

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ADRIANA VAZ

**O MUSEU OSCAR NIEMEYER E SEU PÚBLICO:
ARTICULAÇÕES ENTRE O CULTO, O MASSIVO E O POPULAR**

CURITIBA

2011

ADRIANA VAZ

**O MUSEU OSCAR NIEMEYER E SEU PÚBLICO:
ARTICULAÇÕES ENTRE O CULTO, O MASSIVO E O POPULAR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Sociologia.

**Orientadora:
Prof.^a Dr.^a Ana Luisa Fayet Sallas**

CURITIBA

2011

Catálogo na Publicação
Aline Brugnari Juvenêncio – CRB 9ª/1504
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Vaz, Adriana

O Museu Oscar Niemeyer e seu público: articulações entre culto, o massivo e o popular / Adriana Vaz. – Curitiba, 2011.
377 f.

Orientadora: Profª. Drª. Ana Luisa Fayet Sallas
Tese (Doutorado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Museus – Aspectos sociológicos. 2. Política cultural – Paraná. 3. Cultura popular. 4. Cultura de massa. I. Título.

CDD 708.98162

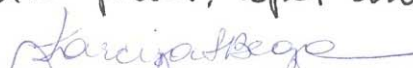


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
Rua General Carneiro, 460 - 9º andar-sala 906 Fone e Fax: 3360-5173

PARECER

A banca examinadora, nomeada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, após argüir o(a) candidato(a) **ADRIANA VAZ**, em relação a sua Tese de Doutorado " O MUSEU OSCAR NIEMEYER E SEU PÚBLICO: ARTICULAÇÕES ENTRE O CULTO, O ERUDITO, O MASSIVO E O POPULAR" é de parecer favorável à APROVAÇÃO do(a) candidato(a), habilitando-o(a) ao título de Doutor em Sociologia, área de concentração em "Cultura e Poder", linha de pesquisa "Cultura e Sociabilidades". Curitiba, 15 de dezembro de 2011.


Recomenda-se que sejam incorporadas as sugestões da banca para depósito final, após aprovação da orientadora


Profª Drª Maria Tarcisa Silva Bega


Profª Drª Marília Xavier Cury


Profª Drª Simone Meucci


Profª Drª Márcia Rosato


Profª Drª Ana Luisa Fayet Sallas
(orientadora e presidente)

José,

por mais críticas que sejam a situação e as circunstâncias, não aceite o desespero; nas ocasiões em que tudo leva ao medo, não se deve ter medo de nada; quando se está rodeado de perigos, não se deve temer perigo algum; quando já esgotaram os recursos, deve-se contar com todos os recursos; quando se é surpreendido, deve-se surpreender o próprio inimigo.
Sun Tse (A arte da guerra).

Pai, obrigada por se manter vivo e dividir comigo essa batalha. E também por me ensinar a ser guerreira e humana, especialidade de um economista como você.

Carmen,

o espetáculo, que é o apagamento dos limites do eu [moi] e do mundo pelo esmagamento do eu [moi] que a presença-ausência do mundo assedia, é também a supressão dos limites do verdadeiro e do falso pelo recalçamento de toda a verdade vivida, diante da presença real da falsidade garantida pela organização da aparência. Quem sofre de modo passivo seu destino cotidianamente estranho é levado a uma loucura que reage de modo ilusório a esse destino, pelo recurso a técnicas mágicas.
Guy Debord.

Mãe e psicóloga, obrigada. Reconheço em mim a sua autenticidade, seu senso de verdade, justiça e fé.

Como diria "Pai Ubu", de Alfred Jarry:
"MERDRA para todos vocês".

Enfim, dedico essa tese à minha família.
Pai, mãe e irmãos.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço às entidades museológicas que permitiram realizar este doutoramento: ao MON, ao MAC/PR, à CAM, ao MAA, ao MP, ao Solar do Barão e à COSEM, ao abrirem suas portas e disponibilizaram suas informações.

A todos os meus colegas do Departamento de Expressão Gráfica, por entenderem o significado da qualificação em nossa carreira universitária, assumindo parte de meus compromissos acadêmicos.

À minha orientadora, professora Ana Luisa, pelas condutas e ensinamentos que saberei aplicar na minha trajetória pessoal e profissional.

Às professoras Maria Tarcisa e Simone, pela dedicação e profissionalismo, pois co-orientaram a pesquisa desde a qualificação.

Aos membros externos da banca de defesa, Marília Xavier Cury e Márcia Rosato, por sua participação e compreensão no transcorrer desse doutoramento.

À Iraí Casagrande e Myriam Sbravati, pesquisadora e historiadora, pelas conversas sobre política cultural e as informações sobre o NovoMuseu/MON.

À equipe de profissionais que se configurou durante a feitura da tese: Josafa, Clécio, Lucia, Antônia, Léia e Fabiola.

Ao Rossano, velho amigo e arteiro, hoje parceiro de profissão. Piloto da "nave GD" nesses últimos meses, assessorado por Zuleica minha "profê" e Bárbara.

As amigas recentes de Luzia, Paulo e Deise – chefes do Departamento e da Coordenação de Expressão Gráfica – matemáticos com alma de artistas.

À Fernanda, Giovana e Cintia, amigas e irmãs da arte. Zuleica, Andréa, Bárbara, Elen, amigas e companheiras da expressão gráfica. Com quem compartilhei minhas angústias e aguentaram meus desabafos sobre a tese, mesmo em momentos de lazer.

Às meninas do Departamento de Arte-Educação em Guarapuva, pela amizade, apoio e as conversas sobre arte contemporânea, teatro, música e dança.

Aos amigos e familiares, que acompanharam este trabalho e acreditaram na minha aprovação, com sua crença e fé.

Aos meus pais e irmãos: José e Carmen, Luiz e Ana que, cada um à sua maneira, ao meu lado contribuíram para essa conquista.

[...] a explicação sociológica consiste exclusivamente em estabelecer relações de causalidade, quer se trate de ligar um fenômeno à sua causa, quer, ao contrário, uma causa a seus efeitos úteis. Uma vez que, por outro lado, os fenômenos sociais escapam evidentemente à ação do operador, o método comparativo é o único que convém a sociologia. [...] Se quisermos empregar o método comparativo de maneira científica, ou seja, conformando-se ao princípio de causalidade tal como ele se depreende da própria ciência, deveremos tomar como base das comparações que instituimos a proposição seguinte: A um mesmo efeito corresponde sempre uma mesma causa.

As regras do método sociológico.
Emile Durkheim.

RESUMO

Este trabalho analisa do ponto de vista sociológico o Museu Oscar Niemeyer e seu público, entre 2002 e 2011. Objetiva entender as causas que fizeram desse museu um ícone cultural para Curitiba, capital do Estado do Paraná, e as posições híbridas que se configuram nesse espaço social, uma vez que o objeto de estudo aborda a tensão que a oferta de bens simbólicos articula na atualidade, entre o culto, o massivo e o popular, parâmetros de análise que não seguem modelos rígidos. Tais parâmetros rompem com delimitações usuais de classes sociais e de estratos culturais, em função da distribuição e da comunicação desses bens não estarem unicamente atrelados à família e à escola. Toma como principal orientação teórica as noções de hibridação (Canclini), e de poder público e grande público (Habermas). A discussão permeia as instituições museológicas no Paraná, que envolve a criação e a regulamentação da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná (SEEC/PR) e da Coordenação Estadual de Museus (COSEM), órgão responsável pela área museológica no Estado. Específico ao MON trata da modalidade jurídica e de gestão do museu, do acervo e das exposições temporárias, da arquitetura, da localização e do público. O desenrolar da pesquisa, aponta para três fatores determinantes, entre outros correlacionados, que justificam a popularidade do MON: o papel relevante do poder executivo e seus pares, a divulgação na mídia por meio de intensivo *marketing* cultural, e o modelo jurídico do museu por ser uma OSCIP, Organização da Sociedade Civil de Interesse Público. A OSCIP permite que o museu desenvolva seus projetos artísticos e culturais ancorados por empresas estatais e particulares via Lei Rouanet. E conduzem à conclusão de que o MON é um museu pós-moderno e democrático, que oferta arte, cultura e lazer, cujo valor de uso se inscreve na afinidade do público com a cidade. Nos conflitos entre os diferentes segmentos de público, a tensão maior situa-se entre o poder público e uma elite cultural paranaense com conhecimentos eruditos que não se vê representada pelo MON, que até então conservava posições de dirigentes culturais ao transitar entre SEEC e a Fundação Cultural de Curitiba (FCC). Portanto, o fato do Estado escolher o MON como sua prioridade de governo na área cultural modifica a configuração anterior. Roberto Requião ao promover uma política pública voltada ao grande público, mostrou que suas estratégias de ações diferem dos interesses da classe artística e dos dirigentes culturais, e faz do MON um espaço popular.

Palavras-chave: Museu. Público. Processos de Hibridação. Política cultural.

ABSTRACT

This paper examines Oscar Niemeyer Museum from the sociological point of view and also its audience, between 2002 and 2011. It aims to understand the causes that have made it become a cultural icon museum in Curitiba, capital of the state of Paraná, and the hybrid positions that were shaped in this social space, since the object of this study broaches the tension that the supply of symbolic goods articulates today between the cult, the massive and popular, analysis parameters that do not follow rigid models. These parameters break with the usual boundaries of social classes and cultural strata, due to fact that the distribution and communication of these goods are not only linked to family and school. It takes as its theoretical orientation the notions of hybridization (Canclini), and government and general public (Habermas). The discussion permeates Paraná's museological field, which involves the creation and regulation of Paraná's State Secretariat of Culture (SEEC/PR) and the Museum State Coordination (COSEM), responsible for the museological field in the state. In relation to the MON it specifically works with the legal issues and the management of the museum's collection and temporary exhibitions, architecture, location and the audience. The conduct of the research points out three factors, among others correlated, which justify MON's popularity: the role of the executive and its partners, the media coverage through intensive cultural marketing and the museum legal model being a Civil Society Organization of Public Interest (CSOPI). The CSOPI allows the museum to develop its artistic and cultural projects anchored by state-owned enterprises and individuals through the Rouanet Law. It also leads to the conclusion that MON is a postmodern museum and democratic, which offers art, culture and leisure, whose use-value falls in the audience affinity with the city. In the conflicts between different segments of the audience, the highest tension is between the government and the cultural elite of Paraná with erudite knowledge, that does not see itself represented by MON and that until now retained the positions as cultural leaders changing from the SEEC and the Cultural Foundation of Curitiba (FCC). Therefore, the fact that the state chose MON as a government priority in the cultural area changes the previous configuration. Roberto Requião when promoting a public policy directed to the general public, showed that his strategies differ from the interests of the artistic and cultural leaders and makes MON a popular space.

Keywords: Museum. The audience. Hybridization processes. Cultural policy.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - VISTA PANORÂMICA DO MUSEU OSCAR NIEMEYER	117
FIGURA 2 - PISO TÉRREO MUSEU OSCAR NIEMEYER	120
FIGURA 3 - PISO SUPERIOR MUSEU OSCAR NIEMEYER.....	121
FIGURA 4 - SUBSOLO MUSEU OSCAR NIEMEYER.....	122
FIGURA 5 - OLHO/BLOCO ANEXO MUSEU OSACR NIEMEYER.....	123
FIGURA 6 - ORGANOGRAMA 2008	152
FIGURA 7 - ORGANOGRAMA 2009/2010	154
FIGURA 8 - ORGANOGRAMA 2011	156
FIGURA 9 - INAUGURAÇÃO DO MAP (1987)	157
GRÁFICO 1 - INGRESSO VISITANTES MENSAL - MON-2009	206
FIGURA 10 - SELO MUSEU OSCAR NIEMEYER (2005).....	217
FIGURA 11 - SELO OBRAS DE OSCAR NIEMEYER (2008)	218
FIGURA 12 - PORTINARI. A BARCA . 1941	227
FIGURA 13 - CARLOS COLOMBINO. DETRITUS . Sem data	228
FIGURA 14 - CARLOS COLOMBINO. WE ARE TEXAS . SÉRIE: WE ARE AMÉRICA. Sem data.....	228
FIGURA 15 - CLAUDE MONET - O PASSEIO, MULHER COM SOMBRINHA . 1875.....	235
FIGURA 16 - WASSILY KANDINSKY - SEM TÍTULO (PRIMEIRA AGUARELA ABSTRATA) . 1910 (1913)	236
FIGURA 17 - CILDO MEIRELES. PARLA . 1982	237
FIGURA 18 - MICHELANGELO. MOISÉS . (c.1513-1515).....	237
FIGURA 19 - AUGUSTE RODIN. O PENSADOR	237
FIGURA 20 - SPENCER TUNICK. BUENOS AIRES, ARGENTINA 1 . 2002	239
FIGURA 21 - SPENCER TUNICK. BRAZIL 4 (XXV SÃO PAULO BIENAL) . 2002	239
FIGURA 22 - PÚBLICO IDEAL MUSEU OSCAR NIEMEYER.....	246
FIGURA 23 - PERCURSO LINHA TURISMO – CURITIBA/PR.....	255
FIGURA 24 - INTERATIVIDADE NA EXPOSIÇÃO O ESTADO DA ARTE - MON.....	265
FIGURA 25 - TARJAS NA EXPOSIÇÃO O ESTADO DA ARTE - MON.....	265
FIGURA 26 - MUSEU OSCAR NIEMEYER COMO PRAÇA PÚBLICA, SEM GUARDA-CORPO.....	266
FIGURA 27 - BARREIRAS VISÍVEIS, MUSEU OSCAR NIEMEYER COM GUARDA-CORPO.....	266
FIGURA 28 - LAGO 1 - ESCULTURA BRENNAND MUSEU OSCAR NIEMEYER.....	267
FIGURA 29 - LAGO 2 - ESCULTURA BRENNAND MUSEU OSCAR NIEMEYER.....	267

