecido nos planos de governo, mesmo que de ante mão já possuímos uma noção de que não foram estabelecidos diretrizes detalhadas sobre o que se planejava para instituição.

4 A NOMEAÇÃO DE MOACIR DOS ANJOS E SUAS AÇÕES NO MAMAM (2001-2006)

Em 16 de janeiro de 2001 o Presidente da Fundação de Cultura Cidade do Recife (FCCR), João Roberto Peixe, realizou uma coletiva de imprensa para anunciar o nome de Moacir dos Anjos como novo diretor do Mamam. Nascido no Recife, em 1963, Moacir dos Anjos possuía, na época da nomeação, uma trajetória acadêmica, da graduação ao doutorado, na área da economia.

Em 1984, graduou-se pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e em 1990 obteve o título de mestre pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). No mesmo ano, ingressou na Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), assumindo o cargo de pesquisador na área econômica, e, pouco tempo depois, neste mesmo período, mudou-se para Londres para desenvolver uma pesquisa sobre a economia brasileira da década de 1980. Ao final de quatro anos (em 1994), conquistou o título de doutor, pela University College London (UCL).

Na narrativa pessoal que Moacir dos Anjos desenvolveu, retrospectivamente, para si, a estadia em Londres marcou um momento de transição na sua carreira:

Embora sempre tenha acompanhado com interesse e proximidade a produção em artes visuais, o período em que vivi em Londres, entre 1990 e 1994, para fazer o doutorado e quando pude também frequentar muitos museus e galerias, foi decisivo para consolidar o desejo de um envolvimento maior que o de observador passivo. (ANJOS, 2006, p. 26)

Ainda segundo seu depoimento⁹, quando regressou ao Recife, ele teria buscado compatibilizar a formação em economia com o interesse na área cultural e artística. Porém, Moacir destacou o ano de 1998, quando foi criada a Superintendência de Cultura da Fundaj, como um momento importante nos novos rumos da sua trajetória profissional – concretizando o desejo de maior envolvimento no campo da arte, despertado durante o intercâmbio em Londres, quatro anos antes. A Superintendência era responsável, dentre outras funções, por estruturar um setor que desse conta de coordenar, articular, propor e assessorar a implementação de políticas e ações para as áreas da cultura e das artes na Fundação.

Moacir dos Anjos foi então convidado a assumir uma das coordenações dessa nova Superintendência, a Coordenação de Ação Cultural, cujo foco de atuação esteve na gerência das áreas de artes visuais e cinema. Segundo ele, a área de “cinema tinha à frente Kleber

⁹ Entrevista concedida por Moacir dos Anjos à autora, em 21 de junho de 2019.

Mendonça¹⁰, que entra também nessa época, e nas artes visuais estava Teresa Motta¹¹, também funcionária da casa” (ANJOS, 2019). Moacir coordenou essas duas áreas, porém, segundo ele, “com mais foco nas artes visuais” (Ibid), que era não só seu campo de interesse pessoal, mas também, porque Kleber Mendonça Filho “já tinha uma equipe (...) que tocavam mais autonomamente a área de cinema” (Ibid).

A Coordenação então traçou alguns projetos para a Fundaj, com foco na elaboração de exposições e cursos sobre arte. No projeto de exposições, convidou-se artistas já consagrados ou emergentes e que, naquela época, nunca tinham exibido suas obras no Recife, como Lygia Pape, Rosângela Rennó, José Rufino e outros. Uma das exposições que Moacir dos Anjos participou, e que foi organizada sob a supervisão da Superintendência de Cultura, foi a mostra *Ceará e Pernambuco: dragões e leões* de 1998, realizada em Fortaleza e que inaugurou o Centro Cultural Dragão do Mar¹². Foi chamado para ser curador da exposição o crítico de arte Agnaldo Farias, de São Paulo, e Moacir trabalhou como curador adjunto. Para a mostra foram convidados artistas pernambucanos e cearenses.

Outro programa realizado pela Coordenadoria de Ação Cultural foi uma série de cursos de história da arte. A partir de 1998, e durante aproximadamente dois anos, foram realizados cursos sobre história da arte internacional e do Brasil na Fundaj, ministrados por uma série de críticos, historiadores, professores e curadores, de lugares diferentes do país, mas principalmente do Rio de Janeiro e São Paulo (como, por exemplo, Agnaldo Farias, Frederico Morais, Lisette Lagnado, Rodrigo Nave, Fernando Cocchiarale e Glória Ferreira).

Nessa mesma época, Moacir foi convidado para ser um dos curadores da primeira edição do *Rumos Artes Visuais (1999-2000)*, um mapeamento nacional da produção emergente no Brasil promovido pelo Instituto Itaú Cultural – que tinha por objetivo, de modo geral, mapear as manifestações artísticas e incentivar a pesquisa teórica sobre elas. Como um

¹⁰ Kleber Mendonça Filho é, atualmente, cineasta reconhecido internacionalmente e premiado pelo *Festival de Cannes*, em 2019, pelo filme *Bacurau*, e pelo *Festival de Sydney*, em 2016, pelo filme *Aquarius*. Na época em que trabalhou com Moacir dos Anjos, Kleber era jornalista e crítico de cinema. No final da década de 1990, ficou responsável pelo setor de cinema da Fundação Joaquim Nabuco e, naquela década, escrevia para periódicos como *Jornal do Commercio*, *Revista Continente* e *Folha de São Paulo*.

¹¹ Teresa Alexandrina Motta, filha do poeta Mauro Motta, foi funcionária da Fundação Joaquim Nabuco a partir de 1984, onde trabalhou em alguns setores da Fundação. Graduiu-se, em 1986, em Serviço Social pela Universidade Federal de Pernambuco e possui especializações na área de políticas culturais e em gestão e tecnologia da informação, ambas pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Na Fundaj, atuou no setor de artes plásticas do Instituto de Cultura, coordenando e produzindo exposições de arte, realizadas nas Galerias Vicente do Rego Monteiro, Massangana e Baobá, pertencentes a Fundação.

¹² O Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura possui sua data de inauguração oficial em abril de 1999, porém está instituição funcionou “em caráter experimental a partir de 1998”, segundo matéria da época da jornalista Juliana Monachesi para a *Folha de São Paulo* (20 jan. 2000). Disponível: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2001200006.htm>. Acesso em: 8 ago. 2019.

dos curadores-adjuntos, por sua proximidade geográfica, Moacir dos Anjos ficou responsável pelo mapeamento dos Estados de Alagoas, Paraíba, Pernambuco e Sergipe.

A Superintendência de Cultura também desenvolveu um projeto, em parceria com o Serviço Social do Comércio de São Paulo (Sesc-SP), chamado *Nordestes*. Moacir dos Anjos ficou a cargo da curadoria de artes visuais, mas o projeto cobria ainda áreas como música, dança, teatro, cinema e gastronomia. Segundo ele:

A ideia era mostrar, no bojo daquela discussão dos anos 1990, tinha o mangubeat, aquela coisa de novo Nordeste está surgindo, no Nordeste que não é mais aquela coisa de tradição apenas, mas que se relaciona com a produção contemporânea... Que essa discussão foi lançada pelos próprios artistas mesmo, dos músicos, a academia veio bem depois e a ideia da gente era verificar onde isso estava acontecendo, não só na área de música, mas nas de artes visuais, no cinema, de teatro, de gastronomia, de moda. Então foi um evento multidisciplinar. (Ibid)

O resultado dessa pesquisa originou a mostra homônima, *Nordestes*, que ocorreu no Sesc Pompéia, em 1999, um evento multidisciplinar que buscou apresentar a ideia de múltiplos nordestes, segundo Alexandre Targino, em uma visão “mais contemporânea e por isso mesmo, menos estereotipada e menos tradicional” (2018, p. s/p). Na mesma época, a Superintendência também aprovou um projeto no edital do Programa Petrobras Artes Visuais, nos anos 2000, que tinha como foco incentivar o desenvolvimento da arte contemporânea no Brasil. A Fundaj aprovou neste edital o projeto *Visualidades Contemporâneas* que possibilitou a realização de quatro exposições, dos artistas: Efrain Almeida (Ceará), Vik Muniz (São Paulo), Iran do Espírito Santo (São Paulo), e Valeska Soares (Minas Gerais). Todos jovens artistas, na época, inéditos no Recife (os três primeiros, inclusive seriam convidados por Moacir dos Anjos a expor no Mamam quando este já era diretor do Museu).

Estes foram alguns dos projetos que Moacir esteve envolvido ao longo dos anos em que trabalhou na Fundaj, antes de ingressar no Mamam. Foi então, segundo o próprio curador (Ibid), que o artista plástico Fernando Duarte¹³, quando nomeado Secretário Adjunto de João Roberto Peixe, teria feito à ponte entre Moacir e Peixe, no ano de 2001. Duarte conhecia Moacir dos Anjos dessas ações da Fundaj, por frequentar os cursos promovidos pela Fundação, e assim – através desta rede e com o acúmulo de experiência no campo das artes visuais dentro e fora da Fundaj – Moacir foi convidado por Peixe (então Secretário de Cultura) a assumir a direção do Mamam.

¹³ Fernando Duarte é artista plástico, mas engenheiro civil de formação, desde 1982, pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Neste mesmo ano tornou-se funcionário do Banco do Brasil, mas foi cedido, a partir de 2001, à Prefeitura da cidade do Recife, atuando na administração municipal. Durante o primeiro mandato do Prefeito João Paulo (2001-2004), foi secretário adjunto da Secretaria de Cultura do Recife e em 2005, assumiu a presidência da Fundação de Cultura Cidade do Recife.

O anúncio do nome do novo diretor do Museu foi realizado através de uma coletiva de imprensa que também serviu de espaço para a divulgação dos planos da nova gestão do Mamam. Dois dos principais jornais impressos em circulação no Recife naquela época, o *Jornal do Commercio* e o *Diario de Pernambuco*, bem como o suplemento cultural do *Diário Oficial da Cidade do Recife* publicaram, a partir desse encontro, matérias sobre Moacir dos Anjos e as diretrizes estabelecidas para o Museu de Arte Moderna.

Novo diretor do Mamam pretende ampliar acervo



Moacir dos Anjos tem vários projetos para o museu

O presidente da Fundação de Cultura do Recife, João Roberto Peixe, apresentou quarta (16), durante coletiva, o economista Moacir dos Anjos como diretor do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam).
O novo dirigente do Mamam foi coordenador de Ação Cultural do Instituto de Cultura da Fundação Joaquim Nabuco, entre 98 e 2000. Ele atuou também como curador do Projeto Nordeste, no Sesc Pompéia, em 99 e da exposição Origem, do Observatório Cultural Malakoff, no Recife.
No Mamam, Moacir dos Anjos pretende ampliar a produção e divulgação da arte contemporânea no Estado com exposições de artistas locais, mas deixar o espaço aberto à artistas nacionais e internacionais.
A descoberta de novos talentos locais e a ampliação do acervo fazem parte dos projetos a médio prazo. O novo diretor também quer estabelecer intercâmbio com outros museus visando futuras parcerias, além de implementar ações educativas.
"Ainda vamos buscar patrocínio junto a iniciativa privada para ampliar o acervo do museu", assegurou o diretor do Mamam que assumirá o cargo, na próxima semana.

Imagem 14 – Recorte da matéria do suplemento cultural do *Diário Oficial da Cidade do Recife*, de 18 de janeiro de 2001.

De acordo com a matéria do *Diário Oficial*, Moacir dos Anjos “pretendia ampliar a produção e divulgação da arte contemporânea no Estado com exposições de artistas locais, mas deixar o espaço aberto à artistas nacionais e internacionais” (18 jan. 2001, p. 8). Também fariam parte dos planos da gestão a descoberta de “novos talentos” da cidade, a ampliação do acervo do Mamam e a implementação de ações educativas. De maneira breve, através de uma nota, o suplemento do *Diário Oficial* apresentou a vinda de Moacir dos Anjos para o Museu de Arte Moderna, destacando de forma sucinta o currículo do diretor e elencando esquematicamente as metas da gestão, como pode ser lido na imagem acima.

Um dia antes, o jornal *Diario de Pernambuco* publicou uma matéria intitulada *Diretrizes do novo diretor do Mamam* assinada pela jornalista Michelle de Assumpção.

Segundo a autora do texto, Moacir dos Anjos chegou ao Museu “com propósitos bem definidos” (ASSUMPCÃO, 17 jan. 2001, p. D6). Os dois artigos, do *Dário Oficial* e do *Diário de Pernambuco*, deram enfoque as “diretrizes” e “propósitos” da nova gestão. Nota-se a presença de um discurso que vinculou as proposições e medidas pensadas para o Museu com o campo da administração institucional, quando lançam mão de determinado léxico para abordar o assunto. Esse tom, mais presente no suplemento produzido pelo governo municipal, é reforçado, inclusive, quando a matéria do *Diário Oficial* se refere a Moacir dos Anjos como “dirigente do Mamam”. Ao apresentar, desta maneira, as mudanças que iriam ocorrer na instituição, ambos os textos imprimem uma ideia de seriedade, confiança e desempenho aos novos agentes que passariam a atuar no Museu a partir daquele momento.



Imagem 15 – Recorte da matéria do jornal *Diário de Pernambuco*, de 17 de janeiro de 2001.

O Secretário de Cultura João Roberto Peixe, que estava presente na coletiva de imprensa, teria afirmado, segundo Michelle de Assumpção, que, naquele momento, era difícil encontrar uma pessoa com o perfil de Moacir (PEIXE *apud* ASSUMPCÃO, 17 jan. 2001). Ainda de acordo com a jornalista do *Diário*, o diretor do Mamam estabeleceu quatro diretrizes gerais de ação para a Instituição, a partir do desejo de ampliar a inserção do Mamam no circuito dos museus e instituições de arte do país, inclusive valendo-se da estratégia de concepção compartilhada com outras entidades na realização de exposições.

A primeira diretriz seria a de refletir sobre a história da arte moderna em Pernambuco. Nas palavras do novo diretor: “O modernismo é sempre traçado sob a perspectiva do que

aconteceu em São Paulo. (...) no Rio de Janeiro, foi organizada uma mostra contextualizando o modernismo no Rio. Acho importante esse reflexo aqui” (ANJOS *apud* ASSUMPÇÃO, 17 jan. 2001, p. D6). Moacir dos Anjos considerava que Pernambuco possuía obras modernistas importantes e que “em uma ou mais exposições, seguidas de seminários, o público” poderia conhecê-las (ASSUMPÇÃO, 17 jan. 2001, p. D6).

A segunda diretriz proposta pelo diretor daria ênfase a produção contemporânea de arte. Nas palavras de Michele Assumpção, para Moacir, àquela época, “todos os museus de arte moderna estão servindo como suporte para apresentar as produções contemporâneas” (Ibid, p. D6). O diretor tinha o objetivo de tornar o Mamam esse espaço “de forma mais agressiva que a gestão passada, não só por trazer grandes nomes, mas por fazer uma ação educativa” (ANJOS *apud* ASSUMPÇÃO, 17 jan. 2001, p. D6).

A jornalista do *Diario de Pernambuco* reafirmou, como a matéria do *Diário Oficial da Cidade do Recife*, que as ações educativas do Museu seriam uma prioridade da gestão de Moacir dos Anjos, bem como o foco na produção contemporânea de arte. Segundo Michele Assumpção, todas as ações do Mamam seriam “atenciosamente monitoradas, seguidas de seminários, debates e palestras” (ASSUMPÇÃO, 17 jan. 2001, p. D6). Ligada a esta produção estava a terceira diretriz da gestão, voltada para a produção de artistas jovens e emergentes que ainda não tivessem visibilidade e consolidação no mercado. Este grupo ganharia espaço através de iniciativas do Museu que, naquele momento, ainda estavam para ser definidas.

Por fim, a quarta e última diretriz de Moacir dos Anjos seria a de valorizar a coleção do Mamam. O novo diretor afirmou que: “O acervo é pequeno, mas de coisas importantes que precisamos dar mais espaço, ou com salas de exposição permanente ou fazendo essas obras circularem por outros museus” (ANJOS *apud* ASSUMPÇÃO, 17 jan. 2001, p. D6). Moacir dos Anjos citou ainda três artistas contidos no acervo do Mamam, que valorizavam a Coleção por meio da presença de seus trabalhos. Eram eles: as obras dos anos 1920 e 1930 de Vicente do Rego Monteiro, os trabalhos de João Câmara e os cartemas de Aloisio Magalhães.

A matéria de Michelle Assumpção reforçou a fala do novo diretor, assim como também foi feito pelo *Diário Oficial*, de que seria importante ampliar o acervo do Mamam com novas aquisições. Porém, uma informação que não foi dada no suplemento *Oficial*, e que esteve presente no artigo do *Diario de Pernambuco*, é que o foco das aquisições da gestão seria “principalmente de arte contemporânea” (ANJOS *apud* ASSUMPÇÃO, 17 jan. 2001, p. D6) e não de arte moderna.

No mesmo dia em que foi publicado o artigo de Michele Assumpção, o *Jornal do Commercio* também lançou sua versão do anúncio do novo diretor do Museu. Com uma matéria de capa do *Caderno C* intitulada *Perfil nítido para o Mamam*, de autoria da jornalista Diana Moura Barbosa, o *JC* apresentou uma entrevista com Moacir dos Anjos.



Imagem 16 – Recorte da matéria do *Jornal do Commercio*, de 17 de janeiro de 2001.

Ambas as matérias, do *JC* e do *Diário de Pernambuco*, salientaram que a indicação de Moacir ao cargo de diretor foi comemorada pela classe artística e, ainda, que o trabalho anteriormente realizado por ele na Fundaj havia sido elogiado por vários artistas. Reforçando, assim, o tom de otimismo para o que estava por vir. A jornalista Diana Barbosa afirmou que Moacir chegou “ao cargo de diretor do Mamam com o objetivo claro de tornar mais nítido o perfil do museu” (17 jan. 2001, p. Capa). Quando questionado pela jornalista qual seria o Mamam da gestão dele, Moacir teria respondido que não haveria grandes rupturas com as duas gestões anteriores (a de Marco Polo e Marcus Lontra), mas que achava apenas necessário “definir melhor o perfil do Mamam; tornar sua proposta de atuação mais nítida para o público” (ANJOS *apud* BARBOSA, 17 jan. 2001, p. Capa).

Para a jornalista do *JC*, Moacir teria dito que a nova gestão apresentaria três projetos para o Mamam: o primeiro diria respeito “a avaliação, pelo olhar pernambucano, da arte moderna feita no Estado” (Ibid, p. Capa); em segundo lugar estaria a promoção da arte

contemporânea, pois para o diretor era preciso atualizar constantemente o olhar contemporâneo; e o terceiro projeto estaria ligado a abertura de espaço no Museu para jovens artistas, no intuito de formar uma nova geração.

Sobre o primeiro projeto, Moacir dos Anjos afirmou que a ideia seria “proporcionar uma reflexão sobre a arte moderna, através de exposições do acervo do museu, de palestras e debates, mostrando, inclusive, o diálogo entre a produção pernambucana e o modernismo do resto do País” (Ibid, p. Capa). Quando o diretor falou sobre a atualização do olhar contemporâneo, ele afirmou que tal objetivo seria possível tendo como ponto de partida “realizar várias exposições. Mostras de artistas contemporâneos, consagrados, cujo trabalho seja essencial para a compreensão da arte contemporânea” (Ibid, p. Capa). Moacir teria chegado a citar Hélio Oiticica e Lygia Clark como esses nomes consagrados e de grande influência na produção de artistas contemporâneos, mas que nunca tiveram uma exposição “de fôlego” no Estado. Na matéria do *JC* a noção de ampliação do olhar não estava restrita apenas ao público, mas, também, a formação de artistas locais.

Diana Barbosa, na entrevista, afirmou que o primeiro diretor do Mamam, Marcus Lontra, havia sido criticado por não abrir espaço no Museu aos artistas das gerações anteriores. A jornalista então questionou o novo diretor “Em que ‘geração’ da arte moderna” (BARBOSA, 17 jan. 2001, p. Capa) estaria situada a gestão dele. Moacir, então, fez a seguinte avaliação:

(...) não existem equipamentos museológicos suficientes para atender a todas as áreas da arte. Então, os museus de arte moderna (MAMs) acabam assumindo o duplo papel de promover a arte moderna e dar visibilidade à contemporânea. Isso também ocorre porque, em alguns casos, é muito tênue a linha que separa esses momentos da arte. Há artistas contemporâneos cujo trabalho dialoga de modo profundo com a arte moderna. Não vejo divergência entre estas duas atividades. Elas podem se complementar. (MOACIR *apud* BARBOSA, 17 jan. 2001, p. Capa)

Para o diretor, os museus da cidade não davam conta da diversidade cultural do Recife. Em detrimento de fazer jus a essa produção diversa, Moacir dos Anjos acreditava que “o perfil do Mamam precisa ser melhor delineado, para que fique bem nítido para o público a sua área de atuação” (Ibid, p. Capa). Ao mesmo tempo ele reconhecia que não se poderia “impedir que uma mostra realmente importante para a cidade deixe de ser vista no Recife por falta de espaço” (Ibid, p. Capa). Com esta fala, Moacir dos Anjos deixava entrever que o Museu – também por se tratar de um espaço público – era palco de negociações a partir de interesses diversos.

Na entrevista ao *JC* também foi reforçado o projeto de ampliar as ações educativas do Mamam. Sobre esse setor do Museu, Moacir dos Anjos afirmou:

(...) é preciso aumentar os projetos educativos, não só com o treinamento de monitores e visitação de escolas. A intenção é ampliar isso para debates, palestras e tudo que possa gerar mais informação. É preciso estimular a reflexão sobre a arte e a formação de um público com o olhar educado para compreender a contemporaneidade. (Ibid, p. Capa)

Essa tomada de posição do diretor evidencia que a leitura da gestão sobre os mecanismos pedagógicos do Museu estavam à serviço de um plano institucional que se propunha aquecer o campo artístico formado não apenas por artistas, mas também por públicos diversos, profissionais da área de museus, jornalistas, professores, pesquisadores e tantos outros agentes que poderiam atuar nas ações realizadas no Mamam.