FIGURA 30 - ARTEIROS 1 - MUSEU OSCAR NIEMEYER	268
FIGURA 31 - ARTEIROS 2 - MUSEU OSCAR NIEMEYER	268
FIGURA 32 - ARTEIROS 3 - MUSEU OSCAR NIEMEYER	268
FIGURA 33 - ARTEIROS 4 - MUSEU OSCAR NIEMEYER	268
FIGURA 34 - VENDEDOR DE ALGODÃO DOCE - MUSEU OSCAR NIEMEYER	269
FIGURA 35 - PISTA DE SKATE - MUSEU OSCAR NIEMEYER.....	269
FIGURA 36 - NA CORDA BAMBA, PARQUE MUSEU OSCAR NIEMEYER	269
FIGURA 37 - LAZER E DIVERSÃO, PARQUE MUSEU OSCAR NIEMEYER	269
FIGURA 38 - OSGEMEOS. SEM TÍTULO (FRAGMENTO OBRA) . Sem data	270
FIGURA 39 - MACONHÓDROMO 1 - MUSEU OSCAR NIEMEYER	271
FIGURA 40 - MACONHÓDROMO 2 - MUSEU OSCAR NIEMEYER	271
FIGURA 41 - CHROMIEC. SEM TÍTULO II – (GEOMÉTRICO I) . 1978	285
FIGURA 42 - CHROMIEC. GEOMÉTRICO IV . 1980	285
FIGURA 43 - SAM FRANCIS. SEM TÍTULO (FRAGMENTO DA OBRA) . 1978.....	286
FIGURA 44 - PERSONAGEM DA NOVELA: <i>CARAS E BOCAS</i>	286
FIGURA 45 - ALFREDO ANDERSEN. RETRATO DE MARIA AMÉLIA D'ASSUMPCÃO . 1924.....	287
FIGURA 46 - INOCÊNCIA FALCE. RETRATO DE ALFREDO ANDERSEN . 1933	287
FIGURA 47 - BRUNO LECHOWSKI. SEM TÍTULO (PAISAGEM EM AZUL) . 1927.....	290
FIGURA 48 - BRUNO LECHOWSKI. SEM TÍTULO (PINHEIRO) . Sem data	290
FIGURA 49 - CARLOS PERTUIS. SEM TÍTULO . Sem data	293
FIGURA 50 - ANDRÉ CYPRIANO. ITAMATATIUA - ALCÂNTARA - MARANHÃO	295
FIGURA 51 - ANDRÉ CYPRIANO. MOCAMBO - PORTO DA FOLHA - SERGIPE	295
FIGURA 52 - J. BORGES. O ANIVERSÁRIO DO MACACO	296
FIGURA 53 - J. BORGES. CORDEL	296
FIGURA 54 - OSGEMEOS. O BEIJA FLOR . 2008	297
FIGURA 55 - OSGEMEOS. CLEIDILSON E ASVANIA . Sem data.....	297
FIGURA 56 - VIK MUNIZ. IMAGEM 1	297
FIGURA 57 - VIK MUNIZ. IMAGEM 2	297

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - QUANTIDADE DE MUSEUS E ESPAÇOS MUSEAIS NO PARANÁ - COSEM (2010)	65
QUADRO 2 - CRONOLOGIA DOS MUSEUS E ESPAÇOS MUSEAIS EM CURITIBA POR DÉCADA (1850-2010)	72
QUADRO 3 - INCORPORAÇÃO, PROCEDÊNCIA E ENTRADA - ACERVO MAP - MAR. 2002	107
QUADRO 4 - ARTISTAS E OBRAS DA ORIGEM DO ACERVO DO NOVOMUSEU.....	109
QUADRO 5 - PÚBLICO AGENCIADO PELO SETOR EDUCATIVO MON (2009) - PARTE 1 - RMC E CURITIBA.....	189
QUADRO 6 - PÚBLICO AGENCIADO PELO SETOR EDUCATIVO MON (2009) - PARTE 2 - REGIONAIS DE CULTURA DO PARANÁ E BRASIL.....	191
QUADRO 7 - PÚBLICO ORGANIZADO E GERAL - MAC/PR (2000-2009) / CAM (1998-2009).....	194
QUADRO 8 - PÚBLICO ORGANIZADO MON (2009) - PERFIL ESCOLAR POR LOCALIDADE	195
QUADRO 9 - PÚBLICO ORGANIZADO MON (2009) - PERFIL ESCOLAR POR TIPO DE ENSINO	196
QUADRO 10 - PÚBLICO ORGANIZADO MON (2009) - PERFIL NÃO ESCOLAR POR LOCALIDADE.....	198
QUADRO 11 - PÚBLICO ORGANIZADO MON (2009) - PERFIL NÃO ESCOLAR POR TIPO DE INSTITUIÇÃO	199
QUADRO 12 - TIPO DE PÚBLICO PELA MODALIDADE DE INGRESSO - BILHETERIA - MON - 2009.....	203
QUADRO 13 - PÚBLICO ESPONTÂNEO E GERAL - MAC/PR (2000-2009) / CAM (1998-2009).....	209
QUADRO 14 - PRÁTICA DE VISITAÇÃO - PÚBLICO ESPONTÂNEO - MON - AGO-DEZ 2009.....	240
QUADRO 15 - PRIMEIRA VISITA, MOTIVO E PROCEDÊNCIA - PÚBLICO ESPONTÂNEO - MON - AGO-DEZ 2009	241
QUADRO 16 - MOTIVO E OBJETO VISITADO - PÚBLICO ESPONTÂNEO - MON - AGO-DEZ 2009.....	241
QUADRO 17 - DEFINIÇÃO MUSEU E DIFICULDADES DA VISITA - PÚBLICO ESPONTÂNEO - MON - AGO-DEZ 2009	242

QUADRO 18 - RESUMO - QUANTIDADE DE ARTISTAS E OBRAS - ACERVO	
MON - 2003-2010	288
QUADRO 19 - RELEVÂNCIA EXPOSIÇÕES - MON - 2003-2009	289
QUADRO 20 - PÚBLICO DAS EXPOSIÇÕES NOS ESPAÇOS MUSEOLÓGICOS	
DA SEEC E FCC (1999)	301

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - RANKING DE ATIVIDADES DE CONSUMO	242
TABELA 2 - BALANÇO GERAL PÚBLICO - MON - 2003-2009.....	300

LISTA DE SIGLAS

AAMAA	- Atelier de Arte do Museu Alfredo Andersen
ABCA	- Associação Brasileira de Críticos de Arte
ABEOC/PR	- Associação Brasileira das Empresas de Eventos no Estado do Paraná
ABM	- Associação Brasileira de Museologia
ACP	- Associação Comercial do Paraná
AEN	- Agência de Notícias Estado do Paraná
AMAB	- Associação dos Museus de Arte do Brasil
APAP/PR	- Associação Profissional de Artistas Plásticos do Paraná
APAS	- Associação de Pais e Amigos de Surdos
APR	- Associação Paranaense de Reabilitação
ARFOC	- Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos
BADEP	- Banco de Desenvolvimento do Paraná S.A.
BANESTADO	- Banco do Estado do Paraná S.A.
BID	- Banco Interamericano de Desenvolvimento
BNDES	- Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
CAM	- Casa Andrade Muricy
CAPS	- Centro de Atenção Psicossocial
CCBB	- Centro Cultural Banco do Brasil
CDM	- Coordenadoria de Museus
CELEPAR	- Companhia de Informática do Paraná
CENSE	- Centro Socioeducação
CIRANDA	- Central de Notícias dos Direitos da Infância e Adolescência
CJAP	- Centro Juvenil de Artes Plásticas
CJT	- Casa João Turin
COCEP	- Conselho das Classes Produtoras
CODEPAR	- Companhia de Desenvolvimento Econômico do Paraná
COFEM	- Conselho Federal de Museologia
COMPAGÁS	- Companhia Paranaense de Gás
COPEL	- Companhia Paranaense de Energia Elétrica
COREM	- Conselho Regional de Museologia
COSEM	- Coordenação Estadual de Museus
CPA	- Conselho de Política Automotiva
CPC	- Coordenadoria do Patrimônio Cultural

CRAS	- Centro de Referência da Assistência Social
CNM	- Cadastro Nacional de Museus
CSN	- Companhia Siderúrgica Nacional
DAC	- Diretoria de Assuntos Culturais
DECOM	- Departamento Estadual de Construção, de Obras e Manutenção
DEMU	- Departamento de Museus e Centros Culturais
DETRAN/PR	- Departamento de Trânsito do Paraná
EMBAP	- Escola de Música e Belas Artes do Paraná
FAP	- Faculdade de Artes Plásticas
FAS	- Fundação de Ação Social
FCC	- Fundação Cultural de Curitiba
FDE	- Fundo de Desenvolvimento Econômico
FDU	- Fundo de Desenvolvimento Urbano
FEBAVE	- Fundação Educacional Barriga Verde
FNDM	- Fundo Nacional de Desenvolvimento dos Museus
FUNARTE	- Fundação Nacional de Artes
FUNDARPE	- Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
FUNDEPAR	- Fundação Educacional do Estado do Paraná
IBAMA	- Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis
IBRAM	- Instituto Brasileiro de Museus
ICOM	- Conselho Internacional de Museus
ICOMOS	- Conselho Internacional de Monumentos e Sítios
IDDEHA	- Instituto de Defesa dos Direitos Humanos
INSS	- Instituto Nacional do Seguro Social
IPARDES	- Instituto Paranaense de Desenvolvimento Econômico e Social
IPHAN	- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPPUC	- Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba
MAA	- Museu Alfredo Andersen
MAC/PR	- Museu de Arte Contemporânea do Paraná
MAM/RJ	- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAP	- Museu de Arte do Paraná
MARGS	- Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
MEXP	- Museu do Expedicionário
MIS	- Museu da Imagem e do Som
MNBA	- Museu Nacional de Belas Artes

MON	- Museu Oscar Niemeyer
MORAV	- Mostra Regional de Artes Visuais
MP	- Museu Paranaense
MUMA	- Museu Metropolitano de Arte
MUSA	- Museu de Arte da Universidade Federal do Paraná
OMCC	- Observatório de Museus e Centros Culturais
OSCIP	- Organização da Sociedade Civil de Interesse Público
PAIF	- Programa de Atenção Integral à Família
PDV	- Plano de Demissões Voluntárias
PFL	- Partido da Frente Liberal
PGE	- Procuradoria Geral do Estado
PHM	- Parque Histórico do Mate
PMDB	- Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PNAS	- Política Nacional da Assistência Social
PSDB	- Partido da Social Democracia Brasileira
RC	- Regionais de Cultura
RC01/ASSOMEC	- Associação dos Municípios da Região Metropolitana de Curitiba
RC02/AMCG	- Associação dos Municípios da Região dos Campos Gerais
RC03/AMCESPAR	- Associação dos Municípios do Centro Sul do Paraná
RC04/AMERIOS	- Associação dos Municípios da Região de Entre Rios
RC05/AMUVI	- Associação dos Municípios do Vale do Ivaí
RC06/AMEPAR	- Associação dos Municípios do Médio Paranapanema
RC07/CANTUQUIRIGUAÇU	- Associação dos Municípios do Médio Centro Oeste do Paraná
RC08/AMUNOP	- Associação dos Municípios do Norte do Paraná
RC09/AMLIPA	- Associação dos Municípios do Litoral
RC10/AMOP	- Associação dos Municípios do Oeste do Paraná
RC11/COMCAM	- Comunidade dos Municípios da Região de Campo Mourão
RC12/AMOCENTRO	- Associação dos Municípios do Centro do Paraná
RC13/AMUNPAR	- Associação dos Municípios do Noroeste do Paraná
RC14/AMSOP	- Associação dos Municípios do Sudoeste do Paraná
RC15/AMUNORPI	- Associação dos Municípios do Norte Pioneiro
RC16/AMUSEP	- Associação dos Municípios do Setentrião Paranaense
RC17/AMSULEP	- Associação dos Municípios da Região Sudeste do Paraná
RC18/AMSULPAR	- Associação dos Municípios do Sul Paranaense
RMC	- Região Metropolitana de Curitiba
SAAA	- Sociedade Amigos de Alfredo Andersen

SAMAC	- Sociedade de Amigos do Museu de Arte Contemporânea do Paraná
SAP	- Sala do Artista Popular
SAPE	- Serviço de Apoio aos Promotores de Exposições
SBAI	- Salão Banestado de Artistas Inéditos
SBM	- Sistema Brasileiro de Museu
SEAE	- Secretaria Especial para Assuntos Estratégicos
SEC	- Secretaria de Educação e Cultura
SECE	- Secretaria da Cultura e do Esporte
SEEC	- Secretaria de Estado da Cultura
SEED	- Secretária de Estado da Educação
SEJU	- Secretaria de Estado da Justiça e da Cidadania
SEM/PR	- Sistema Estadual de Museu do Paraná
SEPL	- Secretaria de Estado do Planejamento e Coordenação Geral
SESA	- Secretária de Estado da Saúde
SESC	- Serviço Social do Comércio
SESI	- Serviço Social da Indústria
SESP	- Secretária de Estado de Segurança Pública
SMC	- Secretaria Municipal da Criança
SMOP	- Secretaria Municipal de Obras Públicas
SUAS	- Sistema Único de Assistência Social
SUS	- Sistema Único de Saúde
UDESC	- Universidade do Estado de Santa Catarina
UFBA	- Universidade Federal da Bahia
UFMG	- Universidade Federal de Minas Gerais
UFPA	- Universidade Federal do Pará
UFPE	- Universidade Federal de Pernambuco
UFPEL	- Universidade Federal de Pelotas
UFPR	- Universidade Federal do Paraná
UFRB	- Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
UFRGS	- Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFS	- Universidade Federal de Sergipe
UFSC	- Universidade Federal de Santa Catarina
UFSM	- Universidade Federal de Santa Maria
UnB	- Universidade de Brasília
US	- Unidade de Saúde
USP	- Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
1 OS MUSEUS NA POLÍTICA CULTURAL DO ESTADO DO PARANÁ	34
1.1 DOS PRIMEIROS MUSEUS AO CRESCIMENTO DAS INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS EM ÂMBITO NACIONAL	34
1.2 A COSEM E SEUS ANTECEDENTES NA SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DO PARANÁ.....	40
1.2.1 Criação e reformulações na Secretaria de Estado da Cultura (SEEC)	41
1.3 A COSEM E O MON.....	45
1.3.1 Estratégias em prol da profissionalização da museologia.....	47
1.3.2 Sistema Estadual de Museus do Paraná (SEM/PR)	53
2 MUSEUS E ESPAÇOS MUSEAIS	62
2.1 MUSEUS DO ESTADO DO PARANÁ: DIAGNÓSTICO INICIAL E ATUAL	62
2.1.1 Amplitude museológica entre as Regionais de Cultura do Paraná.....	67
2.1.2 Espaços Museais no interior do Paraná.....	68
2.1.3 Museus e Espaços Museais em Curitiba.....	69
2.2 MUSEUS DE ARTE EM CURITIBA, QUANTO AO CARÁTER DAS INSTITUIÇÕES.....	72
2.2.1 MAP e MAC/PR.....	75
2.2.1.1 Primeiro MAP: I e II Salão Anual de Curitiba e o Salão do Paraná	76
2.2.1.2 Primeiro MAP e MAC/PR.....	79
2.2.1.3 Segundo MAP e MAC/PR.....	83
3 O NOVOMUSEU E O MON	89
3.1 POSIÇÕES TRANSITÓRIAS, ENTRE O PODER PÚBLICO E O PODER PRIVADO	89
3.1.1 Museu de Arte do Paraná e o NovoMuseu: criação e legislação	91
3.1.2 Estatuto Social da Sociedade Novo Museu Curitiba	95
3.1.3 Transição do NovoMuseu para o Museu Oscar Niemeyer.....	97
3.1.4 Sociedade de Amigos do MON e Associação de Amigos do MON.....	101
3.2 ORIGENS DO ACERVO: MAP, BANESTADO E BADEP E PRIMEIRAS AQUISIÇÕES MON	106

3.2.1	Acervo Museu de Arte do Paraná	106
3.2.2	Acervo BANESTADO e BADEP	109
4	MUSEU PÓS-MODERNO E AS CATEGORIAS DE PÚBLICO	113
4.1	A DESOCUPAÇÃO DO EDIFÍCIO HUMBERTO DE ALENCAR CASTELO BRANCO E A CONSTRUÇÃO DO ANEXO	113
4.2	ESTRUTURAS FÍSICAS DE FUNCIONAMENTO DO MON	119
4.3	O MON COMO OBRA DE ARTE	124
4.3.1	Modos de produção da arte.....	128
4.3.1.1	A arte erudita: produção moderna e contemporânea	131
4.3.1.2	A Arte elitista, a arte para a massa e a arte popular.....	134
4.4	O PÚBLICO E O PODER PÚBLICO	137
4.4.1	Esfera pública literária: a pequena e a grande burguesia	137
4.4.2	O público de cultura: produção e consumo	142
4.5	GRUPOS E POSIÇÕES: SEGMENTO ELITISTA	147
4.5.1	A elite social, política e cultural	147
4.5.1.1	A classe artística	158
5	O GRANDE PÚBLICO E SEUS SEGMENTOS.....	162
5.1	O MASSIVO E O POPULAR.....	162
5.1.1	Popular tradicional: arte e artesanato.....	165
5.1.2	O popular massivo: da passividade à coparticipação.....	171
5.2	A MUSEOLOGIA E A FORMAÇÃO DE PÚBLICO	175
5.3	PÚBLICO: RECORTE METODOLÓGICO	183
5.3.1	Público ação educativa MON	184
5.3.1.1	Procedência do público: instituições, visitas, monitorias e oficinas	187
5.3.1.2	Relevância ação educativa: MON, MAC/PR e CAM.....	193
5.3.1.3	Público Escolar MON	195
5.3.1.4	Público Não escolar MON	197
5.3.2	Público espontâneo.....	202
5.3.2.1	Bilheteria MON	203
5.3.2.2	Livros de assinatura acervo MON e outras exposições MAC/PR E CAM	207
6	ARTICULAÇÕES ENTRE O CULTO, O MASSIVO E O POPULAR.....	211
6.1	ARTE E SEUS USOS: DOS MUSEUS À INTERNET E DO ESPETÁCULO À PUBLICIDADE.....	211

6.2 OS GOSTOS E AS ARTES VISUAIS	223
6.2.1 Visitante do MON: diálogo com o grande público.....	233
6.2.1.1 Perfil do visitante, recorte teórico e metodológico do questionário.....	233
6.2.1.2 Prática cultural e recepção estética.....	239
7 ARTE, ARQUITETURA E CIDADES.....	249
7.1 MUSEUS, DA ARTE A CULTURA.....	250
7.2 OLHAR PARA MULTIDÃO: FREQUENTADORES, ARTISTAS E ARTEIROS.....	263
7.3 NARRATIVAS ESCOLHIDAS: DE ARTISTAS A SUJEITOS CRIADORES.....	284
7.3.1 Exposições e o seu público: antes do MON.....	297
CONSIDERAÇÕES FINAIS	303
REFERÊNCIAS.....	318
APÊNDICE 1 - QUESTIONÁRIO PILOTO 1.....	370
APÊNDICE 2 - QUESTIONÁRIO PILOTO 2.....	372
APÊNDICE 3 - QUESTIONÁRIO VERSÃO DEFINITIVA	373
ANEXOS	374

INTRODUÇÃO

Temos uma notícia tão boa que queremos comemorar com vocês! As Artes Plásticas estão à beira de sofrer grandes abalos. 100 artistas de todo o Brasil estão cuidando disso! Juntos, residindo por 15 dias em Faxinal do Céu, fazem arte, discutem, conferem, trabalham, arriscam, inauguram o Faxinal das Artes 2002. Artistas em residência é um programa inédito no Brasil. Coube ao Paraná o privilégio de criar e sediar este evento.¹

O primeiro parágrafo do convite acima se encaixa no abalo provocado pela abertura do NovoMuseu na capital do Paraná, em novembro de 2002: articulações sociais, políticas e econômicas já estavam sendo germinadas concomitantemente com a residência de artistas realizada em Faxinal do Céu, no Sudoeste do Paraná.

Prosseguindo a leitura, verifica-se que o assunto não é o museu, mas sim os artistas contemporâneos reunidos para produzir obras que viriam compor o acervo público do Estado, hoje alocadas no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR). Essa residência mobilizou curadores de fora mas também de Curitiba. Agnaldo Farias, o curador geral do evento, tem em seu currículo o capital simbólico de ter eleito os artistas da 25.^a Bienal de São Paulo. Fernando Bini, professor, historiador e crítico de arte, contribuiu para formar um público que aprecia a arte paranaense. Os artistas ficaram satisfeitos tanto pela ação do governo em motivar o fomento artístico, quanto pelo valor pessoal que a troca de experiências gerada por esse encontro possibilitou. De caráter inédito, a residência reúne artistas de diferentes gerações que compõem o campo artístico paranaense² e brasileiro.

¹ SEEC. Faxinal das Artes. Programa de Residência de Artistas Contemporâneos. Maio 2002. (convite exposição)

² Alfi Vivern, Alice Yamamura, Ana Gonzales, Bernadete Amorim, Conceição Rodriguez, Danielle Fonseca, Debora Santiago, Deise Marin, Didonet Thomaz, Dulce Osinski, Edilson Viriato, Fábio Noronha, Francisco Faria, Guita Soifer, Glauco Menta, Gleyce Cruz, José Antonio de Lima, Leila Pugnaroni, Mainês Olivetti, Marcelo Silveira, Luiz Carlos Brugnera, Marga Puntel, Maria Cheung, Marlon de Azambuja, Mazé Mendes, Rogério Gomes, Rossana Guimarães e Tânia Bloomfield. (SEEC. Faxinal das Artes. Programa de Residência de Artistas Contemporâneos. Maio 2002. Fôlder exposição).

Ao citar o evento de Faxinal, identificam-se duas situações que acontecem em paralelo: a preparação para inauguração do museu e a residência artística. Nesse sentido, a abertura do NovoMuseu é um indicativo de que as artes plásticas no Paraná terão maior reconhecimento dentro da política cultural adotada pelo Estado, seja pelo porte físico do museu, seja pelo investimento despendido para sua construção. Logo, difere do tipo de ação cultural realizada até então, ao tomar como exemplo essa residência artística.

Se o Faxinal das Artes delimita os interesses dos artistas plásticos que atuam no Paraná, e que concentram parte dos seus esforços na produção artística; por outro lado, o NovoMuseu demarca a ação cultural em sua totalidade, ou seja, evidencia a dependência entre o poder público e as diversas áreas culturais. Então, inédita, mesmo, foi a ação do governador Jaime Lerner ao inaugurar um museu em praticamente 180 dias, pois entre as metas estabelecidas e as estratégias necessárias para que elas se viabilizem existia uma lacuna temporal. Oficialmente, o registro de pessoa jurídica na Receita Federal³ indica que a abertura da "Sociedade Novo Museu Curitiba"⁴ é de 27 de agosto de 2002. Coube ao Estado a criação do museu dando aos curitibanos e paranaenses o privilégio de receber uma obra desse porte.

A gestão seguinte, do governador Roberto Requião, tem em pauta, juntamente com a Secretaria de Estado da Cultura (SEEC), gerir essa "criança ainda em fase de amamentação". Com essa obra arquitetônica executada por Oscar Niemeyer, Jaime Lerner se despede da carreira política deixando como herança um monumento espetacular que poderá ou não mudar o rumo da cultura no Paraná. O "NovoMuseu", ou o "Museu Oscar Niemeyer (MON)", marca dois governos do Paraná numa interdependência de funções e ações misturadas em um cenário que se inscreve desde 2002 e atravessa até 2011.

A pesquisa trata do Museu Oscar Niemeyer, seu público e as diferentes manifestações culturais que estão em jogo. Cultura que, no contexto da América Latina, segundo Néstor García Canclini, se vislumbra por sua "hibridação", que

³ Número de inscrição 05.293.169/0001-09. Aprovado pela Instrução Normativa SRF n.º 200, de 13 de setembro de 2002. Sociedade Novo Museu Curitiba - Cadastro nacional da pessoa jurídica. Documento impresso. Fornecido por Myriam Sbravati.

⁴ Os termos "Novo Museu Curitiba", "Novo Museu" e "NovoMuseu" são perfeitamente equivalentes para todos os efeitos em quaisquer situações. Conforme indica o parágrafo único, do art. 1.º, do estatuto social da Sociedade Novo Museu Curitiba. Na tese será utilizado a denominação NovoMuseu.

suprime a demarcação entre as classes sociais e o entendimento que o público tem sobre arte: a culta e a erudita, a massiva e a popular. Arte e cultura, na posição aqui adotada e em concordância com Hannah Arendt, não são sinônimas. A cultura tem função humanizadora, enquanto o conhecimento sobre arte é vivenciado por muitos como *status* político e social, na distinção entre o público especializado e o grande público – essa separação foi objeto de estudo de Maria Inês H. Peixoto. Assim como a autora, a tese revoga essa distinção. Para tanto, adota duas categorias centrais para o estudo do visitante do MON: o poder público e o grande público na acepção de Jürgen Habermas.

Retomando as articulações sobre cultura que a tese propõe, o culto, o elitista, o erudito ou o hegemônico são termos equivalentes para Canclini⁵, ainda que para Bourdieu a denominação culto (classe de elite) e erudito (classe artística) tenham significados diferentes. Já o massivo e o popular são categorias que para Canclini estão interpoladas mas, no caso de Bourdieu, o popular é sinônimo de "vulgar" e "não culto", crítica pontuada por Claude Grignon. Grignon faz menção a dominação simbólica de categorias como a de gosto, adotadas por Bourdieu, ao não concordar com a posição do autor. Sendo assim, os grupos nesse espaço social são o de elite, o massivo e o popular; *a priori*, o termo massivo remete aos meios de comunicação social, aqui também utilizado como estratégia de construção sociológica da pesquisa, visto que as fontes consultadas compõem esse universo midiático trazido pela análise de revistas e jornais, convites, pôsteres e catálogos de exposições, relatórios de gestões e publicações, consulta a *sites*, etc. Teoricamente, a mídia para Canclini ou os mídias para Habermas interferem no julgamento do público a propósito dos bens culturais, que no caso do MON é potencializado pelo papel atribuído a publicidade por intermédio do poder público, que por fim resulta na representatividade do museu.

Além do que diz respeito a cultura e, conseqüentemente, a posição do público, há que se entender o conceito de museu: museu denominado de pós-moderno, por analogia ao projeto de arquitetura construído, e museu pós-moderno como sinônimo

⁵ CANCLINI, N. G., **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. p.21.

de museu espetacular, na discussão sobre a sociedade do espetáculo fundamentada por Guy Debord. Assim como a arquitetura, outras questões interferem no modelo de gestão e comunicação adotado pelos museus na atualidade, como os embasamentos teóricos ancorados na museologia, que traz em seu bojo a valorização do público substituindo as práticas museológicas que antes priorizavam as coleções. No campo da museologia, questões como preservação e conservação da memória são importantes no papel que os museus desempenham na sociedade, desde que se reconheça a realidade social de cada visitante.

A linha tênue entre a cultura e seus agentes será o fio condutor dessa tese, que metodologicamente se enquadra nas aplicações que Canclini atribui a hibridação ao situá-la em outras redes de conceito, "[...], é necessário vê-la em meio às ambivalências da industrialização e da massificação globalizada dos processos simbólicos e dos conflitos de poder que suscitam"⁶.

Canclini esclarece sobre os *processos* de hibridação, ao afirmar que,

se falamos da hibridação como um processo ao qual é possível ter acesso e que se pode abandonar, do qual podemos ser excluídos ou ao qual nos podem subordinar, entenderemos as posições dos sujeitos a respeito das relações interculturais. Assim se trabalharíamos os processos de hibridação em relação à desigualdade entre as culturas, com as possibilidades de apropriar-se de várias simultaneamente em classes e grupos diferentes e, portanto, a respeito das assimetrias do poder e do prestígio.⁷

O objeto empírico escolhido é constituído por essa mescla de posições e interesses entre classes e grupos. O Estado e os artistas, os meios de comunicação de massa e a cultura popular são apenas algumas das possibilidades de hibridação. *A priori*, cada grupo representa posições diferentes nesse espaço social a ser detalhado na pesquisa, que amplia para esfera das políticas públicas adotadas pelo poder público no âmbito cultural.

O palco é o Paraná, que abrange a capital e o interior. Em cena, diversos agentes que se utilizam de diferentes estratégias para superar as dificuldades financeiras e sair da crise.

⁶ CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas...**, p.xxv.

⁷ *ibid.*, p.xxxv-xxvi.

Usar e abusar da criatividade será a receita da nova secretária estadual da Cultura, a professora Vera Mussi, para driblar a notória escassez de recursos da pasta. Com um minguado orçamento nas mãos (R\$ 35 milhões), ela não promete obras, mas muito trabalho e diálogo para atender as expectativas das classes artística e cultural do Paraná.⁸

Vera Mussi⁹ participou do governo anterior de Roberto Requião como diretora geral da SEEC na gestão Gilda Poli (1991-1994)¹⁰ – ambas agentes que transitam por diferentes campos, ora nas artes, ora na administração cultural, ora na gestão política. Dentre as hipóteses para desatar essa conexão de posições e privilégios que caracteriza a criação e o funcionamento do MON, sugere-se a interdependência entre as ações desenvolvidas pelo governador e seus parceiros políticos nas esferas culturais, no caso, a relação de reciprocidade ou não entre o Estado e a Secretaria de Estado da Cultura (SEEC).

Sobre as disputas pelo poder e pela manutenção das posições ocupadas, a citação abaixo exemplifica interesses contrários entre o Estado e a SEEC ou se aplica as estratégias de comunicação que dispõem o campo político.

Os comentários extra-oficiais de que a reforma administrativa – prometida há cerca de três meses pelo governador Jaime Lerner (PFL) – atingiria a área da Cultura estão assustando a secretária Mônica Rischbieter. Tanto que ela nega-se a falar sobre o assunto.

[...]

As alterações – que incluirão cortes, fusões e um Plano de Demissões Voluntárias (PDV) – devem diminuir o número de secretarias de 27 para 12 ou 14. De acordo com o secretário de Governo, José Cid Campêlo Filho, não há indícios que a Cultura possa ser extinta ou fundida a outra pasta. 'A reforma administrativa ainda está na cabeça do governador. Há sérias ponderações e estudos a serem feitos', observou. Lerner pode anunciar a reforma em agosto.¹¹

⁸ DEUS, S. L. de. Cultura exige criatividade. Com baixo orçamento, a nova secretária de Cultura, Vera Mussi, promete muito diálogo com a classe artística. **Jornal do Estado**, Curitiba, Paraná, 02 jan. 2003. (Espaço 2).