Destacamos até aqui, as diferentes maneiras que as metas da gestão de Moacir dos Anjos foram apresentadas pela imprensa jornalística da época. Diferente de outros períodos da história do Recife, a partir da década de 1970 eram poucos os jornais em circulação na cidade. Tornando-se um desafio criar um panorama das disputas, expectativas e avaliações na construção deste acontecimento.

No geral, o tom das matérias soa mais como uma publicização ou propaganda da nomeação de Moacir dos Anjos e das novas diretrizes do Mamam. Nenhum dos jornais elaborou análises e posicionamentos críticos sobre esse fato. Inclusive, o *JC* ainda chegou a publicar uma entrevista com o novo diretor do Museu, no dia 21 de janeiro, na coluna social *Dia a dia* do jornalista Orismar Rodrigues¹⁴. O autor da coluna apresentou um apanhando da carreira de Moacir dos Anjos, trazendo informações de cunho pessoal que beiram a curiosidade: como o signo, o estado civil do diretor e detalhes sobre os livros de artes e obras que Moacir dos Anjos possuía em sua residência – abordagem típica deste gênero jornalístico.

¹⁴ Orismar Rodrigues era jornalista formado pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). Iniciou a carreira como assistente de João Alberto, na coluna social que este possuía no *Diário de Pernambuco*. Jornal onde trabalhou durante 18 anos. Em 1997, assumiu o comando da coluna *Dia-a-Dia*, no *Jornal do Commercio*, substituindo o colunista social Alex. Orismar, que faleceu em 2007, também era poeta e escreveu e publicou, em vida, seis livros de poemas.



Imagem 17 – Recorte da matéria do *Jornal do Commercio*, de 21 de janeiro de 2001.

Como pode ser visto acima, a matéria possui um caráter mais despojado apresentando uma imagem de Moacir dos Anjos sentado no sofá da casa dele. A maneira como o texto jornalístico e a fotografia foram construídos, imprimem um sentido que busca aproximar o diretor do público leitor, afastando-o da imagem formal de “dirigente do Mamam”, ainda que no corpo do texto trate da experiência profissional de Moacir dos Anjos. A reportagem da coluna social foi a segunda matéria produzida pelo *JC* sobre o diretor, naquele janeiro de 2001, e que divulgou não só informações sobre Moacir dos Anjos, mas, também, colaborou com a composição da imagem do diretor que iria ressoar ao longo dos anos.

A pesquisa, durante o processo do mestrado, sobre as políticas públicas de cultura permitiu conhecer e ampliar a visão de análise sobre o campo de forças no qual Moacir dos Anjos precisou atuar e negociar as ações e projetos para o Museu. Por se tratar de uma instituição ligada ao Governo Municipal ela necessitava – em alguma medida – responder a agenda pública mais ampla. Neste sentido, o Plano Diretor da Cidade e os Planos Plurianuais eram, na época da gestão de Moacir, os instrumentos legais que poderiam orientar as estratégias do diretor, visto que o Mamam era uma instituição vinculada à Prefeitura e fora citado nos planos de ação de um dos programas de Governo. No processo da pesquisa, buscamos também pelo plano diretor do Museu, entre os anos de 2001 e 2006, mas sem sucesso. Em entrevista realizada com Moacir dos Anjos (2019) ele confirmou que não havia

elaborado com a equipe do Mamam algum documento como um plano diretor ou um plano museológico.

É importante destacar que até 2009 ainda não havia sido criado o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) – autarquia vinculada ao Minc – que sucedeu o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e o Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu) na atuação sobre os direitos, deveres e obrigações relacionados aos museus federais, mas que serviam de modelo para outros museus administrados por diferentes instâncias de governo. Só em janeiro de 2009, o Congresso Nacional aprovou a criação do Ibram que se tornaria o órgão responsável pela criação de uma política museológica. Paralelamente, outro dispositivo legal foi criado, o Estatuto dos Museus (LEI Nº 11.904/2009), um marco regulatório para o setor museal. Foi através dele que se definiu como dever dessas instituições a elaboração e implementação do plano diretor e museológico como ferramentas estratégicas de atuação.

Porém, existia no período de atuação de Moacir dos Anjos, pelo menos, quatro instâncias que discutiam sobre questões patrimoniais e museológicas: o Iphan, o Conselho Federal de Museologia (Cofem), o Conselho Internacional de Museus (Icom) e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Estas instituições vinham construindo e fazendo circular ideias e recomendações que produziam um campo de saber do patrimônio e da museologia, à exemplo dos encontros promovidos em diversas cidades do mundo, inclusive no Brasil, e das cartas patrimoniais – documentos assinados coletivamente por especialistas com o propósito de orientar as práticas de proteção aos bens culturais.

Moacir dos Anjos, que vinha trabalhando na Fundaj, desde a década de 1990, antes de assumir o Mamam, provavelmente tinha acesso a essas discussões, visto que a Fundação, criada em 1949, é uma instituição de referência na pesquisa socioeconômica e cultural e no fomento da “documentação em suas múltiplas formas, inclusive a museologia” (FUNDAJ). Não por acaso, em 1976 foi realizado no Recife o *1º Encontro nacional de dirigentes de museus* no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (atual Fundação Joaquim Nabuco). Desse encontro resultou o documento *Subsídios para implementação de uma Política Museológica Brasileira*, publicado por esse mesmo Instituto e que serviu de base, ao longo dos anos, para orientação de projetos. (MinC, IPHAN, DEMU, 2006) Por ser um centro de referência no Estado, a equipe de museologia da Fundaj, não por acaso, foi a convidada para

elaborar e implementar o projeto de criação da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, em 1981.

Em certa medida, ainda que houvesse uma correlação de forças entre as várias instâncias de poder que atuavam no Mamam, entre os anos de 2001 e 2006, o destaque que foi dado, nos jornais, a Moacir dos Anjos, no início de sua gestão como diretor do Museu, pode significar o prestígio que tal cargo designava ao sujeito escolhido para exercer esta função, mas, também, pode dizer do lugar que a figura do curador institucional passou a assumir no mundo contemporâneo. Permitindo a ele certa autonomia no campo (BOURDIEU, 1996).

A atividade da curadoria institucional teria suas origens no século XIX, diante da vontade de se refletir sobre as especificações de um determinado acervo ou coleção. Em um primeiro momento, o ofício de curador era “estudar, preencher lacunas e pensar formas diferentes de mostrar determinada coleção, o que acabava resultando em exposições de longa duração, montadas depois de um grande período de estudo e pesquisa” (LAMAS; MARMO, 2012, p. 11).

No século XX, especificamente no campo das artes visuais, com o advento da arte contemporânea e a criação de espaços alternativos “começaram a surgir exposições temporárias que evidenciaram uma mudança na atuação do curador, que passou a sugerir temas e propor projetos aos artistas e se tornou independente de museus” (Ibid, p. 11). O gesto curatorial passaria, então, a ganhar destaque, através de certa autonomia no campo artístico, ocupando, muitas vezes, o lugar de visibilidade que antes era dado apenas aos artistas. Teria havido, assim, uma mudança comportamental do que antes eram os chamados “diretores de exposições” (Ibid).

Esse movimento pode ser percebido no período em que Moacir dos Anjos esteve na Fundaj. A Coordenação de Ação Cultural privilegiou, em sua totalidade, a realização de exposições temporárias. Do mesmo modo, durante a gestão dos diretores Marcus Lontra, Marco Polo e Moacir, no Mamam, nunca foi criado um espaço voltado a exibição permanente do acervo da Instituição. As escolhas que mobilizaram o Museu apontaram para percursos que buscou atualizar constantemente a programação de exposições.

Para as pesquisadoras Alena Marmo e Nadja Lamas, é possível que a mudança de deslocamento que promoveu para o centro a figura do curador tenha se desenvolvido ao longo da década 1960, “quando o curador passa a não mais lidar somente com a obra de arte, mas diretamente com o artista” (Ibid, p. 11-12). Projetos como *Nordestes* e *Rumos Artes Visuais* são um exemplo de como o contato direto faz parte do novo paradigma do ofício do curador.

A partir deste diálogo, muitas vezes, o curador pesquisa e elabora discussões e temas sobre a arte no mundo contemporâneo em colaboração com os artistas ou mesmo sugerindo e estimulando a produção desses últimos.

A historiadora Claire Bishop chegou a analisar um caso que se tornou polêmico envolvendo o também historiador suíço Harald Szeemann – considerado como um dos primeiros curadores independentes. Szeemann foi responsável, em 1972 pela curadoria da *Documenta 5*, na cidade de Kassel, Alemanha, uma das maiores mostras de arte contemporânea do mundo. O curador suíço organizou a mostra através do título geral *Questions of Reality: The Image-World Today* e a distribuiu em 15 seções distintas.

O projeto curatorial de Szeemann buscou apresentar a realidade através não só de obras de arte, mas, de maneira ampla, através da cultura visual da época. Na *Documenta 5* ficaram em exibição “obras de doentes mentais, imagens de ficção científica, propaganda política, títulos de banco suíços, e “realismo trivial” (objetos kitsch incluindo suvenires do Papa, insígnias militares, pôsteres do Che Guevara e Jimi Hendrix, broches e gnomos de jardim)” (BISHOP, 2015, p. 272).

Uma das seções da mostra foi a exposição panorâmica de arte contemporânea *Mitologias Individuais*, que segundo Clair Bishop, foi a mais controversa de todas. Reunindo mais de 70 artistas, que trabalhavam performance, instalação e arte processual. Através dessa seção “Szeemann postulava que toda ação artística, mesmo em suas formas mais políticas e críticas, diz respeito à formação de uma mitologia interior” (Ibid, p. 272). O curador foi então acusado de mostrar a exposição como obra de arte, no sentido de que “o museu se torna um quadro ‘cujo autor é ninguém menos que o organizador da exposição’. (...) no centro da queixa (...) está o fato de que o curador-come-*auteur* tende a levar a uma eliminação da autonomia artística: a ideia curatorial se torna o foco central” (Ibid, p. 273).

A polêmica fez emergir a questão de como a curadoria pode ser pensada como autoria secundária que desloca as autorias primárias dos artistas. “A *Documenta 5* como um todo refletiu, portanto, o interesse de longa data de Szeemann pela criatividade em seu sentido mais amplo, e não apenas o trabalho legitimado pelas instituições da grande arte” (Ibid, p. 273). Essas discussões e conflitos, mostram que o que “deveria” ser, então, o ofício do curador foi sendo construído ao longo do tempo em diferentes lugares. Ou, como afirmou Alexandre Dias Ramos, “o ofício do curador se refez todo o tempo, conforme a “contação” dessa história da arte” (2010, p. 9).

Tal discussão possibilita dimensionar que os projetos vislumbrados por Moacir dos Anjos para o Mamam se ligaram em grande medida aos interesses que o próprio diretor foi construindo ao longo da sua trajetória profissional, desde pelo menos sua entrada na Fundaj. Também por esse aspecto, o Museu foi assumindo a face do diretor ao longo dos anos de sua gestão, inclusive pelo fato de que muitas decisões institucionais estavam ancoradas no cumprimento das diretrizes estabelecidas por Moacir dos Anjos, no início de 2001.

Alguns agentes culturais como jornalistas, críticos, colecionadores, públicos e artistas atuam na construção de novas configurações do campo que estabelece valores culturais a determinada arte. Deste campo faz parte também o curador institucional enquanto profissional que pensa e pesquisa. A ação desse sujeito “pode ser instituinte no sentido em que abre um acontecimento que está por vir e assim possibilita uma série de outras experiências que podem formar uma história. Ele retoma os sentidos instituídos de um trabalho para reinventá-lo, pensar a partir dele” (ALVES, 2010, p. 46). E através da musealização determinadas experiências artísticas são dotadas de dimensões duráveis que formam uma história ou uma sequência pensável. Moacir dos Anjos, ao assumir a curadoria de boa parte das exposições no Mamam, tomou para si um papel protagonista nesta cena que fez reverberar suas escolhas.

Esse gesto criador denota ao ofício do curador uma função social também no campo da educação não formal, pois, como afirma o filósofo e curador Cauê Alves, existe uma expectativa que as mostras e textos produzidos por curadores auxiliem a “compreensão das transformações da arte para um público não completamente familiarizado com ela. Para isso, é importante situar minimamente o trabalho de arte em uma série de outros – do mesmo artista ou não – de maneira a expandir seu sentido.” (2010, p. 50). O processo curatorial compreendido nesta perspectiva teria “pregnância, um conjunto de experiências que têm sentido e que estão conectadas. Ela será um acontecimento quando estabelecer a ligação entre os sentidos” (Ibid, p. 50). A curadoria de arte cria, assim, redes e é o resultado de seleções e supressões, não só dos trabalhos escolhidos e excluídos, mas também do dito e o não dito sobre determinadas obras.

Paralelamente, a história oficial dos museus esteve relacionada a escolhas – motivadas por determinados objetivos, nem sempre explícitos – que elegeram e descartaram algumas produções artísticas. No caso do objeto de análise desta dissertação, a trajetória institucional do Mamam durante a direção de Moacir dos Anjos, podemos resumir – com base no que foi cotejado nos jornais da época – que os objetivos da gestão estavam reunidos em torno de seis pontos: **(1) tornar nítido o perfil do Museu, (2) refletir sobre a arte moderna em**

Pernambuco, (3) expandir a produção e divulgação da arte contemporânea, (4) descobrir novos artistas locais, (5) ampliar o acervo da instituição, (6) conceber as próprias exposições e (7) implementar ações educativas.

Tornar nítido o perfil do museu (1) e refletir sobre a arte moderna em Pernambuco (2) são dois objetivos que se apresentam, de certa forma, no nome do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães. Porém, eles também estavam intimamente ligados à construção de um projeto de visibilidade institucional que constrói uma memória do passado através de certas seleções, interpretações, celebrações e silêncios, inclusive da própria coleção do Mamam. Como discutido no primeiro capítulo, o Museu, inaugurado em 1997, não tinha completado nem cinco anos de criação, na época que Moacir dos Anjos assumiu a direção. O novo posicionamento carecia de uma narrativa que fundasse essa tradição “moderna” para a Instituição, visto que quando ainda era a antiga Galeria Metropolitana adquiriu, ao longo dos anos, produções, as mais diversas, que não respondiam apenas a celebração da arte moderna em Pernambuco. Com isso, a coleção do Mamam não estava conformada à representação escolhida no ano em que o Museu foi criado.

O projeto modernista no Brasil ajudou a construir uma nova identidade para o Estado republicano brasileiro. Durante o início do século XX, com a colaboração de artistas renomados, foram elaboradas as primeiras políticas públicas de cultura. Dentro desses processos, os museus tiveram importante papel na instituição e legitimação de modelos culturais e artísticos e “surgiram como instrumentos preservacionistas de um determinado passado que não se deseja esquecer” (OLIVEIRA, 2010, p. 21). Para autores como Nestor Garcia Canclini (2003) o impulso experimental e vanguardista dos modernos perdeu força ao longo da primeira metade do século XX e não conseguiu superar o modelo de sacralização do espaço das artes. Embora estabelecessem novos critérios para ordem de compreensão, eles se preservaram formais e teleológicos, além de manterem “as diferenças entre grupos sociais: os que entram e os que ficam de fora; os que são capazes de entender a cerimônia e os que não podem chegar a atuar significativamente” (CANCLINI, 2003, p. 47). Esse é, inclusive, um ponto importante, que será tratado mais à frente, para se entender a maneira como os projetos educativos do Mamam foram pensados pela gestão de Moacir dos Anjos.

Para a autora Maria Cecília Lourenço (1999) a partir da década de 1930, no Brasil pleiteou-se que a arte moderna fosse transformada em cultura urbana. Os modernistas, por meio de um projeto político cultural, revelaram o “desejo em deitar raízes e interesse em manter relação de assentimento” (LOURENÇO, 1999, p. 11) que encontrou nas práticas

museais, “espaço privilegiado para produção e reprodução do conhecimento” (Ibid, p. 11) que se propunha “à serviço da sociedade”.

O projeto moderno encontrou nas primeiras décadas do século XX convergência com os novos ideais modernistas, que segundo Lourenço, tinha o objetivo de “elevar o Brasil à condição de país atualizado e justo” (Ibid, p. 12). Além do mais, teriam esses valores, em parte, confluído com os interesses do Governo, na época, de incutir o reconhecimento de uma nação cujo paradigma era os Estados Unidos. (Ibid). Os museus de arte moderna do Rio de Janeiro e São Paulo nasceram no bojo dessa discussão, no final da década de 1940. A questão é que o Recife só acompanhou esse movimento quase quarenta anos após a criação dos primeiros Mams, porém, sua fundação aparentemente seguiu a lógica semelhante de que:

O museu com tais obras incorpora para si tanto os valores já associados ao moderno, quanto aqueles museológicos advindos do Museu de Arte Moderna (MoMA) nova-iorquino. 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. (Ibid, p. 12)

A criação do Mamam, no final da virada dos anos 2000, pareceu reavivar o fascínio pela arte moderna. Acompanhado do fato de que já existia em Pernambuco um museu estadual de arte contemporânea – o Mac-PE¹⁵ – criado em dezembro de 1966 e localizado na cidade de Olinda. Coube a Recife a fundação de um museu que identificasse no nome o tipo de coleção que o museu abrigava – o de obras de arte – e os valores com os quais se gostaria que a imagem da instituição estivesse associada – os da modernidade.

Para Moacir dos Anjos havia no momento da criação do museu uma grande expectativa em relação ao papel que o Mamam poderia desempenhar no Recife. De acordo com o diretor:

Isso se deveu, em grande parte, ao fato de a cidade ter, historicamente, uma produção diversificada e de reconhecida qualidade em artes visuais e, paradoxalmente, uma malha institucional reduzida e pouco segmentada, com graves deficiências de estrutura física e gerencial. Havia, portanto - àquela época -, uma nítida assimetria entre a demanda por espaços expositivos aptos a lidar com a complexidade da produção contemporânea e a oferta desses espaços pelos equipamentos culturais da cidade. (ANJOS, 2006)

Já para a historiadora Joana D’Arc de Souza Lima (2015) a transformação da Galeria em Museu não esteve relacionada apenas a uma carência de espaços institucionalizados na cidade ou mesmo de espaços e equipamentos culturais. Segundo à autora, “Se nos anos 1980, aqui no Recife, o campo das artes visuais se configurava a partir de uma atuação dos diversos grupos e ateliês coletivos e da organização dos espaços de exposição, os anos de 1990 seriam

¹⁵ Museu de Arte Contemporânea.

palco de uma intensa efervescência no campo da cultura e da arte em suas múltiplas linguagens” (LIMA, 2015, p. 19). Lima (2015) defende que as ampliações, reformas e transformação da Galeria se devem a uma necessidade da própria Instituição de se adaptar às novas demandas e funções enquanto centro cultural. De acordo com José Carlos Viana (1997), então presidente da FCCR à frente do projeto da mudança de nomenclatura, a proposta era que “o museu [pudesse] revitalizar não só o perfil da casa no meio artístico do Recife, mas também a capacidade dos que trabalham nela” (1997 *apud* LIMA, 2015).

Para “revitalizar” o Museu, a imagem vitoriosa da arte moderna em certa medida cumpriria essa função de agregar novos sentidos à antiga Galeria Metropolitana. A criação do Mamam pareceu fazer parte do movimento, também presente nos projetos elaborados pela Fundaj, na década de 1990, em parceria com outras instituições, de apresentar um “novo Nordeste” ou “novos Nordestes”, não mais ligado apenas às tradições, mas também aberto ao contemporâneo. Talvez a imagem símbolo de “uma antena parabólica enfiada na lama”, do Movimento Mangubeat, que foi apropriada e encarnada como novo paradigma, conflua com a procura por outras tradições.

Ainda que Moacir dos Anjos tenha defendido a ideia de que o Mamam devesse ter um perfil nítido, pautado pelo nome do Museu, este sentido é o resultado da reprodução e reflexão de um conjunto de experiências práticas que foram sendo valorizadas à medida que o mundo da arte passou a se reconfigurar. O que deveria ser o papel do Mamam foi tomando forma e se afastou da imagem de “casa de exposição de Arte Erudita, Popular e Folclórica de todo Norte e Nordeste do Brasil” (DIARIO DE PERNAMBUCO, 28 mar. 1981, p. A-32) que havia sido conferida à Galeria Metropolitana, no início da década de 1980.

Ao propor refletir sobre arte moderna e contemporânea produzida em Pernambuco através da elaboração de exposições e seminários, a gestão de Moacir dos Anjos esboçou a vontade de comunicar não apenas determinadas ideias sobre arte, mas também apresentar o acervo da Instituição como “objeto-testemunho”. As obras presentes na Coleção Mamam possibilitariam disputar a narrativa do passado modernista que só se conhecia como próprios do Rio de Janeiro e São Paulo, autorizando desta forma uma contextualização do modernismo em Pernambuco.

Munido dessa agenda de projetos, quando Moacir dos Anjos foi indicado para ser o novo diretor, o Mamam estava aberto ao público. Em cartaz, encontrava-se a exposição intitulada *Ateliê Pernambuco: acervo do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães*. A mostra teria reunido obras de artistas como: João Câmara (com sua obra *Cenas da Vida*

Brasileira), Gilvan Samico (com suas xilogravuras), Vicente do Rego Monteiro (e suas pinturas), “trabalhos de integrantes do Ateliê Coletivo, a exemplo de Wellington Virgulino, Zé Cláudio e Abelardo da Hora” (RECIFE, 3 mar. 2001, p. 15), e artistas como Lula Cardoso Ayres, Aloisio Magalhães, Cícero Dias, Bajado, Zuleno, Corbiniano Lins e Francisco Brennand (GÓES, 2001).¹⁶

Mas, antes mesmo que Moacir dos Anjos pudesse ter tempo de assentar no cargo que assumiu, em março de 2001 o Prefeito João Paulo teria recebido a visita de John Frisken, diretor de segurança do Museu Nacional da Dinamarca e do curador Jeans Olesen para acertar a possibilidade de realização de uma exposição, no Recife, de 24 óleos sobre tela do artista Albert Eckhout, “que retratam a fauna, a flora e o povo brasileiro – em especial o pernambucano – durante o período da ocupação holandesa” (RECIFE, 29 mar. 2001, p. 11) prevista para acontecer no ano de 2002. A audiência teria contado com a presença do Secretário de Cultura, João Roberto Peixe, e do diretor Moacir dos Anjos. Segundo a matéria, o Prefeito teria manifestado interesse em receber a mostra na cidade, mas solicitou um prazo até o final de maio daquele ano para tomar uma decisão, pois tal realização exigiria “investimentos das Prefeitura na reforma de um dos museus da cidade, tornando-o apto a receber a exposição” (RECIFE, 29 mar. 2001, p. 11).

Destacamos aqui este episódio, porque dois meses antes, Moacir dos Anjos foi indagado sobre a realização, no Mamam, de exposições que fugiam ao recorte conceitual da arte moderna e contemporânea. Esse fato parece demonstrar que a equipe do Museu recebia solicitações para abrigar mostras de arte vindas de fora da cidade, como afirmou a jornalista Diana Barbosa (2001). Vale salientar que a Prefeitura e o Governo do Estado possuíam dois museus sob sua responsabilidade que poderiam dialogar com o tema da exposição: o Museu da Cidade do Recife e o Museu do Estado de Pernambuco (Mepe). Ao menos nesta matéria do *Diário Oficial* não foi citado tais museus como opção para abrigar a mostra. E em nenhuma outra documentação pesquisada volta a ser citada essa negociação.

Diferente da primeira investida, a exposição itinerante *A carta de Pero Vaz de Caminha* foi inaugurada no dia 28 de maio de 2001, no Mamam. A mostra apresentou “o documento e mais 22 obras de artistas brasileiros e portugueses – uma releitura da carta através da pintura” (RECIFE, 12 mai. 2001, Capa).¹⁷ O documento histórico seria composto

¹⁶ A exposição foi inaugurada em ação conjunta com a Sociedade de Amigos do Mamam e ficaria em cartaz até 25 de março de 2001.

¹⁷ Segundo informações da matéria do *Diário Oficial* de junho de 2001, esse módulo foi uma ação conjunta da Prefeitura e da Fundação Brasil +500 (DIÁRIO Oficial, 5 jun. 2001, p. 8) ou Associação Brasil +500 (maneira como aparece designada a instituição no convite da mostra). Segundo o documento do convite, a exposição teve

de duas páginas e o público contou com o acesso de uma narração do texto em fita cassete que ficaria em exibição até 1 de julho daquele ano. Segundo matéria do *Diário Oficial*, a mostra contou ainda com peças, vídeos e 22 pinturas de artistas brasileiros e portugueses e teria atraído “1.600 estudantes de escolas públicas e particulares e três mil visitas espontâneas nos primeiros cinco dias” (RECIFE, 5 jun. 2001, p. 8).¹⁸

Antes da exposição teriam climatizado “a sala que abriga o documento histórico de 501 anos e contrataram monitores políglotas para acompanhar no idioma original ou o estudado pelo visitante. Foi ministrado ainda um curso para cerca de 200 professores” (RECIFE, 5 jun. 2001, p. 8). Houve no caso dessa mostra um maior investimento na adequação do espaço e em ações educativas, como a formação dos professores, ainda que o tema da exposição não estivesse totalmente de acordo com o perfil nítido que buscava a gestão de Moacir dos Anjos.

Contudo, compunham a mostra, no primeiro andar do Museu, uma videoinstalação da artista Rosângela Rennó, que, segundo matéria do *Diário Oficial*, fez uma releitura da *Carta* assim como outros trabalhos de reinterpretação feitos por 11 pintores brasileiros, dos quais o jornal citou apenas o nome de João Câmara e Rennó. O segundo andar, além do documento histórico abrigou trabalhos de 11 artistas portugueses, incluindo Júlio Resende que havia realizado uma mostra individual no Mamam no início dos anos 2000 (RECIFE, 5 jun. 2001, p. 8).¹⁹

É importante ponderar que, mesmo diante de um tema que fugia a discussão pensado no início da gestão, a mostra trouxe um núcleo que dialogava com as metas para o Museu, quando propunha uma releitura da carta ao olhar contemporâneo dos artistas João Câmara, Rosângela Rennó e Júlio Resende. Houve, em alguma medida uma fidelidade ao perfil. Mas, esta não foi a única exposição com contornos que em parte se aproximavam em outras se distanciava do objetivo da gestão.

Ainda no ano de 2001, foi inaugurada *Com você o meu mundo ficaria completo*²⁰ que contou com trabalhos de alunos da oficina de arte da Escola Especial Ulisses Pernambucano²¹. (RECIFE, 5 jul. 2001, p. 8). Os alunos desta mostra, eram pessoas com deficiência mental e

apoio da Secretaria de Cultura da Prefeitura do Recife e da Lei de Incentivo à Cultura do MinC. O patrocinador da exposição foi o Banco Bradesco.

¹⁸ Nessa época, o Museu cobrava uma taxa de R\$ 1,00 pela entrada, exceto para estudantes de escolas públicas agendadas e pessoas com mais de 65 anos.

¹⁹ Durante 21 dias de exibição da *Carta de Pero Vaz de Caminha*, o Museu teria recebido 8.630 visitantes. (RECIFE, 19 jun. 2001).

²⁰ Esteve em exibição entre os dias 9 e 20 de julho de 2001. A exposição foi uma realização da Secretaria de Educação e Cultura do Governo de Pernambuco e da Escola Especial Ulisses Pernambucano.

²¹ Essa foi a única mostra que teria entrada gratuita – fugindo a regra da cobrança do ingresso.

estariam há um ano tendo aulas em oficinas de arte pela Escola Especial que, segundo a matéria, era “especializada na educação especial dos portadores de necessidades especiais, na área mental, desde 1941” (RECIFE, 7 jul. 2001, p. 2). A diretora de educação da Escola, Liliane Longmam, teria afirmado que a proposta do evento era “promover um novo olhar da sociedade sobre os deficientes mentais, porque para a arte não existe deficiência” (RECIFE, 7 jul. 2001, p. 2).²²

Esta foi a segunda exposição que fugia do recorte estabelecido pela gestão, mas que, ao mesmo tempo, dialogava com o objetivo de **ampliação das ações educativas (7)**. Encontramos ainda duas outras mostras que demonstram um certo esgarçamento no discurso oficial da Instituição e que nos fazem retomar a fala de Moacir dos Anjos de que “ele reconhecia que não se poderia “impedir que uma mostra realmente importante para a cidade deixe de ser vista no Recife por falta de espaço” (MOACIR *apud* BARBOSA, 17 jan. 2001, p. Capa).

Em novembro de 2001, foi inaugurada a *6ª Bienal de Design Gráfico* no Mamam, a mostra foi uma realização conjunta da Secult e do Museu com a Associação dos Designers Gráficos (ADG), o Serviço Social do Comércio de São Paulo (Sesc), do Serviço Nacional de Comércio (Senac-SP) e do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae-PE).²³ É importante destacar que mostras como estas aconteceram no primeiro ano da gestão e só encontramos outra ocorrência em 2004, na mostra sobre Ângelo Agostini.

Pontualmente – entre os dias 31 de janeiro e 1 de fevereiro – foi realizada uma homenagem ao quadrinista ítalo-brasileiro Ângelo Agostini, que viveu entre anos de 1843 e 1910. O evento, em comemoração ao dia do quadrinho, foi realizado pela Elemental Comic Shop e pelo Prefeitura do Recife, e contou com o apoio do Mamam. A homenagem ao quadrinista se referia ao fato de que sua produção *As aventuras de Nhô-Quim ou Impressões de Uma Viagem à Corte*, publicada no jornal *O Cabrião*, foi a primeira história em quadrinhos feita no Brasil. A exposição apresentou 20 pranchas produzidas por Agostini e que foram retiradas de um álbum organizado por Athos Cardoso e publicado pelo Senado Federal em 2002.²⁴

²² Teve apoio da Superintendência Estadual de Apoio à Pessoa com Deficiência, da Prefeitura do Recife, do Mamam e da Qualigraf Sinalização.

²³ A *Bienal* contou ainda com o apoio da Associação Profissional de Designers de Pernambuco, a Procenge, a Cyber Land, a Finis Arte e o Jornal do Commercio. A mostra ficaria até 29 de dezembro de 2001.

²⁴ Os dois dias de evento contou com vários lançamentos de revistas em quadrinhos, fanzines e livros sobre o universo quadrinístico, além de ter sido realizado um debate sobre a produção brasileira, distribuição e mercado de trabalho com alguns quadrinistas.

Ainda que porventura a gestão do Museu tenha se aberto para propostas de exposições de recortes curatoriais diversos – e, como pudemos observar, sempre em parceria com outras instituições –, o Mamam foi palco também de mostras de arte moderna e contemporânea, ao longo da gestão de Moacir dos Anjos. Ainda em 2001, foram inauguradas três exposições no Museu, cumprindo o desejo inicial da gestão: *Palavra e imagem*²⁵, da Coleção Mam – Coleção Gilberto Chateaubriand, *As teorias que explicam o Universo*, de Alexandra Nóbrega e *Caligramas*, de Vicente do Rego Monteiro.²⁶

A curadoria de *Palavra e imagem* foi de Fernando Cocchiarale, então curador do Mam do Rio de Janeiro. As duas primeiras exposições discutiram sobre a produção de arte contemporânea e *Caligramas* apresentou um dos nomes mais renomados do modernismo para Pernambuco, Vicente do Rego Monteiro, e foi, possivelmente, a primeira curadoria de Moacir dos Anjos no Mamam.

Vicente do Rego Monteiro nasceu no Recife, em 1988, e foi um dos primeiros nomes do modernismo no Brasil. Era pintor, escultor e poeta, além de irmão, dos também artistas, Fédora do Rego Monteiro e Joaquim do Rego Monteiro. Estudou artes em Paris, na Académie Julian, entre outros centros de arte, em 1911, e retornou ao Brasil, quando iniciou a Primeira Guerra Mundial, em 1914. Expos, em 1922, na histórica *Semana de Arte Moderna de São Paulo*, quadros com motivos indígenas – fruto de uma extensa pesquisa que realizou sobre a arte marajoara. É deste período um dos quadros mais famosos de Vicente, *Atirador de Arco*, de 1925 – que faz parte da Coleção Mamam.

Caligramas foi uma exposição que explorou um dos processos artísticos de Vicente voltada para a poesia visual, onde palavras são organizadas de modo a compor um desenho ou imagem. No acervo do Museu já estavam presentes folhas do álbum *Lisboa, 1956 – Edison Regis*, produzido em 1961, no qual Vicente criou caligramas a partir dos poemas do poeta de Timbaúba, Edson Régias de Carvalho (1923-1966).

Apresentar esta produção de Vicente do Rego Monteiro e estabelecer parcerias com o Mam do Rio de Janeiro foram as primeiras ações concretas de aproximação do Mamam com um debate sobre o modernismo e diálogo com instituições com perfil semelhante, na gestão do novo diretor. A escolha de Vicente como artista representante desse movimento no Estado, inclusive, se repetiria em algumas mostras ao longo da gestão de Moacir dos Anjos,

²⁵ Inaugurada em 2 de agosto de 2001.

²⁶ As mostras contaram com o apoio do *Jornal do Commercio* e ficariam em exibição até 7 de outubro. (SECULT/MAMAM, *Convite*, 2001).

mostrando que o artista foi eleito como figura símbolo de um modernismo que se avizinhava daquele da Semana de 22.

Em 2002, ainda neste enfoque, foi realizada no Museu a exposição *Volpi no Ária*, do artista paulistano Alfredo Volpi (1896-1988) organizada por Sylvio Nery da Fonseca (FOLHA DE PERNAMBUCO, 2002). Mas, só em 2003 o Mamam voltou a promover uma exposição para visibilizar a produção modernista de Pernambuco, quando o Museu iniciou o ano com a exposição de cinco obras do artista Cícero Dias (1907-2003), que faziam parte do acervo da Instituição.²⁷ Segundo matéria do *Jornal do Commercio*, a pequena mostra era uma homenagem ao artista que havia falecido há poucos dias, daquele ano. (JORNAL DO COMMERCIO, 2003, p. 2). A ação era mais uma homenagem do que uma discussão ou apresentação mais aprofundada sobre a produção modernista de Cícero Dias, um dos primeiros artistas brasileiros (nascido na cidade de Escada-PE), assim com Vicente do Rego Monteiro, a produzir e pensar o modernismo/regionalismo no Estado, inclusive em diálogo com Gilberto Freyre.²⁸

Uma ação paralela, neste mesmo ano de 2003²⁹, realizada pelo Mamam e a Prefeitura do Recife foi a inauguração, no Teatro Barreto Júnior, da exposição *Samico*, do artista Gilvan Samico (1928-2013). Foram expostas uma série de gravuras do artista que faziam parte do acervo da Instituição. A mostra compunha a programação do projeto *Festival Multicultural* da Prefeitura do Recife, parte de uma das políticas públicas do Governo Municipal cujo desejo era a descentralização e diversidade do que se entendia como cultura.³⁰

Samico foi um dos nomes que se repetiu – enquanto escolha curatorial – para apresentar, durante a gestão, o movimento modernista/regionalista em Pernambuco. Gravador, pintor e desenhista, o artista foi um dos integrantes do Ateliê Coletivo – da Sociedade de Arte Moderna do Recife. No final da década de 1950 estudou xilogravura com Lívio Abramo, na

²⁷ A exposição foi inaugurada em 3 de fevereiro de 2003.

²⁸ Cícero Dias, iniciou seus estudos em arte na sua cidade natal, Escada. Em meados dos anos 1920, o artista deixou Pernambuco para estudar no Rio de Janeiro, período em que entrou em contato com grupos modernistas. Quando voltou a cidade natal, Gilberto Freyre organizou duas exposições de Dias, em 1928 e 1929, no Engenho Jundiá – onde Cícero Dias nasceu. Com o sociólogo, Dias teve um profundo diálogo, ligados que estavam como filhos da aristocracia pernambucana e “pelo universo sensível da cultura do açúcar, ao passo que apresentavam respostas às críticas recebidas pelo artista no Rio e em Recife, dentre as quais a de produzir arte *nonsense*. (...) Dias (...) adotou a relação com sua região natal como parte de suas estratégias estéticas”. (DINIZ, 2014, p. 15). No início da sua trajetória como artista, por desenvolver uma pesquisa e experimentação ligadas à uma arte mais abstrata, suas obras tiveram certa rejeição para o grande público local – ainda que Dias tivessem boa circulação entre a classe artística e intelectual. Sua produção é vasta e o Mamam possui 12 obras no acervo, que não dão conta de apresentar os percursos poéticos da longa trajetória de Cícero Dias.

²⁹ Em 22 de julho.

³⁰ Segundo folder da mostra o *Programa Multicultural* “foi concebido para integrar artistas, produtores, público e instituições num processo de reinvenção da produção cultural do Recife. Privilegiando tanto a formação de agentes culturais como a divulgação do ato criativo” (RECIFE, Folder da exposição, 2003).

Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo (Man/SP) e gravura com Oswaldo Goeldi, na Escola Nacional de Belas Artes (Enba). Foi na década de 1970, que a convite de Ariano Suassuna, integrou o Movimento Armorial – espaço que confluíu seu interesse pela cultura popular da literatura de cordel e dos símbolos e mitos do Nordeste.

Quando Moacir dos Anjos assumiu o Museu, o Mamam possuía em seu acervo 16 obras de Gilvan Samico. Mas, em 2005, o Museu recebeu 79 gravuras adquiridas através do patrocínio do Programa CAIXA de Adoção de Entidades Culturais. Neste mesmo ano, em paralelo o artista doou mais 17 obras para o Mamam, sendo uma delas via compra. (MAMAM, 2006). Para apresentar este novo acervo, o núcleo mais completo que contempla diversas fases do artista, em 19 de agosto de 2005 foi inaugurada a exposição *Gilvan Samico – o outro lado do rio* que reuniu 100 obras do artista plástico pernambucano³¹. Segundo folder, a mostra era uma oportunidade rara “para apreciar toda sua trajetória criativa, da década de 1950 aos dias atuais” (MAMAM, folder da exposição).

Outra mostra que vale ser destacada como parte do debate modernista em Pernambuco proposto pela gestão de Moacir dos Anjos, aconteceu no mês de julho de 2003. Uma exposição de gravuras que fazem parte do acervo da Instituição e que foram selecionadas pelo artista Wilton de Souza que, à época, ocupava o cargo de Diretor de Patrimônio do Mamam. A exposição contou com obras do próprio Wilton de Souza, Abelardo da Hora, Wellington Virgolino, Ionaldo, Gilvan Samico e José Cláudio. Todos esses artistas faziam parte do Ateliê Coletivo (1952), fruto da Sociedade de Arte Moderna do Recife (1948). Um histórico grupo de artistas – liderado por Abelardo da Hora –, no final dos anos 1940, que buscaram romper com o academicismo da Escola de Belas Artes do Recife e agenciar espaços de ensino, produção e circulação das suas obras.

O debate modernista só voltaria a ganhar palco no ano de 2006, último da gestão de Moacir dos Anjos. Em 9 de março, foram inauguradas, coletivamente, as primeiras exposições do ano: eram elas: *Arquitetura como manifesto*, com obras do arquiteto carioca Acácio Gil Borsoi³² e *Pinturas*, de Vicente do Rego Monteiro.³³ (JORNAL DO COMMERCIÓ, 11 mar. 2006). Acácio Borsoi (1924-2009) foi um arquiteto carioca que atuou através de seus projetos na consolidação do ideário moderno no campo da arquitetura e urbanismo, principalmente no Nordeste. Junto com a exposição de Vicente do Rego Monteiro, estas ações parecem manter vivas o legado modernista no campo da cultura – de maneira mais

³¹ Segundo o documento a mostra ficaria em cartaz até 2 de outubro de 2005.

³² A exposição de Borsoi contou com o incentivo do Funcultura e do Governo do Estado de Pernambuco.

³³ As mostras ficariam em exposição até 30 de abril.

ampla – tendo o Mamam como uma dessas instituições que pensam e promovem esse ideal. Ainda que tendessem a repetir os nomes já consagrados.

Dezembro de 2006 foi inaugurada a última exposição do Mamam, *Coleção Mamam*, com obras que foram doadas ao longo deste ano, mas também com trabalhos doados em outros anos da gestão de Moacir dos Anjos. Estiveram presentes também na exposição, segundo o jornalista Júlio Cavani, os cartemas do patrono da instituição Aloisio Magalhães, a série *Meninos do Recife*, de Abelardo da Hora, *Sessenta cabeças* de Gil Vicente, obras de Alex Flemming, Carlos Mélo, Vik Muniz, José Patrício e Adriana Varejão (CAVANI, DP, 6 dez. 2006). O recorte estabelecido por Moacir dos Anjos foi o arco temporal de 1960 e 2006 para seleção das obras, demonstrando o interesse do diretor-curador.

Moacir dos Anjos se engajou não só na visibilidade da arte moderna como também da arte contemporânea, sendo esta última que conduziu sua seleção para ampliação do acervo do Mamam. Com Moacir, passou-se a afirmar que o Museu começou a estabelecer critérios mais restritos para as aquisições, através do desenvolvimento de um projeto de política curatorial específico. Com esta mirada, a sua gestão lançou mão de uma série de procedimentos dedicados a manutenção do acervo do Mamam, além da criação e formação de um novo núcleo, até então, não contemplado pelas gestões passadas: que nas palavras do próprio diretor seria “um núcleo representativo da original e diversa produção contemporânea do país em artes visuais” (ANJOS, 2006).

Agregar a produção recente das artes em Pernambuco e do Brasil na programação da sua gestão se mostrou uma ação profícua, ao longo dos anos, para a ampliação do reconhecimento de Moacir como curador de renome. Abrir um canal de diálogo com artistas e instituições de arte à nível nacional possibilitou uma legitimação e um conhecimento da sua capacidade teórica e prática, que o levou no final da gestão, em 2006, a ser convidado a desenvolver uma pesquisa curatorial para a mostra bienal *30ª Panorama da arte brasileira* no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MINDÊLO, 2006).

A tomada de posição do diretor acompanhou o movimento dos museus de arte que passaram a se preocupar não apenas com a constituição do acervo e sua comunicação, mas também com a “atualização” da arte, que exigia novas “políticas para além de uma compreensão clássica da história da arte” (OLIVEIRA, 2010, p. 22). Uma das diretrizes estabelecidas pela gestão de Moacir dos Anjos, de **ampliar a produção e divulgação da arte contemporânea no Estado de Pernambuco (3)** e de **descobrir novos artistas locais (4)**, contribuiu para alimentar a concepção do Mamam como organizador, transmissor e

formalizador da memória artística local (Ibid). No início da gestão, a fala de Moacir era a de que “os museus de arte moderna (MAMs) acabam assumindo o duplo papel de promover a arte moderna e dar visibilidade à contemporânea” (MOACIR *apud* BARBOSA, 17 jan. 2001, p. Capa), para o diretor “Isso também ocorre porque, em alguns casos, é muito tênue a linha que separa esses momentos da arte” (Ibid, p. Capa).