⁹ Nascida em Castro, Vera Maria Haj Mussi Augusto foi fundadora da ala feminina do PMDB. Na fase que Nits Jacon saiu para se candidatar à deputada estadual pelo PSDB assumiu a direção do Teatro Guaíra.

¹⁰ FLORES, R. Nova secretária de cultura não teve tempo de realizar processo de transição com antecessora. **Gazeta do Povo**, Curitiba, Paraná, 04 jan. 2003.

¹¹ CARNEIRO, E. M.; DUARTE, M. Reforma administrativa. Secretarias podem der fundidas. **Folha do Paraná**, ver, Paraná, 12 jul. 2001. Política.

Na trama social e artística que configura a política cultural no Paraná, outra hipótese versa sobre a relação da Coordenação Estadual de Museus (COSEM), órgão subordinado a SEEC, e os membros da classe artística, posições também em disputa e que geram polêmicas. Na suposição de que profissionalmente as artes plásticas tenham maior autonomia em relação a área de museus, se reconhece que ambas são subordinadas as outras esferas que integram esse espaço social. Clarete de Oliveira Maganhotto, coordenadora da COSEM¹², menciona sobre as prioridades da sua gestão. Uma delas seria a criação do curso de museologia na Faculdade de Artes Plásticas do Paraná (FAP/PR), e outra a reorganização do setor de artes plásticas na capital. Assim argumenta sobre as reivindicações propostas por vários grupos de artistas.

'Não vamos mudar nosso plano por causa dos desejos que eles impuseram. Não podemos fazer mudanças radicais. Por exemplo, este grupo não quer mais salões de arte, mas isso mataria a inspiração de jovens artistas. Eles querem projetos mais avançados, que eles possam administrar. Terei de ser firme e dizer exatamente o que posso ou não fazer', pondera.¹³

Numa terceira via estrutural, ressalta-se a concorrência entre as diversas linguagens artísticas que competem por posições nessa arena cultural, como cinema, teatro, literatura e não somente os interesses da museologia e das artes plásticas, uma vez que a Secretaria da Cultura tem outras coordenações e não exclusivamente a COSEM para administrar.

Soma-se a todas essas condicionantes a bifurcação que se instala no próprio campo artístico, dentre elas a que se pauta no perfil da produção. Debate realizado pela crítica especializada que afirma que nem todos os tipos de objeto ou ações podem ser "reconhecidos" como arte, como a separação entre a arte contemporânea e a arte popular, por exemplo.

Essa rivalidade entre arte e artesanato ainda persiste, e está sujeita as decisões oriundas do esfera artística e política, como dizem, "uma hora da caça outra

¹² No cargo entre 2003 e 2006. Em 2007, a SEEC permanece com Vera Mussi, porém modifica a diretoria geral e a coordenação da COSEM, ou seja, o cargo de Wilson Merlo Pósnik passa para Sônia Hamamoto Shigueoka e o de Clarete Maganhotto passa para Eliana Moro Réboli, respectivamente.

¹³ PERIN, A. Para aprender a lidar com o passado. A diretora da COSEM, Clarete Maganhotto, fala da necessidade de graduação na área. **Gazeta do Povo**, Curitiba, Paraná, 08 jun. 2003.

do caçador", ditado popular que se aplica aos arranjos que se invertem a cada sucessão eleitoral. Na troca da guarda, de 2010 para 2011, Christine Vianna Baptista é quem substitui Eliana Moro Réboli na coordenação da COSEM, cargo difundido na sessão de reabertura do Conselho Consultivo do Sistema Estadual de Museus do Paraná (SEM/PR). Christine comunica aos conselheiros seus planos de ações e algumas mudanças a serem implantadas, como "a integração da Casa Andrade Muricy ao Museu de Arte Contemporânea e da Sala do Artista Popular ao Museu Paranaense, [...]"¹⁴. Clarete compõem o Conselho Consultivo da SEM/PR como representante do Conselho Regional de Museologia (COREM)¹⁵, e manifesta posição oposta a de Christine ao esclarecer sobre "sua preocupação quanto à mudança de gestão da SAP, com a possível desvalorização do espaço e do artista popular"¹⁶. Na continuidade do debate, "Christine justificou que a ideia é não discriminar o artista, que poderá utilizar os espaços já destinados a exposições de arte, mas valorizar a cultura popular inserida na área de pesquisa da antropologia, sob a responsabilidade do Museu Paranaense".

Arrematando esse emaranhado de relações entre política, cultura, arte e público, surgem outras querelas dentro do próprio MON, como por exemplo a conformação entre o setor educacional e os curadores das exposições, ou mesmo entre a mediação realizada pelos monitores e o público. O público é um dos elementos que agrega a trama sociológica apresentada nessa tese e que tem como recorte empírico a visitação entre 2009 e 2011. Específico a 2009, as fontes analisadas foram a visitação mediada pelo Setor Educativo, os dados coletados com a bilheteria, a mala direta do museu (*mailing*) e o perfil do visitante que assinou o caderno da exposição do Acervo, no Salão Principal (livros de assinaturas – L.A). Qualificar o público e compreender o aumento de visitação que o MON apresenta em relação a outros museus e espaços culturais administrados pela SEEC em Curitiba implica entender como se configura esse espaço social quanto às instituições museológicas ligadas à

¹⁴ SEM/PR. Posse e primeira sessão ordinária do Conselho Consultivo (Decreto n.º 921, de 25/03/2011) do Sistema Estadual de Museus do Paraná. MON, Curitiba, Paraná. Ata da sessão realizada no dia 13 abr. 2011. 04 fl. Documentos encadernados COSEM. (Impresso).

¹⁵ Paraná e Santa Catarina pertencem à 5.ª Regional. Em 2011, Clarete de Oliveira Maganhotto e Mirela Honorato são as representantes da COREM 5.ª R no COFEM.

¹⁶ SEM/PR. *Op. cit.*

arte. O aumento de visitantes que o MON apresentou desde sua inauguração foi superior a visitação que os outros museus de arte em Curitiba tiveram até então, condição que contribui para sua hibridação. A configuração desse espaço em relação a arte envolve, ainda, situar como se constitui a área de museus no Paraná, cujas iniciativas de regulamentação situam-se no ano de 1990. As outras questões a serem articuladas são a modalidade jurídica e de gestão do museu, o acervo permanente e itinerante do MON, sua arquitetura e localização.

Independente das questões jurídicas e de gestão, a pesquisa toma como objeto de estudo o museu e sua relação com o público, na perspectiva de que os museus não são apenas espaços culturais e educacionais, mas atuam como meios de comunicação de massa e contribuem para a democratização da cultura. São vividos como locais de sociabilidade que substituem muitas vezes as praças públicas ao proporcionar lazer e diversão, vistos como lugares de encontro e centros de cultura polivalente. Na atualidade, os museus disponibilizam vários serviços, além das exposições temporárias, motivados não apenas pela demanda turística como também pela renovação arquitetônica e museográfica em prol da vitalidade desses locais e de sua exuberância estética.

O Museu Oscar Niemeyer, além da programação artístico-cultural, se coloca como um local coletivo, ao oferecer vários espaços de convivência: loja, cafeteria, restaurante, salão de eventos, auditório; ao mesmo tempo em que participa do itinerário turístico proposto por Curitiba, interferindo também no comércio e bares ao redor, cuja demanda potencializa a aproximação entre arte e comércio – espaços característicos da cidade contemporânea.

A localização do museu próximo ao centro da cidade transforma o Centro Cívico num local de destaque para o turismo, não apenas por concentrar o poder administrativo do Estado e da prefeitura, mas por modificar o espaço das artes que até então eram vivenciadas em outros locais de Curitiba, em bairros mais afastados como o Portão ou nos arredores do Centro Histórico. Logo, sua construção concentra, num mesmo local, poder, cultura, lazer e atração turística, cujo destaque inicial é a imponência da arquitetura do "Olho" projetada por Oscar Niemeyer que atende ao perfil suscitado pelos museus no século XXI.

Assim como a arquitetura é percebida como uma escultura em relação à cidade, pela proporção monumental da edificação, o museu traz para Curitiba várias exposições de relevância internacional, colocando o Paraná na rota cultural e artística

juntamente com outros centros urbanos como Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília – mostras importantes como Rembrandt, Picasso, Eternos Tesouros do Japão, obras do Dadaísmo e Surrealismo. Em paralelo às exposições, o museu desenvolve, desde 2005, ações educativas promovendo uma educação não formal.

O acesso a bens simbólicos ocorre, de um lado, pelo perfil de exposições ofertadas, com visitação gratuita no primeiro domingo de cada mês e, por outro em função do investimento na difusão cultural por meio de edições de catálogos, pôsteres e materiais didáticos. Tanto as exposições quanto o plano editorial são projetos viabilizados pela Lei Rouanet, tendo como órgão gestor a Sociedade dos Amigos do MON na forma jurídica de OSCIP - Organização da Sociedade Civil de Interesse Público, cuja lei promove e incentiva que a manutenção da instituição se dê por meio de parcerias com governos, órgãos públicos e iniciativa privada.

Conseqüentemente, várias indagações devem ser respondidas com o intuito de elucidar as fases de germinação, criação e consolidação do MON e também para entender como esse museu se projeta num contexto maior que seria o da política cultural adotada pelo Estado. Antes do museu, como se configurava o cenário cultural e artístico no Paraná, principalmente em Curitiba? Quais os campos envolvidos para que esse museu fosse criado, quem são seus agentes e que posição eles ocupavam? Por quais meios o museu se consolida no cenário artístico local e paranaense? O desenvolvimento da pesquisa mapeia a posição de Curitiba como centro artístico e cultural perante as outras Regionais de Cultura (RC) do Paraná, viabilizado pela posição do governo ao colocar o MON como meta principal de sua gestão. Dentre as estratégias adotadas pelo Estado estão, primeiramente, o perfil de exposições apresentadas na estrutura que configura o mercado de bens simbólicos em Curitiba, na análise do repertório de exposições. Se, de um lado, o tipo de obra qualifica e atrai o público, de outro, depende dos recursos arrecadados pela Lei Federal de Incentivo à Cultura, em que várias empresas paranaenses participam como patrocinadoras.

A segunda estratégia diz respeito a visitação do museu, o MON investe na educação não formal e cria políticas de acesso a outros segmentos de público fora o escolar, como é o caso do primeiro domingo do mês em que a entrada é gratuita. Para estudar os segmentos de público do MON, a abordagem metodológica estabelece uma análise quantitativa e qualitativa, trama que aponta para o aspecto híbrido de composição desse público, considerando que a formação do gosto implica a junção entre o culto, o popular e o massivo, como menciona Nestor García Canclini, em seu

livro *Culturas Híbridas*¹⁷. Jesús Martín-Barbero é outro referencial importante para se entender os traços que caracterizam a estética popular, na valorização de como a massa se posiciona diante das artes visuais.

E ainda, estudar o "público" coloca-o como uma categoria teórica nos termos trazidos por Habermas, suplantando os limites propostos pelo campo artístico e discutidos por Pierre Bourdieu ao distinguir o "gosto de luxo" e o "gosto de necessidade". Bourdieu remete a três tipos de gostos na apreciação da obra de arte: o gosto legítimo, o gosto médio e o gosto popular, posto à prova pela discussão "Lo culto y lo popular" articulada por Claude Grignon e Jean-Claude Passeron, em texto de 1989. Tensão problematizada também por Canclini, tendo em vista que, na atualidade, o consumo cultural é regido pela influência de uma sociedade globalizada, as quais somam-se as renovações constantes das tecnologias de informação – rompendo com os parâmetros territoriais e com as estruturas tradicionais de acesso a bens culturais, como a família e a educação.

Ao articular o conceito de público, problematiza-se também o conceito de cultura, no entendimento de que a organização da cultura pode ser explicada com base em coleções de bens simbólicos, em que o museu se coloca como um espaço de exibição também mediado por sua diversidade e pluralidade, pois suas salas expositivas colocam lado a lado objetos de arte tradicional, peças de *design*, instalações contemporâneas, *performances*, objetos de culturas tradicionais, objetos populares e acervos de cunho históricos. Entende-se cultura nos termos de Arendt, em que ser culto implica um processo de crescimento constante no qual cada sujeito escolhe para si, em seu aspecto humanista, e não cultura como uma propriedade cujo uso é distinguir-se.

Nesse prisma, a cultura não parte do objeto e sim, do sujeito, portanto, conhecer os códigos ditados pelo campo da arte não é sinônimo de cultura, e mesmo atribuir a qualidade de "culto" em função da classe a que se pertence é um equívoco. Visto que a definição de cultura foge aos limites regionais e nacionais, cujos sistemas simbólicos não permitem fixar rigidamente classes sociais e estratos culturais. Questiona-se até que ponto as práticas artísticas contemporâneas ou a cultura dominante legitimam um público, na contradição entre distinção e democratização. Nesse aspecto, é

¹⁷ CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*...

importante considerar a diversidade de ações que caracteriza a atuação dos museus na atualidade e mesmo os pressupostos teóricos em que se pauta a museologia. Em síntese, indaga-se: a relação do Museu Oscar Niemeyer com o seu público e vice-versa se coloca como um espaço de distinção ou democratização?

O estudo do Museu Oscar Niemeyer e seu público, no que cabe à sociologia, justifica-se por discutir os usos da cultura pelo que a torna possível e pelo que ela possibilita. Considera-se que a autonomia da arte continua sendo condicionada e que o objeto de arte, ofertado por meio do museu, não exhibe apenas gêneros e linguagens artísticas, que incidem também na audiência do público, mas implica vínculos políticos e sociais que colocam determinados produtos em circulação. Logo, o acesso à cultura e a formação do gosto são intermediados por vários canais além da família, escola e museus. Sendo assim, os meios massivos – TV, rádio, *internet* – contribuem para a formação de um hábito em relação à convivência com espaços antes considerados sagrados como o museu.

Que o Museu Oscar Niemeyer ampliou a participação do público comparado a outros espaços museológicos de Curitiba é fato, ainda assim questiona-se: quais fatores concorrem para o aumento de visitantes? A entrada gratuita no primeiro domingo de cada mês? A política educacional promovida pela ação educativa? A popularização da informação por meio da publicidade vinculada à comercialização de livros e catálogos editados pelo museu? Ademais, há outros fatores interligados como a arquitetura, o perfil das exposições, a localização geográfica, as parcerias e os patrocinadores envolvidos que não podem ser desconsiderados. Todos, pontos de análises articulados no decorrer desta tese.

Soma-se às questões educacionais, artísticas e culturais elencadas acima, a cultura empregada para fins políticos, ao ser utilizada simbolicamente para aferir a governabilidade¹⁸ mediante as questões culturais, o que contribui para compreender a representatividade do MON no período de 2003 a 2010.

¹⁸ "Por governabilidade, entende-se aqui a relação entre política e sociedade", a mesma acepção empregada por Fernando Calderón e Norbert Lechner. (CALDERÓN, F.; LECHNER, N. Modernização e governabilidade. In: DINES, A. et al. **Sociedade e estado superando fronteiras**. São Paulo: FUNDAP, 1998. p.111-145).