Como afirmou o filósofo Arthur Danto, o advento da arte contemporânea acompanhou uma nova consciência filosófica para qual “não há uma aparência específica a ser assumida pelas obras de arte, uma vez que a definição filosófica da arte deve ser compatível com todo e qualquer tipo e regra de arte” (2006, p. 41), o que dificultaria a formação de uma fronteira mais definida. Ao mesmo tempo, o termo arte contemporânea, compreendido como um sistema discursivo, diferiria da arte moderna por ser uma arte sem estilo ou movimento, uma arte híbrida, na qual os artistas e seu circuito teriam consciência da historicidade que a estabelece e a partir disso se interrogariam, em diálogo com a filosofia, sobre o que define esta arte.

Embora não seja simplesmente a arte do agora, “A arte contemporânea, por outro lado, não dispõe de um tempo de constituição, de uma formulação estabilizada e, portanto, de reconhecimento. Sua simultaneidade (...) exige uma junção, uma elaboração: o aqui-agora da certeza sensível não pode ser captado diretamente” (CAUQUELIN, 2005, p. 11). Estas características poderiam repelir a arte contemporânea dos museus, por estes se constituírem tradicionalmente como lugares do que já estaria estabelecido e interiorizado. Ao contrário, esse sistema discursivo foi assumido pelas instituições de arte, o que permitiu a elas aglutinar e manter em torno de si um núcleo capaz de realizar a história da arte. A atuação de Moacir dos Anjos, ao propor cultivar o olhar para a arte contemporânea e descobrir novos artistas, buscou fazer do Mamam um espaço de formação – promovendo debates, encontros, cursos, palestras e exposições – que ao mesmo tempo fornecia um escopo teórico e prático para toda uma geração. O Museu passaria, assim, a assumir um sentido dinâmico e intenso, diferente de uma definição clássica.

A produção de arte contemporânea que traz no seu cerne a crise da visualidade e a desmaterialização do objeto artístico também encontrou com a abertura do museu novos modos de fazer circular as poéticas artísticas, processo de junção necessária, da qual fala Anne Cauquelin (2005), para sua legitimação. Ao apoiar as pesquisas poéticas de novos artistas, Moacir dos Anjos colocou o Mamam como espaço de colaboração, no sentido mesmo de fazer junto e não apenas amparar, onde são produzidas as novas tendências da arte. O

museu, entendido desta maneira passaria a ser um agente propositor e “um protagonista crítico no sistema das artes” (JAREMTCHUK, 2010, p. 77).

Contemplando este recorte, no ano de 2001, a gestão de Moacir dos Anjos realizou as exposições: *Miguel Rio Branco: pele do tempo, manilha* do Grupo Camelo em 3 (Ismael Portela, Marcelo Coutinho e Paulo Meira) e *Cinemagma* de José Damasceno.³⁴ Estas foram as primeiras exposições que se alinharam às metas da gestão de Moacir, de discutir e apresentar ao público do Mamam a arte contemporânea – inclusive a partir do que estava sendo produzido na cidade, como é o caso do Grupo Camelo.

Nessa esteira, no mesmo ano, também seriam inauguradas as exposições *Palavra imagem* – que dava conta de apresentar o acervo do Mam-RJ que possui em sua coleção obras de artistas modernos e contemporâneos (rumo que Moacir dos Anjos também buscou implementar com o Mamam) e *As teorias que explicam o universo* do pernambucano Alexandre Nóbrega (1961).³⁵ Entre outubro e dezembro de 2001 foram inauguradas as exposições *Ver é crer* de Vik Muniz, outro artista contemporâneo,³⁶ *Cildo Meireles, Geografia do Brasil*, curada por Paulo Herkenhoff,³⁷ e *Viva a vida! Guita Charifker: aquarelas, desenhos, pinturas*.³⁸ Esta programação encerrou o primeiro ano de gestão.

O ano de 2002, foi marcado por exposições de *Antonio Dias: o país inventado*³⁹; *Espelho cego: seleção de uma Coleção Contemporânea*, de curadoria de Márcia Fontes, a partir da coleção organizada por Marcantônio Vilaça;⁴⁰ exposições individuais dos artistas contemporâneos Alice Vinagre, Gil Vicente, Oriana Duarte e Martinho Patrício⁴¹; além de ter

³⁴ As três mostras foram inauguradas em 5 de abril de 2001 e ficariam em exibição até 20 de maio e tiveram o apoio da Suvinil e da Metropolitan Mudanças.

³⁵ Estas últimas ficariam em exibição até 7 de outubro, porém com entrada custando R\$ 1,00. (DIÁRIO Oficial, 5 jul. 2001, p. 8)

³⁶ Inaugura em 17 de outubro de 2001, cuja visitação ficaria até 2 de dezembro de 2001. A exposição teve um apoio do Mam do Rio de Janeiro, do *Jornal do Commercio* e da Suvinil.

³⁷ Era uma exposição itinerante realizada pela Artviva Produção Cultural, Prefeitura do Recife, o Mamam, o Museu de Arte Moderna da Bahia e a Ecco e patrocinada pela Petrobrás e pela Lei de Incentivo à Cultura, do MinC.

³⁸ A mostra era uma realização da Secretaria de Cultura da Prefeitura do Recife, do Mamam e da Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco. E teve patrocínio do Sistema de Incentivo à Cultura de Pernambuco, da Celpe e da Chesf e contou com o apoio do Hotel 7 Colinas, da Maison do Bonfim, da Pancrom, Suvinil e Jornal do Commercio. A exposição de Ghita acompanhou a publicação de um livro. Ambas mostras foram inauguradas em 14 de dezembro de 2001 e ficariam em exibição até 17 de fevereiro de 2002.

³⁹ Inaugurada em 14 de março de 2002 com patrocínio da Petrobrás. A mostra que iria até 28 de abril, contou com a produção da Imago – escritório de arte e apoio do Jornal do Commercio, da Suvinil e da Lei de Incentivo à Cultura, do MinC.

⁴⁰ A mostra, inaugurada em 9 de maio de 2002 ficaria até 30 de junho de 2002. Contou com o patrocínio da Philips, Telemar; copatrocínio da João Fortes Engenharia S.A.; e com o apoio do Jornal do Commercio e Aon.

⁴¹ Inauguradas em 11 de julho de 2002. As exposições tiveram apoio do *Jornal do Commercio* e Telões & Cia. Já as mostras dos artistas Gil Vicente e Oriana Duarte – que haviam sido apresentados anteriormente na 25ª *Bienal Internacional de São Paulo* contaram com o patrocínio da Companhia Hidro Elétrica de São Francisco – Chesf. Segundo convite único das exposições, elas ficariam em exibição até 1 de setembro de 2002.

sido apresentada a obra *Minha cabeça está vazia Meus olhos estão cheios* do artista Artur Barrio, produzida entre os anos de 1983 e 2002.⁴²

Destacamos ainda a parceria do Museu com o Shopping Guararapes para a realização no Espaço Cultural Shopping Guararapes da exposição *Aloisio Magalhães – cartemas e litogravuras* que, segundo nota do *Diário de Pernambuco*, proporcionou que parte do acervo do Museu, com litogravuras e cartemas de Aloisio Magalhães fosse visto. (DP, 2002). Foi a primeira mostra realizada pelo Museu – durante a gestão de Moacir dos Anjos – que apresentou ao público trabalhos do patrono da Instituição, Aloisio Magalhães.

A segunda exposição, que gostaríamos de destacar é *Adoração* do artista contemporâneo Nelson Leirner.⁴³ Segundo o jornalista Pedro Saldanha a mostra reuniu “trabalhos inéditos e muitas das principais obras do artista ao longo das últimas quatro décadas como *O porco, Homenagem a Fontana, Adoração – Altar para Roberto Carlos, Construtivismo Rural e O Grande Desfile*” (SALDANHA, Folha, 2002, p. s/n), que de acordo com Saldanha, teria uma “nova montagem intitulada *Objeto de Desejo*, concebida especialmente para essa exposição” (Ibid, p. s/n).

Segundo a jornalista Adriana Dória Matos, a mostra apresentou trabalhos de Leirner produzidos durante o período de 1966 a 2002 e que já tinham sido exibidos em exposições internacionais. O título completo da exposição era *Adoração – Uma mostra antológica de Nelson Leirner* e um fato salientado pela jornalista foi de que, mesmo contendo trabalhos apresentados em outras mostras, “Moacir dos Anjos montou esta exposição, concebida para o espaço expositivo do museu” (MATOS, DP, 2002, p. D6), para a jornalista isso significou que *Adoração* não era “uma mostra de itinerância, encaixada na programação da instituição, mas pensada para ela”. (Ibid, p. D6) A exposição contou com um catálogo bilíngue e foi curada por Moacir dos Anjos.⁴⁴

No ano seguinte, em 2003, foram realizadas no Mamam as exposições *Poética da distância*⁴⁵, do artista Carlos Fajardo (com curadoria de Sônia Salzstein)⁴⁶; as individuais dos

⁴² Inaugurada em 8 de novembro de 2002. Foi lançado no mesmo dia um livro sobre o autor organizado por Ligia Canongia. A exposição da obra foi patrocinada pela Petrobras e ficaria em exibição até 17 novembro.

⁴³ Inaugurada em 18 de setembro de 2002.

⁴⁴ Iria até 3 de novembro de 2002. A exposição teve o patrocínio da Caixa Econômica e contou com o apoio da Lei de Incentivo à Cultura do MinC, da Gráfica Santa Marta, do Jornal do Commercio e da Zolu Design. O livro *Adoração* foi escrito por Moacir dos Anjos, cuja mostra foi realizada pelo Mamam em parceria com o Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio – ECCO. A exposição reuniu “30 das principais obras do artista elaboradas ao longo das quatro décadas de carreira” (HOLZBACH, Folha de Pernambuco, 2003, Capa). O livro só ficou pronto ao final da mostra, fugindo ao que havia sido previsto.

⁴⁵ A mostra, inaugurada em 23 de janeiro, ficou em cartaz no Mamam até 28 de fevereiro de 2003 e teve patrocínio da Petrobras e da Lei de Incentivo à Cultura do MinC e o apoio do Mamam, da Prefeitura do Recife, da Procenge, da Cyber Land, da Finis Art e do Jornal do Commercio.

artistas Brígida Baltar, Carlos Mélo, Camela Gross, José Paulo e Sandra Cinto⁴⁷ (sob a curadoria de Moacir dos Anjos); exposições de José Rufino, Jorge Molder e Oswaldo Goeldi⁴⁸ (DP, 2003, p. C3); e as exposições individuais dos artistas contemporâneos Ernesto Neto e Rivane Neuenschwander⁴⁹.

O ano de 2003 teria sido marcado por uma “crise” no setor cultural, segundo a leitura feita pelo próprio diretor, em depoimento aos jornais. A inauguração do Mamam no Pátio que havia sido prometida desde 2001 ainda não havia sido realizada. O então diretor teria afirmado ao jornal que “Não é apenas o Recife nem apenas o setor cultural que estão num momento difícil. Pode-se observar que até o Governo Federal tem encontrado dificuldades. Temos todo o apoio para fazer o melhor com os recursos disponíveis” (ANJOS *apud* BARBOSA, JC, 2003, p. 3C). Embora o tom otimista do título da matéria, *Mamam dá novo salto institucional*, o texto deixa entrever que o volume de programação voltada a cursos, exibição de filmes, lançamentos de livros, etc. estava relacionado ao “cancelamento da exposição de Leonilson – que deveria inaugurar em julho, pela passagem dos 10 anos da morte do artista” (BARBOSA, JC, 2003, p. 3C).

Diana Barbosa também enalteceu o fato de Moacir dos Anjos pensar e formatar as exposições que vinham para o Mamam, ela escreveu no mesmo texto que a exposição de Leonilson “é um projeto que chegaria ao museu já formatado e bancado por patrocinadores. Mas, como ela foi adiada em cima da hora – em todo o país –, o Mamam não teve como se articular para colocar outra mostra em seu lugar” (Ibid, p. 3C). Com o buraco no cronograma a instituição “reforçou a programação de palestras, lançamento de catálogos – outra novidade importante –, exibição de vídeos e adiou o encerramento dos trabalhos atualmente em cartaz”

⁴⁶ No dia da abertura da exposição, houve no auditório do Mamam um encontro com o artista Carlos Fajardo, a curadora Sônia Salzstein e o diretor Moacir dos Anjos.

⁴⁷ Inauguradas em 22 de maio de 2003. Na inauguração foi lançado um livro de Carmela Gross, escrito pela crítica de arte Ana Maria Belluzzo, editado pela Editora Cosac & Naify. Segundo a documentação do Mamam, ocorreu no mês de julho o lançamento dos respectivos catálogos, já no final das exposições. E no mesmo dia dos lançamentos foi exibido um vídeo do artista Carlos Mélo que também realizou uma performance. Dentro da programação de julho, ligada à essas exposições, houve um debate com a artista Sandra Cinto para falar sobre sua obra e em agosto houve um debate sobre a exposição de José Paulo, *Quimera*. As mostras tiveram o apoio da Domenico Livraria Café, do Jornal do Commercio, da Maison do Bomfim, da Gráfica Flamar, da Procenge e da Finis Art.

⁴⁸ Inauguradas em 10 de dezembro de 2003 com patrocínio do Centro Cultural Banco do Brasil e apoio da Maison do Bomfim. A exposição ficou em exibição até 15 de fevereiro de 2004.

⁴⁹ As exposições de Ernesto Neto e Rivane Neuenschwander, inauguradas em 16 de setembro de 2003, ficariam em exibição de 17 de setembro a 16 de novembro e contou com o apoio da Gráfica Santa Marta, a Maison Bomfim, a Finis Art, o Jornal do Commercio, a Zolu Design e da Dispor. Ao final da exposição o Museu lançou catálogos das duas mostras, curadas por Moacir dos Anjos junto com uma palestra proferida pelo diretor. Também foi realizado uma mostra de vídeos com exibição de dois trabalhos audiovisuais de Rivane, feitos em parceria com Cao Guimarães, *Inventário das Pequenas Mortes (Sopro)* e *Word/Word*, e o documentário sobre Ernesto Neto *Nós pescando o tempo*, de Karen Harley, “que enfoca o processo de criação e produção do artista, acompanhando a montagem de uma de suas obras” (JC, 2003, p. 8).

(Ibid, p. 3C). Vale salientar que as exposições do Museu, em sua maioria, nunca chegaram a ser promovidas exclusivamente pela Instituição. Inclusive porque por buscar promover a divulgação da arte contemporânea – produção que a Coleção do Museu ainda carecia de obras – era necessário que estas viessem de outros acervos.

A jornalista do *JC* destacou também que “Boa parte das obras foi criada especificamente para o espaço do Museu, dando continuidade ao projeto de curadorias próprias do Mamam e reforçando a opção conceitual pela parcela contemporânea da produção artística do país” (BARBOSA, JC, 2003, Capa). Uma questão que gostaríamos de salientar é que os trabalhos apresentados pelos artistas citados fazem parte do conceito de instalação artística que segundo Sylviane Leprun pode ser definido como “uma forma singular de ocupação do espaço, oriunda de uma reflexão espacial posta em perspectiva no campo plástico” (1999, p. 21).

Nesse sentido, a proposta da instalação – que se distancia da ideia de escultura – já provoca a concepção de obra pensada especificamente para um determinado espaço. Isso não invalida o gesto curatorial de escolher tal poética para compor as exposições no Museu. Porém, o tipo de obra colabora com a curadoria, compartilhando com o artista a responsabilidade de pensar e montar uma exposição.

Outro momento em que o gesto curatorial aparece foi na exposição *Panorama da Arte Brasileira 2003 (Desarrumado) 19 Desarranjos* com curadoria do cubano Gerardo Mosquera e participação da panamenha Adrienne Samos, como assistência curatorial, ocorrida em 11 de março de 2004. A mostra foi realizada pelo Mamam e pelo Mam-SP⁵⁰. A exposição coletiva teve a participação de obras dos artistas: Adriana Varejão, Adriano e Fernando Guimarães, Alex Villar, Cildo Meireles, Ernesto Neto, Fernanda Gomes, Jorge Macchi, José Damasceno, José Guedes, José Patrício, Kan Xuan, Leonilson, Lucas Levitan e Jailton Moreira, Marccone Moreira, Paulo Climachauska, Sara Ramo, Umberto Costa Barros, Vik Muniz e Wim Delvoye.⁵¹

A *Panorama* embora fosse uma exposição itinerante e já tivesse sido apresentada em primeira mão no Mam-SP e em seguida no Paço Imperial no Rio de Janeiro, possuía uma apresentação inédita no Recife. Segundo o jornalista Júlio Cavani, “Um das preocupações de Mosquera em sua proposta era a possibilidade de a mostra desmembrar o espaço

⁵⁰ Contou com o apoio do Jornal do Commercio.

⁵¹ Também foi lançado na ocasião um catálogo da exposição *Panorama* e das exposições anteriormente em cartaz, de José Rufino, Oswaldo Goeldi e Jorge Molder. (CAVANI, DP, 11 mar. 2004).

expositivo” (DP, 10 mar. 2004, p. C1). Um exemplo disso foi a substituição da instalação do artista Ernesto Neto, segundo Cavani:

Seria impossível Ernesto Neto montar a mesma instalação apresentada em São Paulo, pois lá ele usou em sua obra uma escultura do acervo do MAM (a aranha de Louise Bourgeois). Como substituição, ele vai apresentar o trabalho *Cruzeiro do Sul*, em que a constelação é livremente reproduzida com meias-calças penduradas no teto esticados até o chão (Ibid, p. C1).

Outros trabalhos como o do artista Paulo Climachauska, *Coquetel Molotov*, iria ser exposto ao mesmo tempo no Mamam, no Museu do Estado e no Instituto Cultural Bandepe. Essas e outras mudanças corroboraram para uma outra configuração da mostra *Panorama* no Recife.

Como afirmou Rejane Cintrão, “A maneira de mostrar uma seleção de obras de arte reflete diretamente na curadoria de qualquer exposição, pois é por meio da montagem, além, naturalmente das obras selecionadas, que o curador vai expor suas ideias” (CINTRÃO, 2010, p. 15). Como aconteceu na *Panorama* e em outras exposições itinerantes realizadas no Mamam a maneira de mostrar pode estar relacionada a limitações espaciais, à questões formais ou conceituais estabelecidas entre as obras expostas pelo curador. Para Cintrão o gesto curatorial possui uma intenção, “a disposição das obras pode resultar numa exposição eficaz, onde os diálogos propostos facilitam a compreensão dos objetos expostos, ou num labirinto de ideias onde o visitante se sente perdido” (Ibid, p. 15).

Outra questão importante é que a partir do século XX o papel do curador se transforma e ganha destaque na montagem e concepção de exposições. Reelaborar as mostras para cada espaço também evoca a importância do olhar do curador, que incorpora “um campo interdisciplinar que envolve noções conceituais, reflexão, tomada de partido, arquitetura, produção, montagem de exposição, *design* de interiores e gráfico, contabilidade, iluminação, conservação, setor educativo, editoração e publicação” (ALVES, 2010, p. 44). Cada mudança pensada e implementada envolve uma série de saberes e demandas que “por mais que tenha um responsável à frente – curador –, é sempre fruto de um trabalho coletivo” (Ibid, p. 44).

O ponto de vista do curador passou a ganhar importância na elaboração de exposições, principalmente em espaços institucionais como os museus. As mostras passaram a ser uma espécie de escrita do curador e como afirmou Aleida Assmann “A escrita é um meio de eternização não somente para os heróis cantados nos poemas, mas também para o próprio autor” (2011, p. 51).

Em 14 de abril de 2004, o *Diário Oficial* noticiou sobre um convênio, firmado entre o Governo do Estado e a Secretaria de Infraestrutura e a Prefeitura da Cidade do Recife, para a

restauração do casario do Pátio de São Pedro, cujo convênio teria um prazo de validade de 6 meses. Seriam um total de 8 casas reformadas para o funcionamento de instituições ligadas à cultura e cidadania. Das entidades que seriam beneficiadas estava o Mamam – a matéria chama de Mamam Jovem, o que viria a se transformar no Mamam no Pátio – e o Centro de Formação em Artes Visuais (CFAV), vinculado a Fundação de Cultura Cidade do Recife. Esses dois novos centros marcaram as ações da Prefeitura voltadas para artes plásticas.

Mas, desde 2001 vinha se tentando articular as reformas do Pátio de São Pedro, sem sucesso. Neste ano⁵², um cargo de Diretor de Divisão do Mamam no Pátio de São Pedro foi criado (RECIFE, 4 jul. 2001, p. 4). Esse foi o primeiro vestígio encontrado ao longo da pesquisa sobre a criação do Mamam no Pátio, espaço anexo do Mamam localizado no Pátio de São Pedro. Outra indicação dessa possibilidade de lugar havia sido sinalizada por Moacir dos Anjos no início da gestão, em janeiro quando o diretor falou do projeto de criar um espaço, físico ou não, para a produção contemporânea de jovens artistas.⁵³ O convênio em 2004 marcaria uma nova etapa dessa empreitada, que como é possível notar foi tomando forma ao longo dos anos.

Em 2005, no mês de janeiro, circulou a notícia de que o então batizado Mamam no Pátio estaria em funcionamento ainda no primeiro semestre daquele ano. Segundo a jornalista Diana Moura Barbosa, o novo espaço iria “atender a uma cobrança dos artistas pernambucanos, que se queixam do que consideram a pequena abertura da sede da Rua da Aurora para a prata da casa” (BARBOSA, JC, 1 jan. 2005). Ainda de acordo a matéria da jornalista, o Mamam passou por reformas para ampliar a reserva técnica do Museu. A antiga biblioteca foi deslocada para outro espaço da instituição e a reserva técnica abarcou mais uma área. Ao final do ano de 2005, embora noticiada a abertura do Mamam no Pátio, tal meta não conseguiu ser cumprida.