O que se defende é que a representatividade positiva do MON está condicionada a ação do poder público, e que este museu, pelas várias condicionantes citadas, é um espaço democrático se comparado aos outros centros culturais que a cidade proporciona, oferecendo aos visitantes cultura, turismo e lazer. E ainda, pelo perfil do público que frequenta o MON, as questões de gosto rompem tanto com os padrões do campo artístico proposto pela arte contemporânea quanto com a conduta autoritária da classe burguesa em prol de inculcar um "modelo universal de cultura", pois o museu deixa de ser um local sagrado e de acesso restrito e é vivenciado em seus objetos por conter os símbolos da identidade. Em outras palavras, esse museu democrático pressupõe um modelo de identidade particularizado pela trajetória pessoal de cada visitante, por meio das lembranças e memórias que o museu oferece. Tal significado não está nos objetos expostos, mas na versão que cada sujeito lhe confere a partir do seu próprio cotidiano.

Na tese de que, nas articulações entre o culto, o massivo e o popular, o Estado fosse determinante para que o MON tivesse a importância cultural desejada pela elite artística, foram colocados em choque diferentes interesses: de um lado o que a classe culta esperava e, de outro, o uso dado ao museu pelo segmento popular. Nesse sentido, fica exposto o poder de mando do Estado ao se colocar "a favor" do povo e não da classe artística, reiterando que o mercado de bens simbólicos não é autônomo como preconiza o campo da arte. O governo, para isso elege seus pares com capital social, econômico e político, gerenciando o MON aos moldes empresariais, somando-se ao modelo jurídico, ou seja, uma OSCIP, sem abrir espaço a uma elite cultural com interesses artísticos que antes participava de modo mais ativo das decisões administrativas direcionadas a cultura no Estado do Paraná.

A análise pretendida levou o estudo a estruturar-se em sete capítulos. No capítulo 1, abordam-se os museus na política cultural do Estado do Paraná e os antecedentes da Coordenação Estadual de Museus (COSEM), junto à Secretaria de Estado da Cultura no Paraná (SEEC), coordenadoria responsável pelos assuntos pertinentes a museologia e que coloca a área de museus do Paraná em consonância com a legislação brasileira, por meio da criação do Sistema Estadual de Museus do Paraná (SEM/PR).

O capítulo 2 trata das instituições museológicas no Paraná, divididas em museus e espaços museais, ao delinear os espaços predominantes no interior e na capital, em função do tipo de acervo e da quantidade de unidades por localidade. No

caso de Curitiba, esse tópico prioriza os espaços administrados pela SEEC e com acervos artísticos, o que conduz a duas instituições em particular: o Museu de Arte do Paraná (MAP) e o Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR), ambos sob a tutela do Estado.

A discussão desses dois primeiros capítulos elucida a tensão entre o Estado e a classe artística – categoria que para Bourdieu representa o público erudito –, problemática que repercute na abertura do NovoMuseu, tendo em vista a importância dessa edificação para Curitiba que o coloca no circuito das artes e do turismo. Esse museu alavanca o mercado de bens culturais sendo um incentivo também à produção local, que se concentra na capital ao ponderar a respeito da representatividade dos museus de arte no interior do Paraná.

O capítulo 3 focaliza o NovoMuseu e o MON, que engloba as seguintes questões: a criação e a legislação do NovoMuseu no governo de Lerner suas implicações em relação a SEEC, o estatuto social que rege o NovoMuseu e com a transição de governo início de 2003, as mudanças que acarretam ao MON. Ainda, neste capítulo, trata-se da origem do acervo do NovoMuseu proveniente do MAP, do Banestado e do Badep.

No capítulo 4, fundamenta-se o que se entende por museu pós-moderno e as categorias de público adotadas na pesquisa. Primeiramente, articula-se sobre a concepção arquitetônica do museu e o valor alegórico dessa edificação na malha urbana de Curitiba, visto como uma escultura em relação ao entorno, o que remete aos modos de produção da arte: elitista, para a massa e popular. E depois, particularizando sobre o público e relacionando com o MON, apresenta-se a discussão trazida por Habermas ao se referir a esfera pública literária, que resulta em duas categorias centrais de público: o poder público e o grande público; e com isso delinea os agentes que representam o público de elite no museu.

O capítulo 5 prossegue a discussão iniciada no capítulo anterior ao teorizar as outras duas categorias que compõem esse universo: o massivo e o popular. Empiricamente, a análise está voltada aos segmentos de público e às instituições vinculadas ao setor educativo do MON em 2009, identificando assim o perfil do público escolar e não escolar, na discussão do museu como espaço de cultura, educação e lazer, e se o MON atende ou não os paradigmas propostos pela museologia. Parte do público mediado pelo MON é comparado com a visita geral do MAC/PR e

da Casa Andrade Muricy – tendo como fonte a bilheteria e os livros de assinatura das exposições.

No capítulo 6 articulam-se os pontos de tensões que fazem do MON um espaço híbrido, com base em outras duas fontes que incidem sobre as categorias de público: o *mailing* e o questionário aplicado ao visitante, assim como o diálogo mediado pelas monitorias ao público agenciado pelo Setor Educativo. Em outra vertente, do uso dado a arte e a cultura, aborda-se o papel da mídia na representatividade do museu e planea-se as parcerias institucionais que incidem sobre os aspectos empresariais e políticos do MON.

O capítulo 7 trata do Museu Oscar Niemeyer como um dos espaços na programação turística de Curitiba e seu entorno direto: bares, lojas e áreas verdes. Direciona-se a análise para as atividades promovidas pelo MON e sua relevância na promoção de exposições de grande porte que o coloca na rota internacional, em substituição a outros espaços de Curitiba, como a Casa Andrade Muricy (CAM) e o Museu Metropolitano de Arte (MUMA). Por fim, discute-se a programação das exposições realizadas no MON entre 2003 e 2009 e seus pares, bem como o acervo adquirido pelo museu nesse mesmo período, assim como as táticas de comunicação utilizadas pelo público na análise qualitativa dos livros de assinaturas. E, por fim, contextualiza-se o público externo, cuja inserção neste espaço amplia a esfera de atuação do museu para além dos objetos ofertados por ele, colocando-o como espaço híbrido que interfere na malha social da cidade.

1 OS MUSEUS NA POLÍTICA CULTURAL DO ESTADO DO PARANÁ

Em Curitiba, a área museológica se efetiva de modo mais concreto no final da década de 1970, tanto pela criação de novos museus quanto pela legislação estadual vinculada aos órgãos de cultura do Estado. Mesmo transcorridas três décadas, a representatividade de instituições museológicas é maior na capital do que no interior, e o MON contribui para essa conformação. Com o intuito de entender a institucionalização da área de museus no Paraná, situam-se algumas iniciativas em âmbito nacional. Na sequência, trata-se do surgimento do Sistema Estadual de Museus do Paraná (SEM/PR) e do histórico sobre a gestão museológica que precede a Coordenação Estadual de Museus (COSEM), órgão ligado a Secretaria de Estado da Cultura no Paraná (SEEC), uma vez que o Sistema Estadual de Museus, juntamente com a COSEM, colocam o Paraná em consonância com as normas nacionais que regulam a museologia.

1.1 DOS PRIMEIROS MUSEUS AO CRESCIMENTO DAS INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS EM ÂMBITO NACIONAL

O breve perfil a ser mencionado, trata de algumas noções importantes para entender como se constituirá a área de museus no Paraná, a abertura das primeiras instituições, o esforço para capacitação e profissionalização dos agentes dessa área e os órgãos ligados a memória e ao patrimônio. No Brasil, a distância percorrida entre os primeiros cursos de museus em 1932, até as legislações que passam a gerir o campo, bem como a ampliação das possibilidades profissionais somente a partir de 2003, mostram a posição dominada da museologia frente a outras instâncias de poder. Em contraponto, no Paraná, questiona-se a validade da atuação da museologia, visto que a legislação em âmbito nacional, acontece na fase de ascensão do campo museal em Curitiba, tendo como baliza o Museu Oscar Niemeyer mas que, por outro lado, revela a precariedade do Estado no que tange a profissionalização.

As primeiras ações na área museológica em âmbito nacional que instauram vínculos sociais e educacionais de modo duradouro têm início com a vinda da família

real portuguesa em 1808. Data desse período a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em 1816, que em 1821 abre suas portas para o público com acervo composto por objetos de caráter histórico, coleções zoológicas, mineralógicas e botânicas, além de objetos e ornamentos dos indígenas brasileiros. Em sua trajetória institucional, ao passar pelo século XIX é denominado Museu Imperial, hoje Museu Nacional da Quinta da Boa Vista.

O século XIX foi batizado como "a era dos museus brasileiros"¹⁹, período em que a consciência museal vai se efetivando junto ao surgimento de outros espaços. Cronologicamente, dentre eles, destacam-se o Museu do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (1838), o Museu do Exército (1864), a Sociedade Filomática (1866) que deu origem ao Museu Paraense Emílio Goeldi, o Museu da Marinha (1868), o Museu Paulista (1895) e também o Museu Paranaense (1876)²⁰.

Para Machado, essas instituições são vistas como meio de ensinar a história – articulando o passado, presente e futuro – pautados numa visão iluminista. Somente nas primeiras décadas do século XX é que se instituem os museus históricos com categorias distintas das de história natural. Os museus históricos representam a elite tendo como pressupostos uma perspectiva tradicionalista e patriótica "que se propunha a especificar e qualificar a memória nacional"²¹.

Na década de 1930, "o Museu Histórico Nacional foi fundado como lugar da memória e sob a direção do seu idealizador, Gustavo Barroso, propunha-se como uma instituição moderna voltada para o culto das tradições"²². Sua abertura no Rio de Janeiro ocorre em paralelo com as comemorações do Centenário da Independência, juntamente com outros dois órgãos a ele relacionado, o Curso de Museus, criado em 1932, e a Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934), antecedente do Serviço do

¹⁹ MACHADO, A. M. A. Cultura, ciência e política: olhares sobre a história da criação dos museus no Brasil. In: FIGUEIREDO, B. G.; VIDAL, D. G. **Museus**: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna. Belo Horizonte: Argvmentvm; Brasília, DF: CNPq, 2005. p.139.

²⁰ Conforme o relatório da Política Nacional de Museus gestão 2003-2006 (MINISTÉRIO DA CULTURA. **Política nacional de museus**. Brasília: MinC, 2006. p.10). Sobre o Museu Paulista (MP), o Museu Paraense E. Goeldi (MPG) e o Museu Nacional (MN) ver: SCHAWARCZ, L. K. M. O nascimento dos museus brasileiros 1870-1910. In: MICELLI, S. **História das ciências sociais no Brasil**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1989. p.20-71.

²¹ MACHADO, A. M. A. *Op. cit.*, p.141.

²² *Id.*

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, fundada em 1936. Ambos tinham o intuito de desempenhar a função institucional para formação de profissionais ligados ao campo museal, bem como promover ações de conscientização quanto à conservação e à preservação patrimonial.²³

Se os primeiros museus surgem tendo seu perfil ligado a acervos históricos, a partir de 1930 e durante as décadas seguintes²⁴, ocorre uma diversidade e ampliação de museus em outras áreas de abrangência, como os acervos ligados à produção artística, a exemplo dos museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e São Paulo, fortalecimento resultante do intercâmbio com outros países como a França e os Estados Unidos.²⁵

O surgimento de novos museus e as aberturas de instituições de ensino, assim como a pesquisa, contribuem para o fortalecimento da museologia no Brasil, uma vez que incidem sobre as questões de preservação do patrimônio e atitudes educacionais para com os bens históricos, artísticos e culturais. Nessa perspectiva, em 1956, foi realizado em Ouro Preto o 1.º Congresso Nacional de Museus, e, em 1958, no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, teve lugar o Seminário Regional da Unesco, com a temática "a função educativa dos museus".²⁶

Visando à formação profissional, a atual Associação Brasileira de Museologia desempenha desde 1963 o papel de promover eventos, cursos e seminários ligados à museologia, contribuindo para regulamentação da profissão de museólogo, que ocorreu em 1984.²⁷ Outras iniciativas já em meados da década de 1970 somam-se ao fortalecimento da área museológica no Brasil como o "1.º Encontro Nacional de Dirigentes de Museus" realizado em Recife em 1976, e a criação da Fundação

²³ MINISTÉRIO DA CULTURA. **Política nacional de museus**, p.11.

²⁴ "Destacam-se o Museu de Belas Artes, estabelecido em 1937, o de Arte de São Paulo (MASP), 1947, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1948, majorando seu prestígio com a organização das bienais internacionais a partir de 1951, e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1948" (SANTOS, M. S. Museus brasileiros e política cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.19, n.55, p.53-73, jun. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v19n55/a04v1955.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2008.).

²⁵ LOURENÇO, M. C. F. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p.19-26.

²⁶ MINISTÉRIO DA CULTURA. *Op. cit.*, p.12.

²⁷ *Id.*

Nacional Pró-Memória (FNPM) em 1979, por Aloísio Magalhães. Durante praticamente uma década, essa fundação atende a vários museus que não eram assistidos pela política cultural do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Em decorrência de suas ações, em 1983 instalou-se o Programa Nacional de Museus que objetivava desenvolver projetos para revitalizar os museus brasileiros. Três anos depois surge o Sistema Nacional de Museus, política ancorada nas discussões provenientes da Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, e de Quebec em 1984.

Porém, mesmo com os avanços conquistados durante a década de 1980²⁸ – motivados em partes pelo Movimento Internacional da Nova Museologia (MINOM) – a Fundação Nacional Pró-Memória e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional foram substituídos pelo Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC). Sendo assim, no início dos anos 90, com esse remanejamento, os museus dessas instituições a princípio ficaram sem assistência por parte do IBPC, que mais tarde passa a ser denominado Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.²⁹

Em 2003, o IPHAN e o Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU) lançam a Política Nacional de Museus e Centros Históricos. Em 2004, passou a ser realizada a Semana Nacional de Museus³⁰, idealizada para coincidir com a data de 18 de maio, quando se comemora o Dia Internacional de Museus. Nesse mesmo ano, em novembro, foi instituído o Sistema Brasileiro de Museus, a partir do Decreto n.º 5.264 que por meio do IPHAN e de parcerias com os Ministérios do Turismo, do Desenvolvimento e da Educação, museus, universidades e entidades vinculadas ao setor museológico visam contribuir para valorização e disseminação do patrimônio cultural, transformando-o num dispositivo estratégico de desenvolvimento e inclusão social.³¹

Contudo, a legislação brasileira é recente considerando que, em âmbito internacional, o Conselho Internacional de Museus (ICOM) é criado após a Segunda Guerra Mundial, em 1946; por outro lado, os avanços são significativos visto que "o Brasil iniciou o século XX com cerca de 12 museus e chegou ao século XXI, de

²⁸ SANTOS, M. S. *Museus brasileiros e política cultural*, p.55.

²⁹ MINISTÉRIO DA CULTURA. **Política nacional de museus**, p.12.

³⁰ Instituída pelo Decreto de 31 de maio de 2004, juntamente com o Dia Nacional do Museólogo a ser comemorado 18 de dezembro (*Ibid.*, p.128).

³¹ *Ibid.*, p.128-129.

acordo com os dados do Cadastro, com 2.208 unidades museológicas³², em 2005. E com base nos dados do Cadastro Nacional de Museus (CNM), levantamento realizado em setembro de 2010, esse montante atinge 3.025 museus.³³ Deste total, o destaque incide sobre a região Sudeste (1.151), Sul (878) e Nordeste (632). O estado brasileiro que possui mais museus mapeados é São Paulo, com 517 instituições; no Paraná são 282, sendo o segundo estado com maior número da Região Sul, comparado aos 397 museus do Rio Grande do Sul e os 199 de Santa Catarina.^{34,35}

E, em 2009, foi promulgada a Lei n.º 11.904, de 14 de janeiro, que institui o Estatuto de Museus Brasileiros, após os trâmites na Câmara e no Senado Federal em 2008, instrumento de regulamentação e gestão dos museus brasileiros.³⁶ Nesse mesmo ano também foi criado o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), com base na Lei n.º 11.906, de 20 de janeiro, órgão que se dedica à organização institucional e à gestão dos museus, com base no Anteprojeto de Lei encaminhado em 2008.³⁷

Além do IBRAM, outra conquista recente foi a aprovação pela Comissão de Educação, Cultura e Esporte do Senado Federal do Fundo Nacional de Desenvolvimento dos Museus (FNDM), projeto de autoria da Senadora Ideli Salvatti de Santa Catarina, texto aprovado e articulado pelas possibilidades da PEC n.º 575³⁸. A PEC é uma Proposta de Emenda Constitucional que altera os artigos 215 e 216 e estabelece políticas de gestão dos museus brasileiros criando, para tal, um órgão específico, no

³² MINISTÉRIO DA CULTURA. **Política nacional de museus**, p.18.

³³ IBRAM - INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Museu em números**. Brasília: IBRAM, 2011. v.1. p.47. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/Museus_em_Numeros_Volume_1.pdf>. Acesso em: 19 dez. 2011.

³⁴ *Ibid.*, p.48.

³⁵ A distribuição de museus pelos estados do Brasil parece atender ao critério do poder financeiro e cultural, "as regiões que têm o maior número de museus – Sudeste e Sul – detêm respectivamente 59,4% e 15,9% do PIB do país. Também são os estados destas regiões que têm menor taxa de analfabetismo e maior índice de urbanização" (SANTOS, M. S. Museus brasileiros e política cultural, p.60).

³⁶ Disponível em: <<http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=55>>. Acesso em: 1.º mar. 2011.

³⁷ Disponível em: <<http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=57>>. Acesso em: 1.º mar. 2011.

³⁸ Disponível em: <<http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=58>>. Acesso em: 1.º mar. 2011.

caso o IBRAM. A proposta articulada pelo Governo Federal no ano de 2006, mediante o Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU), foi apresentada pelos deputados Paulo Delgado, Paulo Rubem Santiago, Gilmar Machado, Rogério Teófilo, Alice Portugal, Celcita Pinheiro e outros – que, na ocasião, obteve aprovação unânime na Câmara Federal.³⁹

A museologia não abrange apenas a existência de espaços museológicos promotores de educação não formal na relação museu e escola, mas depende também da formação de mercado de trabalho profissional via ensino superior, principalmente no que diz respeito à preparação de profissionais aptos a trabalhar na área de conservação e restauro.

O crescimento dessa área na atualidade é percebido tanto pela quantidade de museus quanto pelos cursos de graduação. Durante aproximadamente quarenta anos, somente a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio) ofertava curso de graduação em museologia⁴⁰, um segundo curso surge em 1970 vinculado à Universidade Federal da Bahia (UFBA). Esse panorama é alterado depois de 2003, e o Brasil possui em média dez cursos de graduação – oito deles instalados na última década, a saber: Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB); Universidade Federal de Pelotas (UFPeL); Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); Fundação Educacional Barriga Verde (FEBAVE); Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); Universidade Federal de Sergipe (UFS); Universidade de Brasília (UnB). Há outros três em fase de implantação: da Universidade Federal do Pará (UFPA); da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Em síntese, sobre o percurso da área museológica em âmbito nacional, destaca-se o perfil dos museus e a tipologia do acervo. A constituição desse campo tem início com a criação de museus com acervos de história natural e de história, e depois os museus com acervos artísticos. A rotatividade de instâncias reguladoras em âmbito nacional praticamente com a mesma finalidade – SPHAN, FNPM, IBPC e

³⁹ Dados divulgados pela COSEM Disponível em: <<http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=56>>. Acesso em: 1.º mar. 2011.

⁴⁰ Com curso de mestrado implantado a partir de junho de 2006. MESTRADO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO. Disponível em: <http://www.mast.br/nav_h06_txt668.htm>. Acesso em: 19 dez. 2011.

IPHAN – alude a ligação com as decisões do campo político. O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) agiu praticamente três décadas sem concorrência direta, cuja hegemonia é revista com a criação da Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), depois esses dois órgãos se fundem e dão origem ao Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC), hoje denominado de IPHAN. Por fim, trata-se do surgimento da legislação brasileira que resulta na criação do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), ao alocar a área museológica independente das áreas de patrimônio histórico, cultural e artístico. Bem como, a criação de novos cursos de graduação.

Portanto, tais práticas comprovam que a busca por legitimidade nessa área é uma conquista recente, e nos leva a supor que o sucesso do MON também é decorrente dessa ambiência nacional. Na hipótese de que a atuação dos agentes no campo museal esbarra em decisões provenientes de outros campos, como o da educação, parte-se do pressuposto que isso se comprova, e por consequência, interfere na profissionalização do museólogo. Uma formação continuada e de qualidade ampliaria o número de agentes aptos a atuarem em museus, e assim tornaria o campo da museologia menos dependente de outras instâncias, como o Estado. Além desse exemplo que interliga a área de educação e de museologia, outros grupos e agentes integram o campo museal, o que induz a questionar: quais caminhos o Paraná tem trilhado com o objetivo de que a área de museus tenha maior autonomia frente as outras instâncias de poder? Nesse sentido, busca-se verificar quais as estratégias e quem são os agentes nesse espaço social que visam cumprir essa meta. Para depois, num segundo momento, compreender como o MON se inscreve nesse contexto.

1.2 A COSEM E SEUS ANTECEDENTES NA SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DO PARANÁ

No Paraná, a Secretaria de Estado da Cultura é o órgão responsável pela política cultural do Estado e a COSEM (Coordenação do Sistema Estadual de Museus) é o órgão que trata diretamente dos assuntos relacionados aos museus. A análise que se segue tem por objetivo elucidar qual a relevância dos museus na pauta cultural antes do MON; com esse intuito aborda-se a COSEM e o que a precede,

tendo como fonte as leis e os decretos emitidos pelo poder executivo. Isso implica em tratar da formação da própria Secretaria de Estado da Cultura, desde 1987, e com isso entender as modificações em sua estrutura, até os moldes vigentes hoje, de acordo com o último regulamento atualizado em outubro de 2009.

1.2.1 Criação e reformulações na Secretaria de Estado da Cultura (SEEC)

As mudanças mais substanciais na área de museus são em decorrência da Lei n.º 8.485, de 03 de junho de 1987. Essa lei trata da reorganização do poder executivo no sistema de administração pública do Estado do Paraná. O poder executivo é exercido pelo governador do Estado, que pela hierarquia segue o vice-governador, os secretários de Estado e os diretores gerais das secretarias do Estado. Além das implicações que a lei institui sobre o poder executivo, altera-se as estruturas da política cultural do Estado com a transferência da Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte (SECE) para Secretaria de Estado da Cultura (SEEC). Concomitantemente ao funcionamento da SEEC discute-se a ampliação das esferas de decisão junto a Secretaria e que competem a área museológica, como a criação da Coordenadoria de Museus (CDM) e posteriormente da COSEM.

No que trata do poder executivo e suas atribuições, cabe ressaltar o art. 14. que exemplifica o modelo de estratégia adotada por Jaime Lerner e por Roberto Requião para criação do NovoMuseu e gestão do MON.

O Governador do Estado, mediante decreto, poderá nomear Secretários Especiais, até número de 6 (seis), com prerrogativas e obrigações de Secretários de Estado, por prazo determinado, para a coordenação da ação do Poder Executivo, em áreas de relevante interesse do Estado.

Esse artigo regulamenta e permite ao governador maior autonomia na escolha de novos pares em assuntos que julgue pertinente, colocando-os em equidade com os secretários do Estado, questão a ser retomada posteriormente sobre o cargo ocupado por Alexandre Fontana Beltrão na gestão de Jaime Lerner e por Maristela Requião na gestão de Roberto Requião.

Outro ponto importante na articulação do MON em consonância a política cultural do Estado é a alteração do estatuto da Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte (SECE). A Secretaria desvincula-se do Esporte e recebe sua denominação atual, segundo rege o art. 28:

O âmbito de ação da Secretaria de Estado da Cultura compreende: a promoção e a difusão da cultura em todas as suas manifestações; o estímulo e a orientação às atividades culturais e esportivas dos Municípios; a captação e a aplicação de recursos para instalação e manutenção de bibliotecas, museus, teatros; a conservação e a ampliação do patrimônio cultural, compreendendo a preservação de documentos, obras e locais de valor histórico e artístico, monumentos e paisagens naturais notáveis e jazidas arqueológicas; o patrocínio da edição e reedição de documentos e estudos de relevância para a reconstituição de eventos do significado cultural; o estímulo e o apoio à iniciativa privada, através da concessão de auxílios e subvenções para a realização de atividades culturais e esportivas; o incentivo à prática de esporte e das atividades recreativas; a programação de certames e competições de esporte amador e outras formas de lazer organizado; outras atividades correlatas.

Com essa lei, entre as competências da Secretaria, o Esporte aparece relacionado a outras atividades culturais. No que condiz as instituições museológicas, essas se situam no mesmo grau de importância que outros espaços culturais, como teatros e bibliotecas. Nesse mesmo ano, regulamenta-se o funcionamento da SEEC, emitido pelo Decreto n.º 1.778, de 06 de novembro de 1987.

A estrutura organizacional da Secretaria de Estado da Cultura estava dividida em quatro coordenações: a de Ação Cultural, a do Patrimônio Cultural, a de Pesquisa e Ensino Artístico e a de Museus. A Coordenadoria de Museus (CDM), além das atribuições relacionadas a área museológica priorizava as artes plásticas, como a elaboração do calendário oficial da exposições, o assessoramento dos salões de arte oficiais do Estado, a orientação pedagógica à comunidade no domínio das artes plásticas e da arte-educação. Em específico aos museus, constata-se que essa área estava em fase de estruturação, era de responsabilidade dessa coordenadoria, a adequação dos espaços museológicos do Paraná seguindo as normas do Sistema Nacional de Museus, a definição de diretrizes para as atividades do museu, a orientação técnica aos museus, a manutenção e o funcionamento dos museus e a proposta para abertura de novas unidades.

Por esse decreto foi criado o Museu de História Natural e mantido o convênio de colaboração com o Museu do Expedicionário. As unidades subdepartamentais da

SEEC abrangiam sete museus, o Paranaense, o Alfredo Andersen, o da Imagem e do Som, o de Arte Contemporânea, o de Arte do Paraná, o da Estação de Antonina e o Parque Histórico do Mate. Somado as outras unidades relacionadas a Coordenadoria de Museus como o Centro Juvenil de Artes Plásticas e o Centro de Conservação e Restauro.

A primeira alteração da SEEC, adota o Decreto n.º 6.528, de 25 de janeiro de 1990, de acordo com esse novo regulamento a SEEC mantém as coordenações já existentes e cria a Coordenadoria de Desenho Gráfico. Comparando com a legislação anterior, identifica-se uma primeira ruptura, rumo a meta da museologia firmar-se como uma área descolada das artes plásticas. Na averiguação subsidiada pelas leis e decretos analisados, de que Coordenação de Museus (CDM) elenca suas competências menos concentrada no fomento das artes plásticas e menciona apenas sobre "a coordenação do calendário oficial de exposições em consonância com a programação dos museus"⁴¹. No restante, se compromete em apoiar e assessorar tecnicamente os museus em seus eventos, mediar o diálogo entre os órgãos federais e regionais na área da museologia, entre outras tarefas afins.

As outras alterações desse decreto que dizem respeito as questões museológicas e culturais em sua amplitude, se aplicam as unidades ligadas a Coordenadoria de Museus e a indicação dos eventos promovidos pela Secretaria de Estado da Cultura. Além das instituições museológicas já existentes, passam a compor esse espaço social o Atelier Alfredo Andersen, a Casa João Turin e a Sala Miguel Bakun ⁴². Define-se que o Saguão de Entrada da SEEC será utilizado para exposições temporárias e lançamentos editoriais.

⁴¹ Inciso III, Art. 24, Decreto n.º 6.528, 25 de janeiro de 1990.

⁴² Embora, a Sala Miguel Bakun promovesse exposições desde 1963 tendo quatro sedes até 1989. A primeira foi inaugurada em abril de 1963 no subsolo da Biblioteca Pública pelo Círculo de Artes Plásticas do Paraná. Em 1968, a segunda sala, foi instalada no primeiro pavimento do prédio (alugado) onde estava situado o Departamento de Cultura da SEC. A terceira, inaugurada em 21 de maio de 1980, no andar térreo do prédio da Biblioteca Pública do Paraná foi instalada pela Divisão de Programação Cultural/CPC/SECE. E a última, foi instalada em 31 de março de 1989, no Casarão da alameda Dr. Muricy 915, no mesmo prédio que a COSEM tinha sede, o projeto foi viabilizado por Ivens Fontoura. (FERREIRA, E. M. **40 anos de amistoso envolvimento com a arte**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2006, p.30-31).

Ao delinear essa passagem de 1987 para 1990, conduz as seguintes considerações: primeiro mostra a descentralização da SEEC para com os museus, exatamente no período de ampliação das suas unidades, e em contrapartida presume maior "autonomia" dos museus, os quais serão conduzidos por regulamentos internos formulados por cada unidade; segundo, dando continuidade a esse raciocínio, a SEEC atua tanto na área das artes plásticas quanto na área museológica. Se de início, com base nesse novo regulamento havia um indicativo de que as artes plásticas não eram mais a prioridade da Coordenadoria de Museus, ao analisar o rol de eventos⁴³ isso não se comprova. A diferença é de que agora as ações da Coordenadoria de Museus são marcadas por eventos e promoções artísticas específicas, em decorrência disso fica em segundo plano a estruturação da museologia. Deste modo, a responsabilidade pela estruturação e ampliação da área museológica recai sobre cada instituição e não diretamente sobre a Secretaria.