⁵² Em 4 de julho de 2001

⁵³ Porém, ainda não se havia definido naquele momento se iria ser criado “um espaço permanente para esses artistas dentro do próprio museu ou criar uma outra estrutura física para eles” (ASSUMPTÃO, DP, 17 jan. 2001, p. D6). Para a jornalista do *Jornal do Commercio*, Moacir dos Anjos chegou a cogitar: “podemos criar um espaço específico para mostras dos jovens artistas, ou um projeto que tenha um nome diferente. Vamos criar uma identidade própria para cada tipo de realização. Não sei. O importante é que as pessoas que estão começando a produzir não fiquem de fora desse cenário” (ANJOS *apud* BARBOSA, DP, 17 jan. 2001, p. Capa). Poucos dias depois, foi publicada a Portaria nº 2677 de 10 julho de 2001 que nomeou Creuza Verônica Fernandes dos Santos para o cargo de diretora do Mamam no Pátio (RECIFE, 11 jul. 2001, p. 3). Porém, um mês depois foi publicada outra portaria (nº 3128) que nomeou Simone Reis Lima Cavalcante como Diretora da Divisão do Espaço Mamam Pátio de São Pedro. (RECIFE, 14 ago. 2001, p. 3)

Os planos era que o Mamam no Pátio comissionasse exposições desenvolvidas especificamente para aquele espaço.⁵⁴ Em um folder sobre o novo espaço, afirmava-se que: “O Mamam no Pátio é uma unidade do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, localizada no Pátio de São Pedro” (MAMAM, 2005, p. s/n) e que sua missão era de “ser um espaço institucional de *experimentação* nas artes visuais e de *reflexão crítica* sobre os seus desenvolvimentos contemporâneos” (Ibid, p. s/n).

Ainda segundo o material de divulgação, as atividades do Mamam no Pátio incluíam “práticas expositivas diversas (incluindo performances), de pesquisa (bolsas-residência) e discursivas (debates e publicações)” (Ibid, p. s/n). A nova unidade do Mamam estava instalada em uma casa com área total de 200 m², divididos entre o espaço térreo (130 m²) e um mezanino de estrutura metálica (70 m²). O foco do Mamam no Pátio seria o processo inventivo do artista e “a natureza *experimental e investigativa* de sua atividade” (Ibid, p. s/n). A primeira gerente do Mamam no Pátio foi a educadora Luciana Padilha⁵⁵. Porém apenas no dia 11 de maio de 2006 foi inaugurado no Mamam no Pátio a primeira exposição: a do cearense Eduardo Frota⁵⁶.

O espaço anexo do Mamam, uma promessa desde 2001 só conseguiu ser inaugurado timidamente na metade do ano e não conseguiu cumprir os planos estipulados no material de divulgação produzido pela própria Instituição. Mas, sua importância consiste, como afirmou o historiador Emerson Oliveira, no fato de os museus contemporâneos de arte, como é o caso do Mamam, independente da tipologia que carregam, “passaram a preocupar-se com a dinâmica de circulação da arte e não apenas com sua exposição e conservação, tanto no que se refere ao seu valor mercadológico, quanto ao simbólico” (OLIVEIRA, 2010, p. 22-23). As diretrizes apresentadas por Moacir dos Anjos contribuíram, assim, “Para que a memória dessa “arte” se tornasse ação e não fosse apenas citação do passado” (Ibid, p. 23). Porém, o coroamento deste processo se daria ao longo da gestão, no Mamam, com a aquisição para o acervo do museu de diversos trabalhos de artistas engajados nessa visualidade.

⁵⁴ A ideia inicial, pelo menos, era que a cada ano fosse comissionados 5 projetos, sendo 3 via edital e 2 convidados diretamente pela Instituição. Os artistas selecionados receberiam uma bolsa-residência para desenvolver seus respectivos projetos, além de recursos destinados à sua produção. Eram também os planos da instituição realizar 5 projetos de performance por ano, 3 via concurso e 2 por convite – podendo ser realizadas no espaço interno do Mamam no Pátio ou na área externa do Pátio de São Pedro. A proposta era de que os projetos fossem acompanhados por debates e textos críticos.

⁵⁵ Na época Luciana Padilha era professora de artes concursada pelo Governo do Estado de Pernambuco desde 1997, trabalhou na rede particular de ensino (1998 a 2006) assim como na Escolinha de Artes do Recife (2001). Também era artista visual desde 2000, entre os anos de 2004 a 2014 integrou o coletivo Branco do Olho.

⁵⁶ Selecionado da 25ª *Bienal de São Paulo* – e que ficaria em cartaz no museu até dezembro daquele ano. O artista criou “uma instalação planejada especificamente para o espaço, usando o papelão como principal material” (DP, 11 mai. 2006, p. s/n).

Em 11 de novembro de 2004 foi inaugurada uma exposição coletiva, *Acervo Mamam – Doações 2001-2004* (JC, 2 out. 2004), com mais de 100 obras do acervo do Mamam, “marcando o lançamento do inventário completo de suas 900 peças” (DP, 10 out. 2004, p. s/n).⁵⁷ Com título definitivo de *Coleção Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães: doações 2001-2004*, a mostra teve patrocínio do Centro Cultural do Bando do Brasil e apoio da Millenium e da Sociedade de Amigos do Mamam.

Como afirmou Isaura Botelho, as atividades do campo da produção cultural no Brasil depende em boa parte das “leis de incentivo fiscal federal, estaduais e municipais. Os recursos orçamentários dos órgãos públicos, em todas as esferas administrativas, são tão pouco significativos que suas próprias instituições concorrem com os produtores culturais por financiamento privado” (2007, p. 76-77). No caso do Recife, mesmo com um orçamento para a área da cultura maior do que a média nacional e mesmo tendo previsto em seu plano plurianual, que possuía como meta a aquisição de bens culturais, o Mamam precisou contar com a parceria institucional com empresas privadas ou públicas para realizar sua programação.

Botelho também salientou que esse movimento “resultou numa mobilização maior de artistas e produtores que foram obrigados a sair a campo em busca de patrocínio privado para o desenvolvimento de suas atividades, deixando de ver os poderes públicos como os principais responsáveis pelo suporte ao seu trabalho” (Ibid, p. 77). No caso do Mamam, a ampliação do acervo da instituição dependeu, em sua maioria, da boa vontade dos artistas em doar algumas de suas obras para fortalecer a imagem da Instituição como referência em arte contemporânea em Pernambuco. Sem querer aqui discutir o que ganham esses artistas ao se utilizarem do lugar institucional que os museus ocupam no processo de legitimação.

A criação de sociedade de amigos dos museus também seriam fruto desse movimento, a partir dessas “novas necessidades, vêm sendo criadas associações de vários tipos, tanto para a promoção direta de projetos de natureza artística e cultural, quanto para auxiliar a manutenção de instituições como museus, teatros, cinematecas, entre outras” (Ibid, p. 77). Para Isaura Botelha, isso não seria exatamente negativo, pois seria “por um lado, um movimento bastante saudável em direção a uma diversificação de atividades fora da tutela do poder público e, por outro, a participação de um espectro mais amplo da sociedade, no caso das grandes instituições” (Ibid, p. 77).

As duas únicas vezes durante os 6 anos de gestão do Mamam que houve a compra de obras foi através do Programa Caixa Adoção de Entidades Culturais do Governo Federal,

⁵⁷ Segundo convite da exposição, a abertura da mostra só ocorreu em 16 de novembro daquele ano e ficaria em cartaz até janeiro de 2005.

quando o Museu recebeu 78 xilogravuras do artista pernambucano Gilvan Samico e a compra de 19 obras da artista Tomie Ohtake (nascida no Japão e radicada em São Paulo), entre serigrafias e gravuras em metal, segundo levantamento do inventário da Instituição.

Como pode ser visto na tabela abaixo, em 2001 o Mamam incorporou 22 obras de artistas, sendo 10 através de doações de artistas, 5 doadas por instituições culturais e 7 através de compra. Em 2002 só foi incorporada 1 obra da artista Tomie Ohtake, através de compra. Em 2003 um total de 73 novas obras foram adquiridas, sendo 65 doações de artistas e 8 doações de colecionadores particulares. Em 2004 foram adquiridas 27 obras, sendo 21 de doações de artistas, 1 obra doada pela Sociedade de Amigos do Mamam, 4 doações por galerias de arte e 1 doação feita por uma instituição cultural. Em 2005 foram adquiridas 92 obras, sendo 11 doações feitas pelos artistas, 1 pela Sociedade de Amigos do Mamam, 1 doada por uma galeria de arte e 79 obras, de Gilvan Samico, compradas via edital público. Já em 2006, foram adquiridas 23, sendo 10 realizadas pelos próprios artistas, 1 doada por galeria, 1 doada por um colecionador particular e 11 compradas.

DOADORES	2001	2002	2003	2004	2005	2006	TOTAL
Doações do artista	10		65	21	11	10	117
Sociedade de Amigos do Mamam				1	1		2
Doação de galerias				4	1	1	6
Instituições culturais	5			1			6
Colecionadores particulares			8			1	9
Compra	7	1			79	11	98
TOTAL	22	1	73	27	92	23	

Fonte: Coleção Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães: inventário (2006)

Ao longo dos 6 anos da gestão de Moacir dos Anjos, foram adquiridas 238 obras de um total de 63 artistas, como pode ser visto na tabela abaixo. É possível afirmar com os dados coletados que aproximadamente 49,15% das obras adquiridas foram incorporadas ao acervo através de doações dos próprios artistas, 0,84% foram doadas pela Sociedade de Amigos do Mamam, 2,52% foram doadas por galerias de arte, 2,52% foram doadas por instituições culturais, 3,78% foram doadas por colecionadores particulares e 41,17% das obras foram compradas pela instituição – sendo que essa porcentagem são de obras de apenas 2 artistas, enquanto que os outros 49,15% dizem respeito a obras 61 artistas.

Na tabela abaixo discriminei o número de artistas atuantes por região do Brasil. 26 artistas são provenientes da região nordeste, 1 é proveniente da região norte, 33 artistas atuavam na região sudeste, 2 da região sul e uma das artistas é proveniente da França. O acervo adquirido entre 2001 e 2006 não contemplou nenhum artista da região centro-oeste.

NORDESTE	NORTE	CENTRO-OESTE	SUDESTE	SUL	ESTRANGEIRO	
2 (AL) 2 (CE) 19 (PE) 3 (PB)	1 (PA)		4 (MG) 10 (RJ) 19 (SP)	2 (RS)	1 (FR)	
26	1		33	2	1	TOTAL

Fonte: Coleção Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães: inventário (2006)

Outro ponto importante é que a maioria das aquisições por ano era de apenas 1 obra por artista. Em seguida vinha a doação de até 2 obras de um determinado artista por ano. Como pode ser visto no quadro abaixo, houve pouca ocorrência ao longo dos anos de aquisições superiores a 3 obras.

Quantidade de obras adquiridas de artista	2001	2002	2003	2004	2005	2006
1 obra	6	1	11	23	6	9
2 obras			6	1	2	1
3 obras				1		1
4 obras			1			
5 obras			1		1	
7 obras	1		1			
9 obras	1					
11 obras						1
34 obras			1			
79 obras					1	

Fonte: Coleção Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães: inventário (2006)

Nesse sentido, quando Moacir dos Anjos falou que “o Museu constituiu, em sua coleção, um núcleo representativo da original e diversa produção contemporâneo do país em

artes visuais” (ANJOS, 2006, p. 2), ele estava afirmando que a prioridade foi de fato apresentar a diversidade da produção de arte contemporânea e não construir um núcleo representativo da produção de um grupo de artistas ou um artista individualmente. Com exceção apenas do caso de Gilvan Samico, que o Museu possui obras de diversas fases.

Diretriz esboçada desde o início pela gestão, o projeto de **ampliação do acervo do Mamam (5)** tenderia a garantir a construção de narrativas e autoridade à instituição. Moacir dos Anjos exerceria, assim, a dupla função como gestor e curador, mediante a prática museológica, operando, formulando e contestando memórias ao mesmo tempo que instituiu novos valores artísticos, por meio de aquisições para a coleção do Museu e comunicação desse acervo em exposições. Desta maneira, pensar o processo de constituição de um acervo de arte contemporânea é “expor a trajetória de políticas institucionais e artísticas de uma arte em constante mutação e potencialmente polêmica – tarefa cada vez mais complexa diante das operações de manutenção de memória artística de uma sociedade heterogênea” (OLIVEIRA, 2010, p. 12).

O ponto que esta dissertação gostaria de lançar luz é para o entendimento de que a ampliação da coleção do Mamam, no período que esteve sob a direção de Moacir dos Anjos, possui um caráter individual imprimido pelo olhar do diretor. Segundo a historiadora Vera Siqueira, é prática comum no colecionismo que “a individualidade da escolha de cada peça adquirida e de sua disposição no espaço deve ser afirmada a ponto de não poder mais ser reconhecida como tal, manifestando a cultura do colecionador, a sua inserção num certo grupo de valores e bens comuns” (SIQUEIRA, 2012, p. 239). Embora Moacir não cumpra a função de um colecionador particular, a noção trazida por Siqueira ajuda a compreender que as escolhas realizadas pelo diretor, em nome da Instituição, não escapam ao lugar que esse agente ocupa no campo.

Moacir dos Anjos era o responsável direto pelas articulações e decisões finais na seleção de obras para a coleção do Museu. Mas, reconhece-se que não são simples escolhas, pois “Aos espaços museológicos atribui-se a função de acolher objetos que, de acordo com as especificidades de uma missão institucional, são considerados relevantes para a consolidação ou a expansão de um modelo interpretativo” (MARTÍNEZ, 2012, p. 28). O museu enquanto uma das principais instâncias legitimadoras no sistema de arte, atua também como dispositivo ficcional na produção de narrativas de naturezas variadas e opera na construção de sentido, por meio da seleção de obras e objetos. Ao inserir tais objetos “em um ambiente aparentemente neutro e ordená-los de acordo com padrões museológicos ou historiográficos,

o museu propicia novas condições de percepção que atuam na compreensão de seu acervo e lhes confere novos valores” (COUTO, 2012, p. 12). Os acervos de instituições públicas se constituem, assim, como “pontos privilegiados para que se encontre algum sentido e necessidade de comunidades específicas de manter e conservar bens culturais denominados como “arte”” (OLIVEIRA, 2010, p. 19).

Diante de uma profusão de artistas e produções contemporâneas, a relação do curador com os produtores de arte, e não apenas com a obra, configura uma nova dinâmica para o campo, pois “ao escolherem determinados artistas, os museus não os mostram apenas como representações de uma dada cultura artística; mostram-nos também como modelos para a reprodução da sua própria representação” (Ibid, p. 156). Essa perspectiva dialoga com a diretriz que a gestão de Moacir dos Anjos buscou implementar com a formação de uma nova geração de artistas e a educação do olhar para a arte contemporânea.

Processos de formação, ou **implementar ações educativas (6)**, foram outra estratégia que se vale a gestão para intensificar a qualidade de experiência da visitação museal. Estas são o penúltimo ponto que gostaria de desenvolver e se ligam a diretriz proposta por Moacir dos Anjos de “estimular a reflexão sobre a arte e a formação de um público com o olhar educado para compreender a contemporaneidade” (ANJOS *apud* BARBOSA, 17 jan. 2001, p. Capa). As exposições, debates, formação de monitores e publicações são alguns dos canais possíveis de interação da gestão museal com o público, sendo o serviço educativo mais um desses canais. Esta prática está alinhada com a percepção do museu enquanto território para a educação cultural e artística dos indivíduos e possui suas origens desde o século XIX.

Ao propor ampliar as ações educativas do Mamam, Moacir dos Anjos abriu espaço para criação de um programa, que no seu cerne, prepara o público – por meio de métodos de percepções estéticas – a partilhar determinadas concepções artísticas. A própria organização de uma exposição por si só é um ato pedagógico que pressupõe “uma harmonia tácita entre a promessa de benefícios a partir da exposição e as expectativas dos visitantes” (FRÓIS, 2008, p. 65).

O projeto vislumbrado por Moacir dos Anjos pressupõe a elaboração de um olhar integrador da obra de arte que o visitante pode captar. A questão é que tanto essa ideia de olhar quanto a de público são convenções que se criam em torno do ritual de visitação aos museus. “O que mais importa nesta experiência é que o itinerário conduza os visitantes a uma “verdade” ou “verdades” que, aparentemente, reside ou residem na obra e se impregnam no indivíduo, através das mediações disponíveis” (Ibid, p. 65).

Esse modelo de mediação se propõe a desenvolver “uma pedagogia adequada ao conteúdo das exposições que envolva os visitantes” (Ibid, p. 65). São apresentados determinados objetos artísticos e o museu faz circular princípios culturais, sociais e estéticos localizáveis no tempo e no espaço. Ao tornar a arte pública, o museu à move da esfera relativamente privada do ateliê do artista e da academia para um determinado domínio público, junto com todo o aparato interpretativo que a sustenta e alimenta (Ibid). Esta dinâmica faz do museu um espaço de mediação das obras, que só poderá ser interpretada e apropriada pelo visitante em relação ao repertório que este possui.

A questão importante deste processo é que a educação dos museus “foi imaginada como um auxílio humanizado à pedagogia da exposição. Isto deve-se em parte ao fato de ter sido configurada no contexto de uma ideologia da falta” (Ibid, p. 67). Ela se conecta com o processo de sacralização da arte apontada por Nestor Garcia Canclini sobre a qual se impõem uma ordem de compreensão da obra por meio de uma cerimônia que organiza determinados grupos sociais que são divididos entre aqueles “que são capazes de entender a cerimônia e os que não podem chegar a atuar significativamente” (CANCLINI, 2003, p. 47).

A maneira como Moacir dos Anjos apresentou, no início da gestão, a vontade de elaborar as ações educativas evidencia um discurso educacional que tem por princípio o privilégio da forma verbal na comunicação do significado. Nessa perspectiva, a prática museal “A palavra é o símbolo da experiência mental e do pensamento” (FRÓIS, 2008, p. 67). A função educativa do museu de arte nesse sentido seguiu, em certa medida, a esteira da educação escolar, que não à toa é o maior público da visitação dos museus. Estas duas instituições tendem, com seus projetos pedagógicos, a colonizar “em vários lugares o espaço da interpretação, por vezes infantilizaram os públicos, e, por vezes, “secaram” as artes do seu inerente poder interpretativo na esfera pública” (Ibid, p. 67). Fato este que aponta para um desafio a ser pensado pelo próprio setor educativo dos museus.

É importante salientar que esta dissertação não dá conta de analisar como se deram as ações educativas do Mamam ao longo da gestão de Moacir dos Anjos. Um trabalho onde se propôs a fazer o estudo das ações pedagógicas deste setor do Museu foi realizado por Ana Carolina Campos em 2014⁵⁸. A autora buscou analisar como eram planejadas e praticadas as mediações das visitas guiadas realizadas pelos arte educadores do Mamam. A pesquisa

⁵⁸ Caso a leitora ou o leitor deseje iniciar um percurso de pesquisa sobre os aspectos da relação entre educação e aprendizagem da arte no Mamam ver CAMPOS, Ana Carolina. **Visitas mediadas no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães - Mamam**. 2014. 119 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais da UFPE/UFPB, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

embora inicie esta tarefa, detém-se em um recorte temporal entre os anos de 2013 e 2014. Neste sentido, para o período da gestão de Moacir dos Anjos, essa é uma pesquisa que ainda está para ser realizada.

A coordenação do setor educativo do Museu foi assumida por duas funcionárias, em 2001: Simone Reis e Jane Lima. O projeto vislumbrado por Moacir dos Anjos teve à frente essas duas profissionais, além de contar com uma equipe de pelo menos 10 mediadores nos primeiros anos da gestão.⁵⁹ Analisar as práticas educativas realizadas pelo Mamam durante esses anos requer uma pesquisa pormenorizada da relação entre educação e aprendizagem desenvolvida na Instituição. Se faria também necessário investigar as definições dos modelos e dos conceitos de aprendizagem elaborados pelo Museu, além dos projetos educativos efetivados e suas respectivas avaliações pelo próprio Mamam. O setor educativo, desde Moacir dos Anjos pelo menos, foi o maior de todas as áreas do Museu, exigindo assim uma análise mais minuciosa de como se deu as relações de poder e interesse dos agentes responsáveis pela elaboração desse projeto e sua execução.

Aqui o que interessa perceber é que a gestão buscou assumir o papel de mediadora das experiências estéticas da comunidade, propondo assim modos de interação que articulam as capacidades do público visitante com as possibilidades que obras de arte podem apresentar. A princípio, a programação pedagógica do Mamam pretendia estar alinhada a pressupostos discursivos ligados aos critérios que a curadoria estabeleceu para programação do Museu. Da maneira como foi dito pelo diretor, o modelo que seria implementado pela ação educativa tomou o visitante como um agente passivo à narrativa proposta pela Instituição e que a mediação seria o meio pelo qual o público seria guiado a reconhecer a autoridade e o prestígio do discurso proposto pela gestão, cujo objetivo final seria a educação de um olhar.

Quando Moacir dos Anjos falou aos jornais do “treinamento de monitores” não é possível compreender como se configurava esse setor no Mamam ou como se daria esse treinamento. Na prática, as duas únicas funcionárias com formação no setor educativo do Museu, à época denominado Divisão de Arte-Educação, eram Jane Lima e Simone Reis. A equipe de monitores do Museu, para utilizar o termo empregado pelo diretor, que faziam a mediação com o público visitante era formada por estudantes universitários. Esse dado abre uma discussão possível sobre os processos pedagógicos do Mamam, pois aqueles que

⁵⁹ No primeiro ano da gestão de Moacir dos Anjos, o Mamam contava com a equipe técnica de: 1 diretor geral, 1 diretor adjunto, 1 diretor administrativo financeiro, 1 diretor de patrimônio, 1 produtor, 2 pessoas trabalhando como assistentes de direção e produção, 3 pessoas na Divisão de Arte-Educação, 2 pessoas trabalhando na Divisão de Formação Cultural, 1 pessoa trabalhando na biblioteca, 1 funcionário como Apoio e 1 chefe de montagem. Totalizando 15 funcionários.

deveriam estar aptos a ensinar formalmente estavam em suas primeiras experiências profissionais e por isso também em formação.

Se o projeto a longo prazo era formar o gosto de um público para as artes e aumentar com isso o interesse pelo Museu, esse processo também era experienciado internamente pela própria Instituição. O perfil de profissionalismo que a gestão da Prefeitura buscou imprimir com a indicação de Moacir dos Anjos ao cargo de diretor não se aplicou a todas as instâncias da instituição, sendo o setor educativo uma área ainda em formação, mas que ao longo dos anos não conseguiu se modificar. Até o momento da escrita desta dissertação, em 2019, treze anos após a saída de Moacir da direção do Museu, o setor educativo do Mamam é formado em sua maioria por mediadores estudantes.

As ações educativas realizadas no Mamam consistiram também em cursos e palestras como as realizadas em 2001 com os seguintes nomes de artistas e seus respectivos temas: “Da ação à não realização”, por Paulo Bruscky; “O artista e sua obra”, por Gil Vicente; “Imersa em um monumento: notas sobre o desenvolvimento de uma pesquisa em arte contemporânea”, por Oriana Duarte; “Talvez fosse o caso: parar de pensar”, por Marcelo Silveira; “Conectores de mundos – reflexões sobre as relações entre arte e filosofia”, por Paulo Meira; “Fibra e linha orgânica”, por José Patrício; “Imagem contemporânea”, por Flávio Emanuel; e um curso sobre desenho, por Alexandre Nóbrega.⁶⁰ As inscrições para as palestras e cursos foram gratuitas e esse conjunto de atividades estava alinhado com uma das linhas de ações estabelecidas durante a gestão de Moacir dos Anjos de promover reflexões sobre a arte contemporânea e ampliar as ações educativas.

É dos primeiros anos da gestão, a impressão de dois folders sobre o Museu e suas ações no setor educativo. Um dos folders descrevia o Mamam da seguinte maneira:

centro de referência da produção moderna e contemporânea das artes visuais brasileiras. Por meio da divulgação, registro e reflexão sobre a arte do presente e suas referências históricas, o MAMAM tem contribuído para a formação cultural do público e para o adensamento do meio institucional e artístico do Recife” (MAMAM, 2002, p. s/n).

Embora, Moacir dos Anjos tenha afirmado que refletir sobre a produção contemporânea de arte seria uma das diretrizes do Museu e que o acervo da instituição era pequeno, no que tange a esse tipo de produção, o texto do folder – possivelmente produzido entre 2001 e 2002 – redefine a imagem do Mamam dentro do circuito. O folder ainda informa que o Museu “desenvolve um conjunto de ações educativas, atendendo a um elevado número

⁶⁰ Entre os meses de março e maio de 2001 o Departamento de Documentação e Formação Cultural da Secretaria de Cultura do Recife promoveria uma série de cursos e palestras no Mamam. (RECIFE, 15 mar. 2001)

de alunos das redes pública e privada de ensino e ao público em geral com visitas monitoradas e realização de debates sobre as mostras em exibição” (Ibid, p. s/n). O pequeno documento também deixa entrever a visão sobre os processos educativos promovidos pelo Museu, dos quais as exposições são uma dessas ações de comunicação da Instituição com o público: “É por meio das exposições e dessas ações que aqueles que frequentam o Museu vão adquirindo e ampliando seu repertório visual e refazendo seu entendimento do que é arte e de como ela interage com o mundo” (Ibid, p. s/n).

O segundo folder produzido pela instituição trata especificamente do setor educativo do Mamam. Sobre ele é informado:

O Educativo Mamam se caracteriza por seu foco na experimentação, na investigação e na interatividade. Por meio de laboratórios cognitivos, desenvolve novos repertórios de atuação junto aos visitantes do museu, tanto para um público com demandas específicas como o infantil [mediações performáticas]. Estimulando o papel ativo do visitante durante o contato com o que é exposto no Mamam, busca criar as condições para a reinvenção de seu olhar” (MAMAM, sem data).

Existia uma intenção de formar um público, desde a infância, através da educação do olhar. Mesmo que não seja afirmado diretamente, percebe-se que existe uma noção de que o gosto não é intrínseco ao sujeito, sendo necessário construí-lo e estimulá-lo. Uma pesquisa realizada por Bourdieu, publicada em seu livro *O amor pela arte* (2003), na França (com dados comparados a outros países como Espanha, Grécia, Holanda e Polônia) mostrou que o número de visitação em museus nestes países é proporcional à medida que se eleva o nível de instrução. O autor concluiu que a prática de visitação de museus é um modo de ser das classes cultas. Embora a pesquisa que resultou nesta dissertação não busque testar a correspondência dessas análises no caso de um museu no Recife, elas permitem pensar a prática de visitação como um hábito, que, como analisa Bourdieu em seus estudos, é sempre construído. Para que o público no Recife identifique valor na produção contemporânea e moderna da arte, seria necessário construir esse olhar, pois não é possível cultivar “o amor pela arte” moderna e contemporânea se ela não é vista em mostras ou outros formatos.

Outro ponto que gostaria de destacar no texto é o uso de palavras “experimentação”, “investigação”, “interatividade” e “laboratório”, usadas para designar as atividades promovidas pelo setor educativo. São palavras que estão no léxico da arte contemporânea e evocam o engajamento do público nas ações promovidas pelo Museu. A arte contemporânea enquanto sistema de valores, como afirmou Anne Couquelin (2005), estão ligados à conscientização do regime de consumo geral da arte (produção, distribuição e consumo) e

aproximam para este campo um conjunto de palavras e imagens antes ligadas a outras áreas, como a ciência e a indústria.

Para estimular esse novo olhar e modo de ser no público, mas também para formar esse público, o setor educativo do Mamam produziu debates, cursos de férias e uma programação especial chamada *Domingo Mamam*⁶¹, que iria discutir, por exemplo, “novas linguagens de arte contemporânea” (DP, 3dez. 2005, p. s/n).⁶² Também era oferecido um programa de capacitação de professores através de palestras e trocas de experiências. Além disso, cursos de férias oferecidos para crianças entre 7 à 12 anos. A proposta era “promover atividades lúdicas com informações teóricas sobre história da arte e atividades práticas” (DP, 19 jul. 2005, p. s/n). O *Jornal do Commercio* descreveu os objetivos de alguns desses programas educativos como: “um programa para criar experiências educativas para as famílias, através de laboratórios cognitivos com mediações performáticas e sensoriais” (JC, 4 set. 2005).

Como afirmou Bourdieu, “os visitantes oriundos das classes populares estão bem posicionados para saber que o amor pela arte nasce de um convívio bem prolongado e não de um golpe repentino” (2003, p. 90). Esse convívio era estimulado desde a infância, através de visitas escolares, acreditando-se que com isso se ampliaria não apenas o gosto pela arte, mas também a frequência de visitação aos museus. A participação dos professores seria fundamental nesta empreitada, pois diferente dos educadores informais do museu, que teriam contato esporádico com os estudantes, os professores são os mediadores formais e diários.

Outras ações realizadas pelo Museu eram os seminários e debates específicos sobre as exposições em cartaz. Foi o caso do *I Seminário de Ações Contemporâneas*⁶³, com palestras de artistas plásticos e aberto ao público. (JC, 2002) Segundo nota do jornal *Diario de Pernambuco* o objetivo do seminário era “discutir questões relevantes à produção contemporânea em Artes Visuais” (DP, 2002, p. s/n). Embora a nota do *JC* tenha informado que o *Seminário* era de participação livre, a nota do *Diario* direcionou o texto aos artistas plásticos interessados em participar do encontro.⁶⁴

⁶¹ No projeto *Domingo no Mamam*, oficinas de artes plásticas eram ofertadas gratuitamente a estudantes e professores da rede pública de ensino e ao restante do público era cobrado o valor de R\$ 1,00 (um real). (JC, 11 mar. 2006).

⁶² Na ocasião também foi lançado um material educativo do Museu “abordando questões pertinentes às exposições em cartaz: *Fim de romance* e *Coleção Mamam 2005*” (DP, 3dez. 2005, p. s/n).

⁶³ Realizado em março de 2002 pela Fundação de Cultura Cidade do Recife em parceria com o Mamam.

⁶⁴ O Mamam também firmou uma parceria com o Grupo Faço Arte para a realização de atividades do projeto *Faço arte no museu* – “um ciclo de workshops práticos de diversas expressões artísticas, assim como palestras, aulas abertas e oficinas teóricas sobre arte e sua trajetória histórica” (JC, 11 jul. 2005). A proposta era oferecer no Museu workshops para o “aperfeiçoamento profissional de arte-educadores e estudantes universitários da área

Destacamos também o *Seminário Museus, Educação e Ação Social: construindo identidades* realizado pelo Fórum dos Museus de Pernambuco, pela Fundação Joaquim Nabuco, o Iphan e o Ministério da Cultura, com apoio da Prefeitura do Recife, da Fundarpe e do Governo do Estado de Pernambuco.⁶⁵ O tema do seminário era “a diversidade de museus como ferramenta pedagógica a serviço da educação e da ação social, na construção de identidades” (Folder do Seminário).⁶⁶

O evento pretendia construir uma “Agenda de Compromissos a ser adotada em 2005, entre Museus, as Secretarias de Educação de Pernambuco e as Escolas, na perspectiva de suas prioridades, papéis, possibilidades de articulação e complementaridades” (Folder do Seminário). A abertura do evento contou com a participação, dentre tantos outros agentes, do antropólogo José do Nascimento Junior – na época Diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan/MinC –, Julio Jacobo – Coordenador Regional da Unesco – PE, Maria Luíza Aléssio – então Secretária de Educação da Prefeitura do Recife, e outros agentes do poder público.

Uma das atividades do evento foi a mesa-redonda *Diversidade museal e experiências educativas em Pernambuco* que contou com a participação de Fernando Augusto Lira, então Diretor Adjunto do Mamam. Essa ação estava ligada às políticas públicas do MinC para o campo museal. Tanto o museólogo Mário Chagas como o antropólogo José do Nascimento Junior – à frente da implementação de uma política nacional de museus – entendiam estes espaços como “práticas sociais complexas, que se desenvolvem no presente, para o presente e para o futuro, como centros (ou pontos) envolvidos com criação, comunicação, produção de conhecimentos e preservação de bens e manifestações culturais” (CHAGAS; NASCIMENTO JÚNIOR, 2008, p. 41). E devido a essa compreensão dos museus, ligado a Nova Museologia, é que tem se expandido o interesse político por esse “território simbólico”.

Para o historiador Ricardo Oriá, os museus, a partir da Nova Museologia e os avanços epistemológicos das ciências sociais, “passaram a ser considerados importantes suportes da memória e elementos de afirmação da identidade cultural de uma dada coletividade” (Oriá,

de artes plásticas” (JC, 11 jul. 2005). Estas atividades foram ministradas por artistas como Rinaldo, Alice Vinagre, Rodrigo Braga, Maurício Castro, Augusto Ferrer, Gil Vicente, Bete Gouveia, Daniel Santiago e outros. As inscrições eram gratuitas.

⁶⁵ Realizado em maio de 2005.

⁶⁶ A realização de tal evento no mês de maio estava ligado a *Semana dos Museus*, evento criado durante a gestão do Ministro Gilberto Gil. Em 2005 completou a sua terceira edição e com ela o Governo Federal produziu um livreto com a programação em todo o Brasil. A semana aconteceu entre os dias 16 e 22 de maio e teve como tema *Museus: pontes entre culturas*. Para a programação o Mamam participou do *IV Circuito dos Museus* que era organizado pela Prefeitura do Recife e que disponibilizava transporte gratuito, mediante inscrição, para realização do circuito de visitação a vários museus e centros culturais públicos e privados.

2013, p. 47). Oriá considera que hoje, os museus são instituições culturais de inegável relevância enquanto “instrumentos de preservação do patrimônio histórico e indutores do desenvolvimento do turismo” (Ibid, p. 47). Para o historiador, os aportes teóricos da Nova Museologia transformaram a concepção dos museus como “elemento de constituição da identidade nacional, que se pretendia única, homogênea e unívoca, para o museu como espaço de afirmação de outros segmentos sociais” (Ibid, p. 47-48). Nesse sentido a realização de atividades como o *Seminário* compunha uma agente para fortalecer o campo museal em Recife, além trabalhar para a institucionalização de uma política nacional de museus junto aos entes estaduais e municipais.

O fortalecimento de uma política nacional de museus está relacionado com os mecanismos institucionais que podem se valer os museus para atuarem relativamente independentes no campo artístico. No caso do Mamam também diz respeito a **tomada de posição sobre conceber as próprias exposições (7)**.

Embora a regulamentação da relação das unidades especiais e museais do Iphan, e suas respectivas associações de amigos, só ser firmada em 2007, ela já era uma prática durante a gestão de Moacir dos Anjos no Mamam e mesmo antes com a criação do Museu em 1997, como tratei no primeiro capítulo da dissertação. Esta é uma tendência contemporânea de estratégia de aproximação da gestão do museu com a sociedade civil e de obtenção de apoio financeiro. “Geralmente são organizações jurídicas da sociedade civil, sem fins lucrativos, cujo objetivo estatutário é a promoção, o aprimoramento e o desenvolvimento das atividades do museu” (ALMEIDA, 2013, p. 32).

As associações de amigos só poderiam ser integradas por representantes da comunidade local. O objetivo dessas associações seria apoiar os museus na promoção de várias atividades, mobilizando a comunidade e captando recursos. Elas também não poderiam ter fins lucrativos, apenas de apoio, devendo possuir um estatuto e a realização periódica de eleição de membros, que deveriam ser registrados em cartório. Durante o ano de 2005, o Mamam recebeu patrocínio financeiro do Centro Cultural Banco do Brasil e, segundo João Roberto Peixe⁶⁷, foi através da instituição da Sociedade de Amigos do Mamam que o Museu pôde receber o incentivo da instituição cultural.

O Mamam foi beneficiado pela quarta vez consecutiva pelo Programa de Apoio a Museus da Fundação Vitae. O projeto previa “a conservação preventiva ou restauração de um

⁶⁷ Entrevista concedida a autora em 25 de junho de 2019. João Roberto Peixe não soube responder, entretanto, como se deu os repasses das verbas, nem qual era o valor. Também não consegui encontrar na documentação do Museu ou no Diário Oficial mais informações sobre o patrocínio do Centro Cultural Banco do Brasil.

conjunto de 11 pinturas de Vicente do Rego Monteiro (...); cinco pinturas do seu irmão e também artista plástico, Joaquim do Rego Monteiro; uma pintura de Arcângelo Ianelli e 10 pinturas da série *Cenas da vida brasileira*, de João Câmara” (JC, 4 mai. 2005, p. s/n). Ao fim da realização desse trabalho o Mamam concluiria “o processo de reestruturação das condições para o adequado registro e preservação da coleção” (JC, 4 mai. 2005, p. s/n). Seria lançado também um livro-inventário com todas as obras do Museu. (JC, 15 mai. 2005)

Também através da Fundação Vitae, o Mamam aprovou dois projetos⁶⁸ voltados para conservação preventiva do acervo (DP, 23 mai. 2004). Um dos projetos estava ligado ao acervo em papel, que segundo nota do *Diário de Pernambuco* dizia respeito a aproximadamente 500 obras de diversas técnicas como desenho, gravura, etc. Tais obras seriam “higienizadas, restauradas e acomodadas em envelopes de papel com ph neutro” (DP, 23 mai. 2004p. s/n). A restauradora Pérside Omena ficou responsável pela coordenação do projeto. O segundo projeto aprovado contemplou “um sistema de controle ambiental feito por equipamento computadorizado” (DP, 23 mai. 2004p. s/n). A instalação do equipamento serviria para “garantir a manutenção das condições de temperatura e umidade para a reserva técnica que guarda o acervo da instituição” (DP, 10 out. 2004, p. s/n).

Alinhado a esse caráter propositivo da Instituição, Moacir dos Anjos estabeleceu que o Mamam iria fazer um esforço em conceber a maior parte das exposições realizadas no Museu. Ao longo da gestão estas mostras foram curadas, em boa parte, pelo próprio diretor. Ao tomar para o Mamam tal responsabilidade, Moacir contribuiu para a construção de um horizonte de interpretações dos objetos artísticos por meio de um procedimento curatorial a partir do olhar e da pesquisa do próprio diretor.

A força do discurso curatorial se faz em certa medida pelo caráter insular da experiência de visitação. A maneira como as obras são dispostas no espaço da galeria “favorece tanto a autossuficiência do discurso curatorial como a valorização do isolamento do mundo em que obras de arte são vistas” (MARTÍNEZ, 2010, p. 32). A potência da mensagem presente nas exposições ligada ao fato de que Moacir dos Anjos cumpria o papel de diretor e curador do Mamam reforçou a presença e a imagem desse sujeito na instituição.

Segundo avaliação jornalista Diana Barbosa: “Enquanto todas as gestões anteriores recebiam a maioria das mostras prontas – pensadas e formatadas por outras instituições e

⁶⁸ A Vitae – Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social foi uma associação civil sem fins lucrativos, que apoiava projetos nas áreas de Cultura, Educação e Promoção Social e que teve sua origem a Fundação Lampadia, cuja sede é em Liechtenstein. No ano de 1992, criou-se o Programa de Apoio aos Museus (PAM) com o objetivo de sistematizar a concessão de subsídios aos museus brasileiros, aperfeiçoar suas áreas de conservação e difusão de bens culturais, bem como prover fundos para a reforma de edifícios, aquisição de mobiliário e equipamentos.

apenas repassadas para o Recife –, o atual diretor, Moacir dos Anjos, tem optado pelo difícil caminho de planejar e executar aqui as exposições” (BARBOSA, JC, 2003, p. 3C). Para a jornalista essa tomada de posição seria fundamental para colocar o Mamam no circuito nacional “que pensa os rumos das artes plásticas no Brasil” (Ibid, p. 3C). Ainda assim, todas as exposições e projetos realizados no Museu só foram possíveis através de aprovação em editais públicos e parcerias público/privadas. O orçamento da Instituição não era suficiente para dar conta de todas as ações e metas planejadas e realizadas.

Este capítulo buscou dar conta do início da gestão de Moacir dos Anjos e dos projetos traçados por ele. Como a figura do curador institucional tomou centralidade na produção de um discurso museal, inclusive no processo de exposição das obras, baseado em determinados critérios, que seriam interpretados e apropriados pelos seus contemporâneos. As mediações educativas, a elaboração de catálogos, debates e mostras compuseram todo esse sistema discursivo que amparou as escolhas do curador e que permitiu ampliar a inserção do Mamam no circuito de arte. Ao realizar esta operação por meio da criação de redes, de parcerias com outras instituições, de arte ou não, artistas, galeristas e colecionadores, Moacir dos Anjos possibilitou que a sua pesquisa e experiência como curador e diretor do Mamam tivesse ressonância à nível nacional.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: “Moacir dos Anjos diz adeus ao Mamam”

Em entrevista ao *JC*, em dezembro de 2006, Moacir dos Anjos afirmou ao jornal: “solicitei ao secretário João Roberto Peixe, há alguns meses, a minha saída do Mamam, por acreditar que, para mim, e para a instituição, a hora de mudança havia chegado” (ANJOS in *JC*, 23 dez. 2006, p. 6). Difícil precisar os motivos que estimularam o desejo de mudança. Porém, já havia se anunciado naquele mesmo ano que Moacir iria trabalhar, a partir de 2006, na curadoria da mostra bienal *Panorama da arte brasileira*, do Mam de São Paulo, que seria lançada em 2007.

Em entrevista à jornalista Olívia Mindêlo (DP, 23 dez. 2006), o diretor teria afirmado que a partir do início de 2007 também estaria envolvido com a exposição *Zona franca*, realizada na *Bienal do Mercosul*. Segundo Moacir dos Anjos a saída do Mamam permitiria levar adiante questões que como curador o interessavam, mas que pelas dimensões dessas questões não seriam compatíveis com sua manutenção como diretor do Museu.

No intuito de fazer uma avaliação compartilhada com a classe artística, a jornalista entrevistou três artistas visuais de gerações diferentes e questionou-os sobre como avaliavam a gestão de Moacir dos Anjos. Um dos entrevistados foi Paulo Bruscky, que atua desde a década de 1960 como artista multimídia e poeta dentro do campo da arte conceitual. Bruscky afirmou que “Ele fez uma boa administração, tem capacidade de gerir o espaço, como acontece em museus sérios, só acho que deveria ter havido uma maior participação local, que tem grandes talentos” (BRUSCKY in MINDÊLO, DP, 23 dez. 2006, Capa).

Como afirmou Mindêlo, Bruscky não chegou a ser convidado para realizar nenhuma exposição de seus trabalhos durante a gestão de Moacir dos Anjos, apenas participou de atividade ligada a um conjunto de cursos e palestras no início da gestão em 2001, junto com outros artistas. Apesar disso, Bruscky doou em 2003 e 2005 um total de 35 obras ao Mamam entre postais e envelopes – ligados a arte correios – e um vídeo feito em suporta 8 e transformado em DVD.

Outro artista entrevistado foi Rodrigo Braga, que iniciou sua carreira por volta de 1999 já tendo em seu currículo a participação e prêmios em salões de arte. Este presente em algumas edições do *Spa das Artes*, realizado pela Prefeitura do Recife, expôs em algumas galerias da cidade, ao longo dos anos e em 2005, e chegou a expor seu trabalho na Galeria da Funarte no Rio de Janeiro, no Itaú Cultural em São Paulo, no Carrousel du Louvre em Paris e

no Photomeeting Luxemburgo em Luxemburgo. Ele vinha ganhando notoriedade no campo artístico em Pernambuco e fora dele.