Nesse mesmo contexto, a SEEC é reorganizada pela segunda vez, mudanças que se aplicam a Coordenadoria de Museus. A Coordenação do Sistema Estadual de Museus (COSEM) substitui a antiga Coordenadoria de Museus e foi criada para gerenciar o Sistema Estadual de Museus do Paraná (SEM/PR), órgão subordinado a SEEC – ambos instituídos pela Lei n.º 9.375, de 24 de setembro de 1990.

De acordo com essa lei, que regula o Sistema Estadual de Museus do Paraná constata-se que houve um amadurecimento dos objetivos e funções que compete a museologia. Logo, as atividades ligadas as artes plásticas e arte-educação não são mais prioridade específica a esse órgão e à essa área de conhecimento. Destaca-se ainda, que a proposta de criação de novas unidades no âmbito do SEM/PR e a responsabilidade no gerenciamento de acordos, contratos e convênios entre o Governo do Estado e organismos públicos e privados continua sendo atribuições da COSEM.

Tendo em vista, que no caso do Paraná, as instituições museológicas se afirmam no início da década 1990 com a implantação do Sistema Estadual de Museus do

⁴³ Detalhando os eventos promovidos pela SEEC, eles são anuais ou bienais. De caráter anual, o Festival de Etnias (Decreto n.º 22.921, de 20 de abril de 1959), o Concurso Nacional de Contos – Prêmio Paraná (Decreto n.º 3.813, de 30 de setembro de 1988), o Concurso Nacional de Texto para Teatro – Prêmio Maurício Távora (Decreto n.º 4.858 de 17 de março de 1989), o Festival de Música de Londrina. Ainda anual, porém direcionado as artes plásticas: o Salão Paranaense (Decreto n.º 2.004, de 23 de setembro de 1944), o Salão de Artes Plásticas para Novos, o Salão Paranaense de Paisagem de Maringá, o Salão de Artes Plásticas de Jacarezinho e a Semana Andersen. De caráter Bienal, a Mostra de Desenho Brasileiro e o Salão Paranaense de Cerâmica.

Paraná, pois até então, a política cultural priorizava a educação, depois a cultura divide espaço com o esporte, e mais tarde se coloca a serviço das artes plásticas. Com base no que foi exposto, as leis e decretos que antecedem o regulamento do Sistema Estadual de Museus do Paraná, assim como a relação entre a Secretaria de Estado da Cultura e a COSEM, reforça a hipótese de sobreposição de funções entre as artes plásticas e a museologia, cujas diferenças e rivalidades se potencializam com a existência do MON. Contudo, a terceira modificação na estrutura da SEEC, foi regulamentada em outubro de 2009, pelo Decreto n.º 5.585, discussão a ser retomada junto ao estatuto social da Sociedade dos Amigos do MON.

1.3 A COSEM E O MON

Devido ao fato de a área museológica no Paraná ainda estar em fase de estruturação, e pelo trânsito livre dos agentes das artes plásticas e da museologia em diferentes esferas de atuação é que se adota a categoria de híbrido de Canclini. O autor, em sua primeira definição, entende "por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas"⁴⁴.

A expressão "estruturas discretas" indica a "impureza" dessas conformações, que se caracterizam pela existência de "ciclos de hibridação" entre fontes puras e impuras, que combinadas geram novas práticas. Como pontua Canclini, novas fusões ocasionam contradições, como os arranjos institucionais do MON, que ao ser criado carregava essa tensão na própria denominação "Sociedade Novo Museu Curitiba". Esse museu mescla o privado e o público – juridicamente se caracteriza como uma OSCIP (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público), mas sua gestão monopoliza o poder público por meio de empresas estatais, e tem origem num museu que antes era do Estado. Outro exemplo de hibridação que se aplica ao MON, é a adesão do público e, conseqüentemente, os diferentes usos associados a esse espaço. Parte-se da hipótese que a popularidade que o museu atingiu num

⁴⁴ CANCLINI, **Culturas híbridas...**, p.xix.

curto espaço de tempo não tinha sido prevista, tendo como base o índice de visitação dos outros museus de arte em Curitiba.

Essas novas estruturas e novas práticas resultantes de processos híbridos,

ocorre de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas frequentemente a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Busca-se *reconverter* um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado.⁴⁵

Essa reconversão aparece no uso dado a edificação, que deixa de ser um espaço empregado como gabinete das Secretarias do Estado e, *a priori*, em função das modificações de sua arquitetura, passa a ser um museu. Mas, para questão aqui presente, o termo reconversão se aplica a capacitação profissional ou a ausência dela. O significado cultural de reconversão remete as estratégias que cada agente utiliza para conquistar novas posições em áreas do seu interesse ou para adaptar-se as novas demandas. A abertura do MON coloca em circulação bens simbólicos e projeta Curitiba numa rota cultural, o que acarreta maior visibilidade à produção local.

O conceito de hibridação serve de suporte teórico para fluidez da produção e do consumo cultural, que difere da classificação feita por Bourdieu na polarização entre o culto e o popular, ou entre os gostos de luxo e de necessidade. Quanto a produção, o MON oferece um repertório diversificado de exposições, como será apresentado posteriormente, ou seja, a variedade da produção colocada em exibição faz desse museu um espaço cultural híbrido que extrapola os limites que o seu acervo artístico de origem representava. Em relação ao consumo cultural, a mistura, ou melhor, a impureza, se condensa no olhar de quem consome esse espaço em sua totalidade, o dentro e o fora, as exposições e a edificação, a concepção moderna da arquitetura procedente do final da década de 1960 com elementos espetaculares que caracterizam o anexo (o Olho) construído posteriormente.

O termo "hibridez" se distingue de "processos de hibridação", Canclini menciona que "a análise empírica desses processos, articulados com estratégias de

⁴⁵ CANCLINI, **Culturas híbridas...**, p.xxii.

reconversão, demonstra que a hibridação interessa tanto aos setores hegemônicos como os populares que querem apropriar-se dos benefícios da modernidade".⁴⁶

Agregando ao que já foi enunciado, e ao longo das discussões a serem elencadas, se constatará que o MON traz essa hibridação, conceito que tem poder explicativo quando se objetiva situar relações estruturais de causalidade e capacidade hermenêutica para interpretar as relações de sentido que se reconstróem nas misturas. Com as misturas culturais, políticas e sociais entrando em colisão com os agentes da área museológica e das artes plásticas, e ainda se a elite cultural for a mesma de um governo para o outro, aparecem outras questões a serem verificadas: Os membros que administram o MON constituem o público culto ou vêm de uma elite social, política e empresarial? O que a permanência desse grupo acarreta para o crescimento da área museológica no Paraná?

1.3.1 Estratégias em prol da profissionalização da museologia

Ciente dos argumentos sociológicos que situam o conceito de hibridação, é que se estabelece uma ligação entre as artes plásticas e a museologia. Nesse sentido, pontua-se o surgimento dos primeiros museus, compara-se o perfil das instituições educacionais existentes, e analisa-se as atividades promovidas pela Coordenadoria de Museus (CDM) e a COSEM.

No caso da COSEM, que regula o Sistema Estadual de Museus do Paraná (SEM/PR), sua atuação é dividida em três etapas: de 1990 a 2002, marcando a primeira ruptura condicionada a criação do Sistema Estadual de Museus do Paraná (SEM/PR); de 2002 a 2010, entendido como uma segunda ruptura pela abertura do NovoMuseu; e a terceira ruptura, de 2011 a 2012, pela mudança do governo estadual e a reabertura do Conselho Consultivo do SEM/PR, desativado desde 2006.

Mesmo com as recentes conquistas da área museológica, como a abertura de novos cursos de graduação em outros estados brasileiros a partir de 2003, e a criação do IBRAM, em 2009, a museologia no Paraná ainda apresenta muitas

⁴⁶ CANCLINI, **Culturas híbridas...**, p.xxii.

lacunas a serem aperfeiçoadas. Para compreender a conformação da área de museus no Paraná, principalmente em Curitiba, onde ainda não existem cursos de graduação em museologia e a criação do IBRAM é recente, se adota o recurso metodológico de correlacionar as estratégias adotadas pelas artes plásticas como semelhantes as que seriam adotadas pela museologia. Então, para entender como os grupos são formados e quais seus interesses, supõe-se que a busca de maior autonomia vivenciada hoje pelos museólogos é análoga a dos artistas. Com a ressalva de que a prosperidade do MON, entre 2003 e 2010, não se encaixa nas condições de funcionamento dos outros museus de Curitiba, como relata, Ivens Fontoura da Coordenadoria de Museus (CDM)⁴⁷, em 1988:

Os museus maiores e os mais antigos funcionam dentro de suas possibilidades, quase sempre, sem recursos – no entanto, cumprem seu papel dentro do contexto social, sejam eles particulares, municipais, estaduais, autárquicos ou gerenciados por empresas estatais. Os de menor porte e os mais novos, respeitadas as exceções existentes, lutam com dificuldades, ou simplesmente aguardam omissos a oportunidade de se desenvolverem.⁴⁸

A precariedade dos museus coloca as artes plásticas também em segundo plano; a possibilidade de profissionalização do artista plástico no Paraná se instala com maior força entre a metade da década de 1940 e o final da década de 1970. No caso das artes plásticas, a constituição de um mercado de bens simbólicos que possibilitasse a seus agentes desfrutar de maior autonomia frente aos outros campos se inicia com a criação do Salão Paranaense (1944), da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1948) e do Museu Alfredo Andersen (1959). Apresenta maiores resultados duas décadas depois, com a criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (1971) e outras instituições de ensino superior, como o curso de Educação Artística, da Universidade Federal do Paraná (1975) e o curso de Artes Plásticas da FAP (1976). Contudo, somente durante a década de 1990 é que o mercado de bens simbólicos conquista uma clientela mais efetiva, resultado de um ensino de arte

⁴⁷ Que ficou no cargo de 30/11/1987 a 19/04/1990. Sendo que, de 1990 a 2010, os coordenadores da COSEM foram: Vicente Jair Mendes (19/04/1990 a 1993), Marilu Silveira (07/02/1994 a 06/04/1995), Edson Busch Machado (06/04/1995 a 03/02/1997), João Henrique do Amaral (03/02/1997 a 18/02/1998), Suzana Lobo Santos de Souza (18/02/1998 a 31/12/2002), Clarete de Oliveira Maganhotto (02/01/2003 a 29/03/2007) e Eliana Moro Réboli (30/03/2007 a 2010).

⁴⁸ Documento datilografado, arquivos COSEM.

continuado, de cursos de pós-graduação nas especialidades de crítica e história da arte⁴⁹, e outros canais de divulgação da produção artística que oferecem ao artista opções além do aspecto mercadológico da arte, mediado pelas galerias de arte. Esse percurso possibilitou que, atualmente, o campo da arte em Curitiba tenha seu próprio público.

Estabelecendo um paralelo entre as artes e a museologia, pode-se dizer que os museus de arte têm uma dupla atribuição: vincular a produção artística e preservar a memória desse mesmos artistas pela realização de exposições temporárias e pela constituição de um acervo. Em Curitiba, as primeiras instituições culturais são marcadas pela trajetória de alguns artistas de renome local, "a história dos museus do Paraná, confunde-se com a do desenvolvimento das atividades de vários segmentos da sociedade paranaense", menciona Ivens Fontoura, e ressalta os artistas que participaram dessa história ao colaborarem na criação dos museus de arte:

[...] Alfredo Andersen e Guido Viaro – precursores dos espaços de criação e preservação da memória visual da terra, respectivamente, do Atelier de Arte aberto desde 1902, hoje Atelier de Arte do Museu Alfredo Andersen e da Escolinha de Arte no Colégio Belmiro César, atualmente denominado Centro Juvenil de Artes Plásticas – CJAP, criada em 1937, pioneira das "Escolinhas de Arte" no Brasil; [...] Wilson de Andrade e Silva e Fernando Velloso, responsáveis pela criação do Museu de Arte Contemporânea e seu setor de pesquisa; todos, e muitos outros não mencionados neste texto, participaram ativamente no sentido de preservar e divulgar a memória do Paraná.⁵⁰

Conduzindo o olhar para a museologia, essa área começa a se organizar de modo mais sistemático com a criação da Coordenadoria de Museus (CDM), conforme já referenciado pelo Decreto n.º 1.778, de 06 de novembro de 1987. A Coordenadoria de Museus era composta por uma assessoria administrativa e outra técnica. A assessoria técnica tinha duas divisões: a de museologia e a de museografia. E pela demanda de projetos relacionados às artes plásticas existia a Divisão Especial de Artes Plásticas. Além dessa Divisão, a CDM implantou o Serviço de Relações Públicas e o Serviço de Apoio aos Promotores de Exposições (SAPE), responsável pela elaboração

⁴⁹ A EMBAP oferece cursos de Pós-graduação Lato Sensu desde 1992.

⁵⁰ Documento datilografado, arquivos COSEM.

do calendário oficial de exposições e a edição de um boletim trimestral para a divulgação dos eventos do Estado.

A Divisão Especial de Artes Plásticas, surge pela "reivindicação da classe manifestada no I Encontro de Artistas Plásticos do Paraná, promovido em Curitiba nos dias 13 a 15 de novembro de 1987, pela APAP – Associação Profissional de Artistas Plásticos do Paraná"⁵¹. Por outro lado, a posição da classe artística não equivale aos projetos que a museologia tomava para si. Ao analisar o documento denominado "Carta de Guarapuava", resultado do 1.º Encontro de Museus do Paraná, em 1988⁵², é que se confirmam posicionamentos distintos.

Nesse evento estavam Priscila Freire, Coordenadora do Sistema Nacional de Museus (SNM) e Fernando Moura, Presidente da Associação Brasileira de Museologia (ABM), entre outras entidades responsáveis pela política museológica, como o Conselho Federal de Museologia (COFEM)⁵³ e o Conselho Regional de Museologia (COREM), a Coordenadoria do Patrimônio Cultural (CPC) da SEEC/PR e o Departamento de Patrimônio Cultural da Secretaria Municipal de Curitiba.

Dentre os vários problemas apresentados nesse documento, pontuam-se os que incidem diretamente nas artes plásticas, "**reestudar** a atual situação dos museus de arte do Paraná propondo a fusão dos mesmos". A data desse evento coincide com a recente criação do Museu de Arte do Paraná, que tinha função semelhante ao Museu de Arte Contemporânea do Paraná. E ainda, "**garantir** a construção de espaço próprio e adequado para grandes exposições, nos locais de maior demanda cultural, permitindo a permanência dos locais, atualmente improvisados, na falta do

⁵¹ Documento datilografado, arquivos COSEM. A respeito da primeira diretoria da entidade, a mostra "25 anos APAP/PR" realizada em 2008 reúne obras de artistas que integraram essa diretoria, faziam parte: José H. Boguszewski (presidente), Osmar D. Chromiec (vice-presidente), Rosane Schlögel (diretora administrativa), Guilmar Silva (vice-diretora administrativa), Eduardo B. Nascimento (diretor cultural), Alfi Vivern (vice-diretor cultural), Estela Sandrini (diretora de informação), Eliane Prolik (vice-diretora de informação), Ronald Simon (diretor financeiro) e Francisco Kava Sobrinho (vice-diretor financeiro). In: Mostra 25 anos APAP/PR (mar.-abr. 2008). Disponível em: <http://www.apap.com.br/criticas_detail.asp?id_criticas=13>. Acesso em: 25 nov. 2011.