Rodrigo Braga que também não expôs no Mamam, à época, e atuou como gerente de artes visuais da Prefeitura entre 2005 e 2007, teria afirmado a jornalista do *Diário* que Moacir “conseguiu fazer a abertura e fazer do Mamam um dos museus mais importantes do País”. E continuou, “Agora, só teria uma observação: ele deveria ter apostado mais em curadorias compartilhadas. É da personalidade dele ter o domínio sobre tudo” (BRAGA in MINDÊLO, DP, 23 dez. 2006, p. Capa).

Já o artista plástico Marcelo Silveira, que também foi entrevistado por Olívia Mindêlo, afirmou “Eu pensei que não fosse dar certo ele entrar no museu, mas Moacir me provou que é um pé quente. É um profissional que só me surpreende a cada momento”. Marcelo continuou “ele mudou a forma de ver o Mamam, que deixou de ser um museu municipal, estadual ou regional, para se tornar nacional e até internacional. Acho que a gente não perde com a saída. Só abre espaço para mais um” (SILVEIRA in MINDÊLO, DP, 23 dez. 2006, p. Capa).

Marcelo Silveira, que é natural de Gravatá, em Pernambuco, vive e trabalha no Recife e iniciou sua carreira desde a década de 1980. Diferente de Bruscky e Rodrigo Braga, o artista expôs no Mamam em 2004 e naquele ano havia lançado um livro, *Armazém de tudo*, com texto assinado por Moacir dos Anjos.

Esse questionamento de que o diretor do Mamam não abria espaço para artistas locais apareceu em algumas matérias de jornal anteriormente. Em 2001 das 11 exposições realizadas no Museu 3 foram de artistas pernambucanos ou radicados em Pernambuco, como: o Grupo Camelo (Ismael Portela, Marcelo Coutinho e Paulo Meira), Vicente do Rego Monteiro e Guita Charifker. João Câmara também expôs no Mamam esse ano na coletiva *Carta de Pero Vaz de Caminha*.

Em 2002, das 10 exposições realizadas no Mamam três artistas expuseram no Museu: Gil Vicente e Oriana Duarte, com exposições individuais, e José Patrício e Gilvan Samico, que participaram da exposição coletiva *Espelho Cego: seleções de uma coleção contemporânea*. Em 2003, das 14 exposições realizadas no Museu tivemos 3 exposições individuais dos artistas Cícero Dias, Carlos Mélo e José Paulo e uma exposição coletiva dos artistas Wilton de Souza, Abelardo da Hora, Wellington Virgolino, Ionaldo, Gilvan Samico e José Cláudio.

No ano de 2004, do total de 6 exposições realizadas, 1 individual foi do pernambucano Marcelo Silveira e outra coletiva teve participação de José Patrício. Já em 2005, do total de 7

exposições houve 2 individuais de Gilvan Samico e Eudes Mota e a participação de Renato Valle e Jobalo em uma exposição coletiva. E por fim em 2006 das 9 exposições realizadas no Mamam houve 4 exposições individuais dos artistas Renato Valle, Re:Combo, Vicente do Rego Monteiro e João Câmara.

Dois pontos consideramos importantes ao analisar essa questão. A primeira diz respeito ao fato de que Moacir dos Anjos a cada ano da sua gestão elegeu uma quantidade de artistas pernambucanos para compor a programação de exposições no Mamam. Contudo o ex-diretor acabou por eleger alguns nomes que se repetiram ao longo dos anos como João Câmara e Vicente do Rego Monteiro. Outros nomes que se tornaram figurinhas repetidas, há que considerar, se deu não por escolha direta do diretor, mas porque faziam parte de exposições coletivas promovidas por outras instituições, como é o caso de Gilvan Samico e José Patrício, que, por exemplo, faziam parte da Coleção Marcantônio Vilaça – exposta no Mamam – e a *Panamora de arte* organizada pelo Mam de São Paulo.

O segundo ponto está relacionado com as parcerias realizadas pelo Mamam com outras instituições. Como demarcamos ao longo do texto, diversas exposições ocorridas no Museu foram feitas em parceria com outras entidades. Portanto, essas tomadas de posição sempre estiveram em negociação com outros agentes e sujeitas a diversos fatores. Seria necessária uma pesquisa mais pormenorizada para investigar o processo de produção de que cada mostra em intersecção com o projeto curatorial.

Sobre a afirmação feita pelo artista Rodrigo Braga, de uma carência de curadorias compartilhadas, tirando as mostras coletivas realizadas no Mamam através das parcerias institucionais (que já possuíam um curador externo da exposição), a maior parte das mostras e catálogos publicados pelo Museu tiveram a assinatura de Moacir dos Anjos.

Durante os 6 anos da gestão, o diretor esteve ao lado de uma equipe reduzida para uma instituição que se envolveu com todas as etapas da produção de exposições – como curadoria, produção, transporte obras, montagem, divulgação, ações educativas e publicação –, sem contar com as demandas diárias ligadas ao funcionamento de um museu (como segurança, limpeza, solicitações administrativas diversas ligada ao setor de pesquisa e biblioteca ou funcionamento da reserva técnica onde estão acomodadas o acervo de obras do Mamam).

Porém, a existência de cargos como os de gerente de infraestrutura, gerente e assistente de serviços e manutenção, gerente de montagem, gerente de serviços e finanças, gerente de serviços de contratos e assistente de serviços possibilitaram com que o diretor pudesse também se dedicar à curadoria. Ainda que no Mamam não houvesse um grupo de

funcionários por setor. O gerente de infraestrutura, por exemplo, não possuía uma equipe para realizar as funções a qual caberia a ele gerenciar – na realidade todas as etapas de uma determinada área do Museu eram executadas pela mesma pessoa, com exceção do setor educativo.

Esse organograma se transformou ao longo da gestão, embora o Mamam nunca tenha tido um cargo oficial de curador. Todos que ocuparam o cargo de diretor do Museu – e mesmo antes quando ainda era Galeria Metropolitana – assumiram também o papel de curador das exposições. Ainda que, só em 1997 – quando transformado em museu – as escolhas para assumir o cargo da gestão da Instituição começaram a se pautar pela experiência que o diretor escolhido tivesse nessa atividade. Talvez a única exceção tenha sido Marco Polo Guimarães.

De todo modo, a virada da década de 1990 para os anos 2000, em Pernambuco, viu nascer a consolidação da figura do curador de arte. O próprio Moacir dos Anjos, em uma das últimas entrevistas realizadas aos jornais no final da gestão comentou sobre esse novo cenário das artes visuais em que teria afirmado:

Hoje há uma atomização tão grande da produção artística, ao contrário da produção de algumas décadas atrás, que a figura do curador emerge quase como uma necessidade de editar essa realidade de organizá-la de uma forma minimamente inteligível, a partir de recortes, quer sejam eles temáticos, geográficos; enfim, de qualquer natureza” (ANJOS, JC, 20 jun. 2005, p. 4)

Porém, a função do curador está relacionado não apenas a profusão da produção artística, mas a necessidade de pensar, organizar e tecer narrativas e formas de mostrar uma determinada coleção ligada a uma instituição. As mudanças ensejadas na ação curatorial ao longo dos anos – que chegou a ser acusada de se sobressair diante do gesto dos artistas – está ligada “a mudança comportamental da arte (...); o surgimento de espaços alternativos de arte, específicos para mostras temporárias e sem acervo; e a inclusão de espaços próprios para exposições temporárias dentro dos museus” (MARMO; LAMAS, 2012, p. 11).

O Mamam apresentou diversas mostras temporárias ao longo dos anos 2001-2006, cuja maioria não estava ligada a exibição do seu acervo. Embora muitas obras fossem doadas para a coleção da Instituição. Além disso, a exaltação do curador a partir da década de 1960 estava intimamente ligada ao fato de que este “passa a não mais lidar somente com a obra de arte, mas diretamente com o artista” (Ibid, p. 11). A cultura visual contemporânea passou a ser construída não mais apenas pelos artistas, mas também pelo olhar do curador.

Em 2006, Moacir dos Anjos afirmou em entrevista que “há um elemento de criação no trabalho do curador. É a partir desse processo criativo, da edição do catálogo ou da exposição,

que a obra vai se dar ao público” (ANJOS, JC, 20 jun. 2005, p. 4). Ou seja, a curadoria ganhou espaço – tanto que a maioria das matérias de jornais feitas entre 2001 e 2006 entrevista apenas os curadores das exposições e não mais os artistas. “A curadoria passou a ser encarada como uma atividade não apenas de coordenação, como também de mediação entre artista e o público” (MARMO; LAMAS, 2012, p. 14).

Na avaliação de Moacir dos Anjos sua gestão buscou trabalhar com a concepção de que o museu é antes de tudo uma instituição educativa, na qual as exposições, publicações, palestras e formações compõem a ação de comunicar e formar um público. Para o diretor era importante “não descuidar do fato de que a instituição possui um patrimônio físico e simbólico – a sua coleção de obras – e que sua conservação requer, portanto, ações que deem conta dessa dupla função” (ANJOS in JC, 23 dez. 2006, p. 6)

De fato, a atividade curatorial está “mais próxima do campo da recepção dos trabalhos de arte do que de sua concepção” (MARMO; LAMAS, 2012, p. 14). Porém, esta atividade também envolve criação. E nesse sentido, o papel da curadoria em arte contemporânea por Moacir dos Anjos realizada foi importante na criação de um espaço institucional para essa produção – produzindo um argumento curatorial que a legitimasse e destinando um lugar no acervo para ela dentro do Mamam. A curadoria como prática “molda a exposição construindo novas narrativas entre as obras de arte expostas” (ALEGRIA, 2013, p. 17). Além do mais, o elemento criativo neste gesto possibilita a existência de diversas curadorias e “isso fez com que as exposições pudessem quebrar barreiras e abranger um contexto cultural mais amplo e diversificado” (Ibid, p. 17-18). Construindo com isso o papel de importância do curador que não se restringe mais apenas a obra do artista.

Por fim, o trabalho de curar as exposições também acarretou, como destacou Moacir dos Anjos “numa profissionalização crescente de todos que trabalham no museu” (ANJOS in JC, 23 dez. 2006, p. 6). Se uma instituição atua apenas para receber mostras, seus profissionais deixam de construir uma experiência de produção. Também, boa parte da programação das exposições curadas por Moacir tiveram a publicação – a realização desse material foi importante não apenas como registro do que foi realizado na Instituição como contribuiu para gerar “um conhecimento sobre a produção contemporânea em artes visuais no país” (Ibid, p. 6).

A gestão de Moacir dos Anjos se encerrou com o lançamento do inventário do Mamam. Ao final da gestão do diretor o Museu contava com 1080 obras em seu acervo – que fora completamente digitalizado. Para Moacir dos Anjos o inventário era “um documento

importante de divulgação de uma coleção pública de arte contemporânea” (Ibid, p. 6). Ainda na concepção do diretor era “uma prestação de contas do que foi possível fazer nesses anos a seu respeito” (Ibid, p. 6). Moacir dos Anjos afirmou ficar feliz de poder concluir sua gestão com esse inventário e ainda colocou que a publicação era “uma visão de como gerir um museu em um contexto institucional ainda tão rarefeito como o nosso” (Ibid, p. 6).

Em entrevista ao *Jornal do Commercio* quando perguntado sobre se durante sua gestão o Museu conseguiu ampliar o número de visitantes Moacir teria afirmado:

Por um lado, a gente quer atrair os visitantes lógico. Mas, por outro, temos que ter cuidado de não cair na tentação do espetáculo. É atrair sem comprometer as atividades de reflexão, que são muito importantes. Depois, infelizmente, as artes visuais no País ainda não fazem parte do conjunto de interesses culturais da população. Até para a nova elite. (...). E não faz parte da vida cotidiana da cidade também. A arte contemporânea ou é ridicularizada ou é desprezada. Enfim, como as exposições descontroem as convenções, é mais fácil ignorar. Por isso que é importante ampliar o repertório, a educação do olhar mais geral. (Ibid, p. 6)

Segundo o diretor, a média de visitação do museu seria de 3 a 4 mil visitantes. Porém, seria necessário realizar um levantamento nos livros de assinatura das exposições para verificar estes dados. Inclusive seria importante ampliar a contagem para anos anteriores e posteriores para se fazer uma análise comparativa. Mas, que só poderia ser realizada em outra pesquisa.⁶⁹

Por fim, Moacir dos Anjos foi um dos poucos curadores, se não o único, que desenvolveu uma escrita extensiva sobre o seu período à frente da Instituição, através dos catálogos das mostras e dos inventários do acervo. Este fato tornou por constituir uma memória e estabeleceu um discurso que se propunha coerente e oficioso. Pensar todas estas questões ajuda a compreender a Coleção Mamam assim como a história desse Museu.

Um dos desafios que se apresentou ao longo da pesquisa foi a tentativa de se desvencilhar desse labirinto de coerência institucional criado pela própria maneira que o Museu organizou o seu arquivo. Na Biblioteca e Centro de Documento da Arte Pintora Lígia Celeste, onde está armazenado boa parte da documentação do museu, as matérias de jornais, convites e folders são organizados tendo como princípio a ordem cronológica, mas também o armazenamento do material institucional destaca a figura dos diretores e artistas que passaram pela Instituição. Esse ordenamento tende a lançar mais luz ao trabalho desses agentes e eclipsar as atividades desenvolvidas por outros integrantes da equipe.

⁶⁹ Sobre a recepção do público à arte contemporânea e a visita em museus, o que se pode inferir, como foi dito anteriormente, é que 93% da população brasileira, segundo pesquisas do IBGE nunca foram a uma exposição de arte (IBGE *apud* BOLAÑO; MOTA; MOURA, 2012, p. 30). Há que se levar em consideração que o público apreciador da arte contemporânea é reduzido.

Embora esta dissertação se proponha a analisar a história institucional do Museu, a escolha por realizar uma reflexão panorâmica dos seis anos de gestão do diretor Moacir dos Anjos impõe um limite que não possibilitou dar conta de trazer à cena outros personagens que atuaram na gestão do Mamam, de maneira mais densa. Priorizamos pensar a dimensão personalista que a própria imprensa e o Museu acabaram instituindo para a imagem do Mamam e que encontrou ressonância na figura e na experiência gestora de Moacir dos Anjos. Experiência essa que não funda o sujeito, mas é o resultado de um conjunto de práticas e discursos que elaboram uma ficção, como “algo que se fabrica de si mesmo, que não existe antes e que existirá depois” (FOUCAULT, 1994, p. 45).

Buscamos tecer algumas considerações de como Moacir dos Anjos pensou a si mesmo antes e no início da sua gestão como diretor do Mamam, a partir da análise dos depoimentos que ele deu a algumas jornalistas na época, mas também à autora deste trabalho, treze anos após o fim da sua gestão. Analisando, com base neste material, como ele tomou a si próprio como objeto de ação e muitas vezes como porta voz autorizado a falar pela Instituição.

Tivemos como horizonte, também, evidenciar com quais dispositivos, articulados com um sistema de regras e concepções, o diretor operou para se reconhecer como curador e construir um papel e um perfil para o Museu ligado a arte moderna e contemporânea. Moacir dos Anjos embora tenha sido convidado a ocupar o cargo de diretor do Mamam, a maneira como trilhou sua gestão no Museu, cumpriu um duplo papel: de gestor, ligado a uma função administrativa que precisa mediar as tensões com interesses do governo municipal dentro das políticas públicas de cultura, e o papel de curador, que exigia dele o diálogo com outros dispositivos ligados ao campo das artes visuais.

A experiência que ele desenvolveu diz de um tipo particular de subjetividade que permite analisar os jogos de verdade e as práticas concretas que constituem historicamente o sujeito. Estes jogos de verdade se ligam a formas particulares de subjetividade através de dispositivos heterogêneos – como discursos, proposições científicas, instituições, medidas administrativas, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas, enfim – que formam uma rede virtual que “tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder” (AGAMBEN, 2005, p. 9).

Neste sentido o dispositivo, que está sempre ligado aos limites do saber, é um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certo tipo de saber e por ele são condicionados. O dispositivo marca esse entrecruzamento entre mecanismos de saber e de

poder que dão forma à experiência e possibilita que este curador se constitua enquanto sujeito moldado a partir de uma série de discursos e instituições.

Pensar a trajetória profissional de Moacir em relação ao campo, nos termos de Bourdieu (1996), no qual o ex-diretor do Mamam atuou antes e durante sua gestão no Museu, ajudou a pensar as escolhas realizadas pelo ex-diretor e as instâncias com as quais ele precisou dialogar e negociar, tanto a partir de um projeto pessoal como em relação a um projeto de política cultural de um governo ao qual ele estava vinculado.

O segundo desafio foi construir uma breve história da jovem Instituição, criada em 1997, para além dos dados cronológicos e oficiais apresentados pela própria documentação do Museu. No capítulo um, procuramos tecer as diversas informações dispersas no material recolhido durante a pesquisa e apresentar alguma contribuição para a memória do Mamam, que carece – diante de uma avaliação bastante pessoal, de alguém que trabalhou no Museu – de uma política que priorize a preservação e reflexão da história e da memória dessa Instituição.

O último capítulo compôs um esforço em pensar a figura de Moacir dos Anjos como agente importante na elaboração das políticas institucionais que seriam implementadas no Mamam entre os anos de 2001 e 2006. Considerando a proximidade temporal do período em que o diretor esteve à frente do Museu, refletir sobre sua atuação, sem incorrer no risco de monumentalizá-lo, tornou-se algo desafiador.

As escolhas realizadas ao longo da pesquisa e durante a escrita da dissertação impuseram um limite para a análise do meu objeto: a história institucional do Mamam. O exercício exaustivo de leitura das fontes disponíveis no próprio acervo do Museu e na imprensa, além do primeiro contato com o campo das políticas públicas de cultura – tema sobre o qual discorreremos ao longo de segundo capítulo – impossibilitaram uma análise da atuação de outros agentes que trabalharam junto a Moacir dos Anjos no Mamam. Limitando, com isso, o nível de detalhamento desse quadro.

Certamente, a pesquisa pode desdobrar-se ainda em muitos caminhos, que permitiriam aprofundar o que em alguns momentos discutimos timidamente. A entrevista com outros profissionais que trabalharam com Moacir dos Anjos, mas também com alguns artistas que atuavam na mesma época que o diretor, por exemplo, poderia contribuir com a problematização sobre a prática museológica nesse período e a reconstituição do campo artístico do Recife, no qual o Mamam poderia ser tomado como um dos agentes.

Entretanto, espera-se que este trabalho possa contribuir numa reflexão teórica em que a trajetória institucional do Mamam constitua elemento para pensar não só a história das políticas públicas de cultura no Recife, esforço empreendido ao longo dos capítulos, mas, também para pensar a história da arte e dos museus na cidade.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?**. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/viewFile/12576/11743>. Acesso em: 27 jul. 2019.
- ALBERTO, João. João Câmara. **Diario de Pernambuco**, Recife, 1 ago. 1996. Caderno Viver, Variedades.
- _____. Orgulho. **Diario de Pernambuco**, Recife, 24 dez. 1996. Caderno Viver.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Gestão ou gestação pública da cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea. In.: ALEX. Museu. **Jornal do Commercio**, Recife, 18 set. 1999. Caderno C, p. 3.
- _____. Museus. **Jornal do Commercio**, Recife, 7 nov. 1997. Caderno C, p. 8.
- _____. No museu. **Jornal do Commercio**, Recife, 21 set. 1999. Caderno C, p. 3.
- ALMEIDA, Cícero Antônio F. de. Plano museológico: marco de regulação da gestão museal no Brasil. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE GESTÃO MUSEOLÓGICA REALIZADO PELO MUSEU NACIONAL DO CONJUNTO CULTURAL DA REPÚBLICA, 2012, Brasília. **Gestão museológica: questões teóricas e práticas**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2013. p. 27-32.
- ALOÍSIO Magalhães. **Diario de Pernambuco**, Recife, 14 jun. 1982. Ano 157. n. 160.
- ALOÍSIO Magalhães tem homenagem em Pernambuco. **Diário Oficial**, Recife, 18 jun. 1982. Ano LIX, n. 113.
- ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 43-58.
- AMAZONAS, Archimedes Ribas. Políticas de Museus. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 201-217.
- ANJOS JUNIOR, Moacir T. R. dos. Entrevista com Moacir dos Anjos: depoimento. [2006]. São Paulo: Revista Número. Disponível em: file:///C:/Users/loren/Desktop/UFPE-2017/Revista%20N%C3%BAmero_oito.pdf. Acesso em 9 set. 2018.
- _____. Modernidade, valor e arte. **Revista Usp**, São Paulo, n. 47, p. 61-65, set./nov. 2000.
- _____. Introdução. In: MUSEU DE ARTE MODERNA ALOISIO MAGALHÃES (MAMAM). **Coleção do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães: inventário**. Recife: 2006.
- _____. **Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães**. 2006. Localizado em: Centro de Documentação e Biblioteca Pintora Lígia Celeste, Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães.

_____. **Currículo do sistema currículo lattes.** [Brasília], 30 de jan. 2016. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/7684811074280152>. Acesso em: 14 de jun. 2016.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. Olinda nos quatro cantos do mundo e no coração de Aloisio Magalhães. **Catálogo de exposição homônima.** Recife: Cepe, 2018.

ARGAN, Giulio Carlo. As fontes da arte moderna. **Novos Estudos**, set. 1987, p. 49-56. Acesso em: 6 set. 2018. Disponível em: file:///C:/Users/loren/Desktop/UFPE-2017/ARGAN_Giulio_Carlo_-_As_fontes_da_arte_m.pdf.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Metrôpole e cultura: o novo modernismo paulista em meados do século. **Tempo Social**, Usp, São Paulo, out. 1997, p. 39-52.

ARTE contemporânea é desprezada. **Jornal do Commercio**, Caderno C, 6, 23 de dezembro de 2006.

ARTE informatizada. **Diario de Pernambuco**, Recife, 27 dez. 1996. Caderno Viver.

ARTISTA enlouquece e picha o Mamam. **Jornal do Commercio**, Recife, 28 ago. 1999. Caderno C, p. 2.

ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação:** formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

ASSUMPCÃO, Michelle. Diretrizes do novo diretor do Mamam: Moacir dos Anjos pretende realizar mostras conjuntas com outros órgãos e montar uma biblioteca. **Diario de Pernambuco.** Recife, Recife, Caderno Viver, p. D6, 17 de jan. 2001.

_____. Recife recebe de volta sua galeria de artes. **Jornal do Commercio**, Recife, 19 dez. 1996. Caderno C, p. 8.

BARBOSA, Diana Moura. Contemporaneidade foi o tom em 1997. **Jornal do Commercio**, Recife, 30 dez. 1997. Caderno C, capa.

_____. Perfil nítido para o Mamam. **Jornal do Commercio**, Recife, Caderno C, 17 de jan. 2001.

_____. Todas as imagens de Pernambuco. **Jornal do Commercio**, Recife, 14 nov. 1997. Caderno C, capa.

_____. Talento local é maioria no maior salão de artes de todo Brasil. **Jornal do Commercio**, Recife, 17 nov. 1997. Caderno C, capa.

BECKER, Howard S.. **Mundos da arte.** Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BELA Aurora do Recife: Exposição Wilton de Souza. Realizada no Recife, no Centro Cultural Correios, 2013.

BOA troca. **Diario de Pernambuco**, Recife, 2 set. 1999, Viver, p. D3.

BOLAÑO, César; MOTA, Joanne; MOURA, Fábio. Leis de incentivo à cultura via renúncia fiscal no Brasil. In: CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais: pesquisa e formação**. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012. p. 15-50.

BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das ideias. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: UDUFBA, 2007. p. 109-132.

_____. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p.73-83, abr. 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

_____. O capital social: notas provisórias. In; NOGUEIRA, Maria Alice & CATANI, Afranio. **Escritos de educação**. Petrópolis: Vozes, 1998.

BRASIL. [Constituição (1988)]. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 3 jul. 2019.

BRASIL. Decreto-lei nº 74, de 21 de novembro de 1966. Cria o Conselho Federal de Cultura e dá outras providências. **Decreto-lei Nº 74, de 21 de Novembro de 1966**. Brasília, DF, 5 jan. 1967.

BRASIL. Decreto-lei nº 526, de 1 de janeiro de 1938. Institue o Conselho Nacional de Cultura. **Decreto-lei Nº 526, de 1º de Julho de 1938**. Rio de Janeiro, RJ, 5 jul. 1938.

BRASIL. Decreto nº 50.293, de 23 de Fevereiro de 1961. Cria o Conselho Nacional de Cultura e dá outras providências. **Decreto Nº 50.293, de 23 de Fevereiro de 1961**. Brasília, DF, 23 fev. 1961.

BRITO, Danielle Sampaio de. Espaço cultural. **Jornal Fernando Santa Cruz**, Recife, abr. 1999. p. 11.

BRITO, Eleonora Zicari Costa de. **Introdução**. In: OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. **Museus de fora: a visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BUENO, Alexei. **O Universo de Francisco Brennand**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2011.

CALABRE, Lia. **Democracia e participação: política culturais no Brasil dos anos 2000**. 2016. Fundação Casa de Rui Barbosa – Setor de Políticas Culturais. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/bolsistas16/d_Democracia_Participacao_Politica_Culturais_Brasil_anos_2000_2016.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2019.

_____. Desafio à construção de políticas culturais: balanço da Gestão Gilberto Gil. **Proa: Revista de antropologia e arte**, Campinas, v. 1, n. 1, p.293-302, 2009.

_____. Gestão cultural municipal na contemporaneidade. In: CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais: reflexões e ações**. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

_____. Política cultural em tempos de democracia: a Era Lula. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 58, p. 137-156, jun. 2014.

_____. Políticas culturais no Brasil: balanços e perspectivas. Trabalho apresentado no **III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.

CALDAS, Rebeca dos Santos; PEDRA, Layno Sampaio; SALGADO, Gabriel Melo. As políticas de financiamento à cultura: a urgência de uma reforma. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 87-110.

CANDAU, Joël. Bases antropológicas e expressões mundanas da busca patrimonial: memória, tradição e identidade. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v. 1, n. 1, p.43-58, dez. 2009/mar. 2010.

CANEDO, Daniele. Secretaria da Cultura ou Fundação Cultural?. **III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, Salvador, UFBA, mai. 2007.

CASTRO, Eduardo José de. **A inauguração de um museu de arte no Recife: sociedade, bastidores e exposição (1981)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

CATANI, Afrânio Mendes... [et al] (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Algés: DIFEL 82 – Difusão Editorial, S. A., 2002.

CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposição de arte: dos Salões de Paris ao MoMA. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 15-42.

COELHO, Teixeira. Política Cultural. In: **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. São Paulo: Editora Iluminares, 1997.

CRAVEIRO, Paulo Fernando. Regentes do enterro. **Diário de Pernambuco**, Recife, 19 jun. 1982. Caderno Cidade, p. A-6.

_____. “Viva!” Isto era Aloísio. **Diário de Pernambuco**, Recife, 16 jun. 1982. Caderno Cidade, p. A-6.

CRIMP, Douglas. **Sobre as Ruínas do Museu**. Brasil: Martins Editora, 2006.

CULTURA de luto com morte de Aloísio. **Diário de Pernambuco**, Recife, 15 jun. 1982, Caderno Cidade/Abastecimento, p. A-6.

DECLARAÇÃO do México. 1985. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Declaracao%20do%20Mexico%201985.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2019.

DECLARAÇÃO Universal dos Direitos Humanos. 1948. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/wp-content/uploads/2018/10/DUDH.pdf>>. Acesso em: 03 jul. 2019.

DIÁRIO OFICIAL DA CIDADE DO RECIFE. **Decreto cria Conselho Curador para GMAAM**. Recife, 18 mar. 1997. N. 31, ano XXVIII.

_____. **Decreto nº 17.601/97**. Recife, 14 e 15 mar. 1997. p. 3.

_____. **Dia do Prefeito**. Recife, 21 e 22 fev. 1997. p. 2.

_____. **Novo diretor do Mamam pretende ampliar acervo**. Recife, 18 jan. 2001.

DINIZ, Clarissa. É preciso ser dependente para ser autônomo: relações pessoais, capital social e sistema da arte. In: MASAFRET, Ivan (Org.). **Artes visuais Sergipe: conexões 2010**. Aracajú: Sociedade Semear, 2010.

_____. (Org.). **Pernambuco Experimental**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014.

DURAND, José Carlos. **Política Cultural e Economia da Cultura**. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.

FERNÁNDEZ, Loreto Bravo. A salvaguarda do patrimônio imaterial na América Latina: uma abordagem de direitos, avanços e perspectivas. In: CALABRA, Lia. **Políticas culturais: teoria e práxis**. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

FERREIRA, Glória. Escolhas e experiências. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 137-148.

FIORAVANTE, Celso. Fotos expostas na Bienal desaparecem. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 ago. 1999. Ilustrada, p. 3.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ; IPHAN, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. São Paulo: Forense Universitária, 1995.

_____. **Ditos e escritos, volume IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. **Microfísica do poder**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia**. São Paulo: 2006.

FUNDAJ. **Carta de Serviços ao Cidadão**. Disponível em: <<https://www.fundaj.gov.br/index.php/carta-ao-cidadao>>. Acesso em: 5 jul. 2019.

GARCIA, Sylvia G. **Destino ímpar**: sobre a formação de Florestan Fernandes. São Paulo: Editora 34, 2002.

GIL, Gilberto. Os museus do Brasil estão bem vivos. In: MINISTÉRIO DA CULTURA; INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL; DEPARTAMENTO DE MUSEUS E CENTROS CULTURAIS. **Política nacional de museus**: relatório de gestão 2003-2004. Brasília: MinC/IPHAN/Demu, 2005. p. 6-7.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. São Paulo: LTC, 2000.

GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patricia (Org.). **Intelectuais mediadores**: práticas culturais e ação política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GRANDO, Angela. Cícero Dias – matrizes para uma poética. **26º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas**. Campinas, set. 2017.

GUIMARÃES, Ana Maria. Um espaço cultural recuperado. **Diário de Pernambuco**, Recife, 18 dez. 1996. Caderno Viver, Variedades.

GUSMÃO, Flávia de. Nova fase inicia sem rupturas no Mamam. **Jornal do Commercio**, Recife, 22 set. 1999. Caderno C, p. 6.

HERKENHOFF, Paulo. In: **Pernambuco moderno**. Recife: Pancrom, 2006.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS – IBRAM. **Subsídios para a elaboração de planos museológicos**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus – Ibram, 2016. 112 p.:il.

JUSTA homenagem. **Diário de Pernambuco**, Recife, 16 jun. 1982.

LEI Nº 14.457. **Diário Oficial da Cidade do Recife**, Recife, 27 e 28 ago. 1982, p. 3.

LEI Nº 14.464. **Diário Oficial da Cidade do Recife**, Recife, 17 e 18 set. 1982, p. 2.

LEPRUM, Sylviane. **Sobre maneiras de instalações**. Porto Alegre: Porto Arte, v.10, 1999.

LIMA, Joana D’Arc de Souza. Um Museu de Arte Moderna na Contramão da Utopia Modernista: arquivo/acervos em disputas. In: MONITA, Rebecka (Org.). **Fotografia**: discussões e discursos no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães. Recife: Bureau de Cultura e Turismo, 2015.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

LUDWIG será tutor de sonho de Aloísio. **Diário de Pernambuco**, Recife, 18 jun. 1982. Caderno Cidade, p. A-5.

LUDWIG vai cumprir meta de Aloísio. **Diário de Pernambuco**, Recife, 18 jun. 1982. Ano 157, n. 161.

LUDWIG vem ao enterro de Aloísio. **Diário de Pernambuco**, Recife, 15 jun. 1982. Ano 157, n. 161.

MACHADO, Bernardo Novais da Mata. Os direitos culturais na Constituição Brasileira: uma análise conceitual e política. In: CALABRA, Lia. **Políticas culturais: teoria e práxis**. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

MAGALHÃES, Fábio. Percorrendo a diversidade expressiva da coleção. In: BANCO CENTRAL DO BRASIL. **Coleção de arte: museu de valores**. Brasília: Banco Central do Brasil, 2014.

MARMO, Alena. R.; LAMAS, Nadja. C. O Curador e a Curadoria. In: MARMO, Alena Rizi; LAMAS, Nadja de Carvalho. (Org.). **Investigações sobre arte, cultura, educação e memória** - Coletânea. Joinville: UNIVILLE, 2012, p. 19-29.

MARTÍNEZ, Elisa de Souza. Curadoria, deslocamento e porosidade das fronteiras institucionais. In: BRITO, Eleonora Zicari Costa de. **Introdução**. In: OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. **Museus de fora: a visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2012.

MATOS, Adriana Dória; NASCIMENTO, Débora. Mamam sofre troca de diretoria. **Diário de Pernambuco**, Recife, 21 set. 1999. Caderno Viver, p. D6.

MATOS, Amilcar Dória. Plástica com arte. **Diário de Pernambuco**, Recife, 24 dez. 1996. Caderno Viver.

MINISTÉRIO DA CULTURA; INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL; DEPARTAMENTO DE MUSEUS E CENTROS CULTURAIS. **Política nacional de museus: relatório de gestão 2003-2004**. Brasília: MinC/IPHAN/Demu, 2005.

_____. **Política nacional de museus: relatório de gestão 2003-2006**. Brasília: MinC/IPHAN/Demu, 2006.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Política Nacional de Cultura**. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação, 1975.

MORTE de Aloísio deixa consternado todo o MEC. Recife, 16 jun. de 1982. Caderno Cidade, p. A-10.

MUDANÇA de diretoria no Mamam é confirmada. **Diário de Pernambuco**, Recife, 22 set. 1999. Viver, p. D3.

NASCIMENTO JÚNIOR, José do. Política Cultural para o campo dos museus: do-in museológico. In: MINISTÉRIO DA CULTURA; INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL; DEPARTAMENTO DE MUSEUS E CENTROS

CULTURAIS. **Política nacional de museus: relatório de gestão 2003-2004.** Brasília: MinC/IPHAN/Demu, 2005. p. 8-9.

NASCIMENTO JUNIOR, José do; CHAGAS, Mário de Souza. Panorama dos museus no Brasil. In: NASCIMENTO JUNIOR, José do; CHAGAS, Mário de Souza (Organizadores). **IBERMUSEUS 1 (2007: SALVADOR, BA):** Panoramas Museológicos da Ibero-américa. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2008.

NEVES, Lúcia Maria. B. P. das; MOREL, Marco; FERREIRA, Tânia M. Bessone da C. (org.). **História e Imprensa: representações culturais e práticas de poder.** Rio de Janeiro: DP&A / FAPERJ, 2006.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História.** São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28.

NOVOS espaços para a criação. **Diário de Pernambuco,** Recife, 31 dez. 1996. Caderno Viver, Variedades, p. D-2.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de. **Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil.** Porto Alegre: Zouk, 2010.

ORÍ, Ricardo. A museologia o Brasil: novo marco regulatório. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE GESTÃO MUSEOLÓGICA REALIZADO PELO MUSEU NACIONAL DO CONJUNTO CULTURAL DA REPÚBLICA, 2012, Brasília. **Gestão museológica: questões teóricas e práticas.** Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2013. p. 47-52.

PEDROSA, Sebastião; VASCONCELLOS, Rosa Maria. **Francisco Brennand: oficina de mitos.** São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2006.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos históricos,** Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

POLO, Marco. Amigos da Metropolitana deverão agir. **Jornal do Commercio,** Caderno C, Recife, 6 mar. 1997. p. 6.

_____. Arte moderna ganha espaço no Recife. **Jornal do Commercio,** Caderno C, Recife, 27 dez. 1997. p. 9.

PORTO, Marta. Cultura para a política cultural. In.: RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais no Brasil.** Salvador: UDUFBA, 2007. p. 157-179.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores.** São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RECIFE. Lei nº 17.511, de 29 de dezembro de 2008. Promove a revisão do Plano Diretor do município do Recife. Recife, PE, Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a1/plano-diretor-recife-pe>>. Acesso em: 4 jul. 2019.

_____. Lei nº 15.547, de 1991. Estabelece as Diretrizes Gerais em Matéria de Política Urbana, institui o Plano Diretor de Desenvolvimento da Cidade do Recife, cria o Sistema de Planejamento e de Informações da Cidade e dá outras providências. Recife, PE. Disponível em: <https://www.recife.pe.gov.br/pr/leis/>. Acesso em: 1 jul. 2019.

RECIFE. Autoriza abertura de crédito suplementar. **Diário Oficial da Prefeitura da Cidade do Recife**, Poder Executivo, Recife, PE, 7 e 8 jun. 1996. p. 2.

RECIFE. Convênio que entre si celebram o Município do Recife e a Fundação de Cultura Cidade do Recife, na forma abaixo. **Diário Oficial da Prefeitura da Cidade do Recife**, Secretaria de Assuntos Jurídicos e Administrativos, Recife, PE, 8 e 9 nov. 1996. p. 7.

RECIFE. Dia do prefeito. **Diário Oficial da Prefeitura da Cidade do Recife**, Recife, PE, 20 e 21 dez. 1996. p. 2.

RECIFE; PREFEITURA DO RECIFE. **Detalhamento de Despesas por Elemento - DDE**. 2002. Disponível em: <http://transparencia.recife.pe.gov.br/uploads/pdf/dde_2002.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2019.

_____. **Detalhamento de Despesas por Elemento - DDE**. 2003. Disponível em: <http://transparencia.recife.pe.gov.br/uploads/pdf/dde_2003.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2019.

_____. **Detalhamento de Despesas por Elemento - DDE**. 2004. Disponível em: <http://transparencia.recife.pe.gov.br/uploads/pdf/dde_2004.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2019.

_____. **Detalhamento de Despesas por Elemento - DDE**. 2005. Disponível em: <http://transparencia.recife.pe.gov.br/uploads/pdf/dde_2005.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2019.

_____. **Detalhamento de Despesas por Elemento - DDE**. 2006. Disponível em: <http://transparencia.recife.pe.gov.br/uploads/pdf/dde_2006.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2019.

_____. **Diário Oficial da Prefeitura da Cidade do Recife**, Recife, PE, 24 set. 1996. p. 4.

_____. **Diário Oficial da Prefeitura da Cidade do Recife**, Poder Executivo, Recife, PE, 16 e 17 fev. 1996. p. 8.

_____. Galeria Metropolitana de Arte da Cidade do Recife/Reforma. **Diário Oficial da Prefeitura da Cidade do Recife**, Recife, PE, 27 e 28 dez. 1996. p. 20.

_____. Galeria Metropolitana tem acervo recuperado. **Diário Oficial**, Recife, PE, 14 mai. 1996. Ano 27, n. 52.

_____. Galeria Metropolitana vai entrar na internet. **Diário Oficial**, Recife, PE, 5 nov. 1996. Ano 27, n. 124.

_____. Galeria Metropolitana volta à cena cultural. **Diário Oficial da Prefeitura da Cidade do Recife**, Recife, PE, 11 e 12 dez. 1996. Ano 27, n. 139.

_____. Jarbas conhece programa para o Cadastro Cultural. **Diário Oficial da Prefeitura da Cidade do Recife**, Recife, PE, 13 e 14 dez. 1996. Ano 27, n. 140.

_____. Prefeitura reinaugura a Aloízio Magalhães. **Diário Oficial da Prefeitura da Cidade do Recife**, Recife, PE, 4 e 5 dez. 1996. Ano 27, n. 136.

_____. **Recife Cidade Saudável**: Plano Plurianual, volume 1. 2001. Lei 16.687/2001. Disponível em: <http://transparencia.recife.pe.gov.br/uploads/pdf/ppa_2002-2005.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2019.

_____. **Recife Cidade Saudável**: Plano Plurianual: revisão 2003, 2002. Lei 16.783/2002. Disponível em: <http://transparencia.recife.pe.gov.br/uploads/pdf/revisao_ppa_2003.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2019.

_____. **Recife Cidade Saudável**: Plano Plurianual: revisão 2004, 2003. Lei 16.882/2003. Disponível em: <http://transparencia.recife.pe.gov.br/uploads/pdf/revisao_ppa_2004.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2019.

_____. **Recife**: mais trabalho mais qualidade: Plano Plurianual 2006-2009, 2005. Lei 17.111/2005. Disponível em: <http://transparencia.recife.pe.gov.br/uploads/pdf/ppa_2006-2009.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2019.

RECOMENDAÇÃO de Paris. 1964. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20de%20Paris%201964.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2019.

REIS, Paula Félix dos. Política cultural no Brasil: análise do sistema e do Plano Nacional de Cultura. In: BARBALHO, Alexandre et al (Org.). **Cultura e desenvolvimento**: perspectivas políticas e econômicas. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 153-174.

_____. Plano Nacional de Cultura: estratégias e ações para dez anos. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 49-65.

RODRIGUES, Orismar. **Jornal do Commercio**, Recife, 2001. Caderno C, p. 3.

_____. Mamam. **Jornal do Commercio**, Recife, 19 nov. 1997. Caderno C, p. 2.

_____. Museu I; Museu II. **Jornal do Commercio**, Recife, 6 nov. 1997. Caderno C, p. 3.

ROTEIRO. **Diário de Pernambuco**, Recife, 24 dez. 1996. Caderno Viver.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 11-36.

_____. **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 61-86.

_____. Políticas culturais no governo Lula. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas (Org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 9-24.

SAINT MARTIN, Monique. Capital social. In: CATANI, Afrânio Mendes... [et al] (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SANTOS, Hortência Silva Nepomuceno dos. **Políticas públicas de cultura para as cidades: os casos do Recife e de Salvador (2005 a 2011)**. 2012. 231 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Cultura e Sociedade, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

SCHWARCZ, Lilia M.. STARLING, Heloisa M.. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SECRETÁRIO do MEC entre vida e morte. **Diário de Pernambuco**, Recife, 13 jun. 1982. Ano 157, n. 159.

SILVA, Frederico A. Barbosa da. Política Nacional de Museus: análise do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA. In: MINISTÉRIO DA CULTURA; INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL; DEPARTAMENTO DE MUSEUS E CENTROS CULTURAIS. **Política nacional de museus: relatório de gestão 2003-2004**. Brasília: MinC/IPHAN/Demu, 2005. p. 44-49.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Castro Maya, colecionador de arte moderna. In: COUTO, Maria de Fátima Morethy; OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de (Orgs.). **Instituições de Arte**. Porto Alegre: Zouk, 2012.

SOCIEDADE DE AMIGOS DO MAMAM. O que se pode fazer por um amigo. In: MUSEU DE ARTE MODERNA ALOISIO MAGALHÃES (MAMAM). **Coleção do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães: Doações 2001-2004**. Recife, 2004.

SOUZA, Celina. Políticas públicas: uma revisão da literatura. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 8, n. 16, jul./dez. 2006, p. 20-45.

TUTTOILMONDO, Joana. **Presente nos museus: processos de formação de acervos de arte contemporânea brasileira**. São Paulo, 2010.

UM espaço moderno para as artes. **Jornal do Commercio**, Recife, 14 dez. 1996. Caderno C, p. 3.

UNESCO declara Olinda como nova cidade Patrimônio da Humanidade. **Diário Oficial**, Recife, 15 dez. 1982. Ano LIX, n. 232.

VALADARES, Manoella. Mamam coloca Recife na rota das artes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 jun. 1998. Ilustrada, p. 5.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

_____. **Projeto e Metamorfose:** antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

VIANA, José Carlos. Texto de apresentação. **Picasso**. Recife: Mamam, 2000. Catálogo da exposição.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura:** usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ANEXO A - GRÁFICO DE AQUISIÇÕES