⁵² Evento organizado pela Coordenadoria de Museus (CDM), na cidade de Guarapuava, no período de 25 a 27 de fevereiro de 1988.

⁵³ O CONSELHO FEDERAL DE MUSEOLOGIA - COFEM foi criado pela Lei n.º 7287 de 18/12/84 e regulamentado pelo Decreto n.º 91.775 de 15/10/85. Em 1988, Lais Scuotto era presidente do COFEM.

primeiro". A construção do NovoMuseu supriu a pendência de espaço e tinha como proposta inicial unificar os museus de arte – tema a ser discutido na sequência.

Os itens abaixo, também presentes nesse documento, dizem respeito a profissionalização da museologia.

solicitar a criação do cargo e carreira de museólogo no quadro geral do funcionalismo público estadual, em cumprimento à Lei Federal n.º 7.287, de 18 de dezembro de 1984.

empenhar esforço conjunto na criação de cursos de graduação em museologia no Paraná, tendo em vista o número significativo de museus no Estado, que além de atender a demanda do mercado de trabalho, fomentar a pesquisa, valorize a condição profissional de museus e a própria instituição, em consonância à reivindicação do 1.º Encontro Inter-Municipal de Cultura, realizado em Florianópolis.

Pelo que foi exposto, nesse período de transição entre a Coordenadoria de Museus (CDM) e a Coordenação do Sistema Estadual de Museus (COSEM), as práticas da arte e da museologia ainda não eram desmembradas. Na hipótese de que essas áreas ainda se mesclam, o foco de análise se pauta na formação superior como uma importante estratégia de emancipação das diferentes áreas de conhecimento.

Em Curitiba, oferta-se curso de pós-graduação, sem que haja curso de graduação em museologia. Esta situação deflagra a dependência dos museus diante das diretrizes adotadas pela Secretaria de Estado da Cultura e pelo Estado. As situações apontadas desde o 1.º Encontro de Museus do Paraná, ao listar tantas outras dificuldades que devem ser superadas para que se implante uma política museológica no Paraná, são "**garantir** aos museus autonomia administrativa e de ação cultural", bem como "**possibilitar** que as alterações estruturais e funcionais dos museus sejam o resultado de consenso" e ainda, "**assegurar** a continuidade nas atividades técnicas museológicas, garantindo a conclusão das mesmas, independente de mudanças administrativas". Disso tudo, fica evidente a tensão entre a Coordenadoria de Museus e o Estado, e a falta de fortalecimento das unidades museológicas no Paraná.

Dentre outras consequências, tensiona a disputa entre as instituições de ensino superior na iniciativa de abertura de um curso de graduação. A EMBAP, desde

2001 promove o curso de Especialização em Museologia⁵⁴, e segundo Anna Maria Lacombe Feijó, diretora da escola até 2011, já foi encaminhado à Secretaria de Ciência e Tecnologia um projeto para a instalação do curso de graduação.⁵⁵ A FAP também era cogitada como outra instituição de ensino superior a ofertar o curso, ao menos de acordo com as intenções divulgadas pela coordenadora da COSEM, a museóloga Clarete de Oliveira Maganhotto, que assumiu o cargo em abril de 2003.⁵⁶ Assim como a UFPR que em 2009 encaminhou uma proposta para montar o curso de Museologia ao reitor da instituição, Carlos Augusto Moreira – a previsão de abertura era para 2011, porém ainda não ocorreu.⁵⁷

Diante dessa situação, muitos cursos de capacitação e aperfeiçoamento profissional na área da museologia são promovidos pela COSEM. São eventos programados pelo Governo Federal por meio do Ministério da Cultura vinculado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e ao Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU). Em 2008, por exemplo, os treinamentos ocorreram nos municípios de Goioerê, Cascavel, Dois Vizinhos e Laranjeiras do Sul. Foram também realizadas oficinas em Morretes, Cascavel e Londrina; e, em 2007, em São José dos Pinhais e Araucária.

⁵⁴ Regido pela resolução CNE/CES (Conselho Nacional de Educação/Câmara de Educação Superior) n.º 01 de 03/04/2001. Na equipe de professores: Esp. Alan Sostenis, Esp. Vivian Letícia Busnardo, Dr. Zeferino Perin, os três da EMBAP e Ms. Paulo Reis da UFPR. Bem como, Ms. Ana Paula Montes (MAM – SP), Dr.^a Denise Grinspun (Museu Lasar Segal), Ms. Ilana Goldestein (CECOP-SP), Dra. Jane de Almeida (Maquensi – SP), Dr. Martin Grossmann (USP), Dr.^a Neiva Bohns (UF- Pelotas), Dr. Nildo José Lübke, Ms. Ricardo Resende (Museu Dragão do Mar – CE), disponível em: <<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/cursos/museologia.pdf>>. Acesso em: 01 set. 2011.

⁵⁵ CASTILHO, C. Embap à procura de espaço. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 27 ago. 2008.

⁵⁶ SEEC ministra curso gratuito de museologia dividido em oito módulos. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 08 jun. 2003.

⁵⁷ UFPR terá curso de Museologia em 2011. Folha de Londrina. 01 fev.2010. Disponível em: <<http://www.mundovestibular.com.br/articles/8975/1/UFPR-tera-curso-de-Museologia-em-2011/Paacutegina1.html>>. Acesso em: 01 set. 2011.

1.3.2 Sistema Estadual de Museus do Paraná (SEM/PR)

O período de 1990 a 2002, marca o início da política cultural no Paraná, que se adequa as políticas nacionais na área museológica com a criação do Sistema Estadual de Museus do Paraná. Nesse sentido, toma-se como padrão de análise as decisões provindas da SEM/PR e da COSEM. Para tanto, identifica-se quais são as ações e quem são os agentes que atuam nesses órgãos, com a finalidade de compreender como a área de museus no Paraná se efetiva na prática em contrapartida ao que é regulamentado pelas leis e decretos apresentados anteriormente. Às fontes disponíveis, incluem-se as atas das reuniões dos Conselhos Consultivos do SEM/PR e das reuniões da COSEM.

Com a instauração do Sistema Estadual de Museus do Paraná (SEM/PR), definem-se os membros do Conselho Consultivo. Conforme a ata da primeira reunião, realizada no dia 28 de fevereiro de 1991,

[...] reuniu-se pela primeira vez o Conselho Consultivo do Sistema Estadual de Museus do Paraná, sob a presidência do titular desta Pasta, Professor René Ariel Dotti. Compuseram a mesa, depois de devidamente empossados, os seguintes Conselheiros: Ubaldo Martini Puppi, Mario De Mari, Francisco Souto Neto e Marcia Scholz de Andrade Kersten, representantes da Comunidade, nomeados pelo Decreto n.º 7.465, de 30.11.90; Professor Maury Rodrigues da Cruz, representante do Conselho Regional de Museologia, e Heloísa Monte Serrat de Almeida Bindo, representante da Secretaria Especial da Ciência, Tecnologia e Desenvolvimento Econômico, ambos nomeados pelo Decreto n.º 7.466, de 30.11.90. Estiveram presentes, ainda, Vicente Jair Mendes, Chefe da Coordenadoria do Sistema Estadual de Museus do Paraná, Vilson Inácio Dietrich, Diretor Geral da Secretaria de Estado da Cultura e Celina Maria Perez da Silva, Assessora de Imprensa da SEEC.

Nessa reunião, Vicente Jair Mendes apresenta a proposta do regimento interno da COSEM e discute sobre a necessidade de criação da "Sociedade de Amigos dos Museus", ao explicar

que a principal finalidade desta Sociedade é permitir que o Estado repasse a ela as verbas destinadas aos museus. Sabe-se que as doações de particulares não são representativas; a função de intermediação do Estado é a mais importante. Por outro lado, deve haver um estímulo, uma forma de atração para a participação das pessoas nesta Sociedade.

Maury Rodrigues da Cruz, sugere que uma sociedade com este fim funcionaria de modo mais satisfatório se cada museu tivesse a sua, "cada um teria a sua sociedade de amigos específica, da qual participariam as pessoas que se indentificassem com aquele determinado museu".

Mendes apresenta ao Conselho um projeto desenvolvido pela COSEM para abertura de novos museus nas cidades do interior do Paraná. Projeto que visa estabelecer uma política de implantação desses museus, e com isso atender aos vários pedidos solicitados pelos prefeitos de diferentes municípios a Coordenadoria.

Cruz se posiciona a respeito da implantação de novos museus

dizendo que é preciso haver uma metodologia muito séria para a criação de novos museus, a fim de evitar o funcionamento de unidades mal formadas e mal administradas, como algumas que existem atualmente no interior do nosso Estado e que fogem totalmente das funções reais de um museu, pois foram instituídas e funcionam hoje sem nenhuma política museológica.

Com base nas discussões apresentadas, fica clara a preocupação da COSEM em estabelecer uma política para implantação de novos museus e os interesses dos agentes nessa regularização. Mostra também, a posição da COSEM em relação ao Estado, coordenação que precisa do respaldo financeiro na gestão das unidades museológicas já existentes, cuja mediação seria viabilizada pela criação da Sociedade de Amigos do Museu. E ainda, traz quem são os agentes que articulavam o debate, Jair Mendes representante das artes plásticas e Maury Cruz da área museológica, respectivamente.

A COSEM começa a se estruturar em 1991, praticamente dez anos antes da abertura do NovoMuseu, sendo que o direcionamento de uma gestão para outra é marcado por reuniões esporádicas, quase sempre nas fases de transição do governo estadual, sem que haja um registro desse planejamento. Considerando os documentos disponibilizados pela COSEM, não consta nenhuma outra ata das reuniões realizadas posteriormente por esses mesmos integrantes, que permita avaliar a continuidade dos assuntos apresentados e mesmo, compreender as diretrizes da COSEM nessa fase inicial.

O período de 2003 a 2010 delimita um segundo momento de atuação do Sistema Estadual de Museus do Paraná, justamente pela gestão do Museu Oscar Niemeyer não se enquadrar nas outras categorias de museus até então vigentes no

Estado, problemática a ser retomada posteriormente. A criação da SEM/PR e a instauração do seu primeiro Conselho Consultivo acontece na transição da gestão estadual de 1990 para 1991.

Pela Lei n.º 9.375, de 24 de setembro de 1990, o art. 10 menciona a assiduidade das reuniões a serem realizadas pelo Conselho e o art. 12 cita sobre seu funcionamento.

art. 10. O Conselho Consultivo do Sistema Estadual de Museus do Paraná reunir-se-á, ordinariamente, quatro vezes por ano e, extraordinariamente, por convocação do seu Presidente ou da maioria dos seus membros. [...]
art. 12. O Conselho Consultivo do Sistema Estadual de Museus terá o seu funcionamento regulamentado por ato do Chefe do Poder Executivo Estadual.

Essa frequência, pelas atas existentes na COSEM, não são seguidas e, como quem regula o Conselho é o governador do Estado, suas ações estão sujeitas as transições eleitorais. Tal condição denota a fragilidade das práticas exercidas pela área museológica, mesmo quando existe uma regulamentação que postule o contrário, uma vez que essa situação de inatividade do Conselho Consultivo persiste. Transcorridos mais de dez anos da nomeação do primeiro Conselho, o mesmo se encontra inativo. Esse vazio é preenchido pela COSEM que se reúne propondo maior integração entre os museus, exatamente na metade de outra gestão que se estende de 2003 a 2006. Nesse interstício, houve dois mandatos governamentais o de 1995-1998 e o de 1999-2002. Logo, essas lacunas mostram que o campo museal se restringe a ações isoladas ou, até então, não houve interesse em sistematizá-lo.

Em 2004, ao invés do Conselho Consultivo, os diretores dos museus, por intermédio da COSEM, se reuniram no dia 09 de fevereiro e 29 de março, para a primeira⁵⁸ e a segunda⁵⁹ reunião mensal de museus, respectivamente. Dos vários

⁵⁸ Estavam convocados os seguintes diretores e funcionários: Wilson Merlo Pósnik diretor geral, Elaine Moro Costa do PHM, Vera Dattola diretora da SAP, Eliana Moro Réboli do MP, Maria Amélia Junginger diretora MIS, Eleonora Gutierrez diretora da CAM, Donata de Barros do CJAP, Roseli F. Bassler diretora do MAA, Elisabete Turin diretora da CJT, Vicente Jair Mendes do MAC/PR, Maria Aparecida Rosa do Museu Expedicionário. E da COSEM, Evanise Pascoa Costa, Richard Bischof e Clarete de Oliveira Maganhotto.

⁵⁹ Estiveram presentes os seguintes diretores e funcionários: Vera Dattola, Maria Amélia Junginger, Eleonora Gutierrez, Roseli F. Bassler, Elisabete Turin. E da COSEM, Evanise Pascoa Costa e Clarete de Oliveira Maganhotto.

assuntos tratados, há os que versam sobre as parcerias entre os museus e os artistas, sobre o planejamento das atividades de cada museu e da COSEM, e ainda, sobre os projetos culturais presentes na pauta do governador.

Os artistas que desejam expor nas unidades oficiais da SEEC, seguem um acordo firmado por meio de contrato, seja no MAC/PR, na CAM ou na COSEM – o modelo de contrato não é padrão, cada unidade museológica define seus critérios e quais obrigações cabem ao artista e a instituição. Além das exposições, trata-se também do Salão de Cerâmica do Museu Alfredo Andersen que acontecerá na FIEP e das parcerias estabelecidas pela CAM, como o apoio dos professores da UFPR. No mais, o MAC/PR aguarda o parecer da SEEC e do governador a respeito de seis projetos de grande porte encaminhados pelo museu. O MEXP não tem programação definida e está em reforma. A SAP está selecionando os artistas para 2004 e solicita um computador e melhor infraestrutura para o espaço. O Museu Paranaense elenca as atividades previstas para o ano e destaca que o museu continua dando ênfase à cultura popular.

A programação da COSEM é dar continuidade aos cursos de capacitação museológica. Clarete solicita que cada museu disponibilize, no mínimo, dois funcionários para compor uma equipe de auxílio museológico à SEEC. "Clarete sugere que o diretor indique quem participará do curso, o problema levantado pelos diretores é o número reduzido de funcionários de que os museus dispõem". Além dos cursos de capacitação, Clarete comenta sobre o "IV Fórum de Reservas Técnicas" e o "V Encontro de Museus do Paraná", a ser realizado em Curitiba.

Sr. Jair Mendes sugere a segmentação dos módulos e o aprofundamento em diferentes temas. Clarete responde que o aprofundamento adequado é função de uma faculdade, e a SEEC não funciona como escola formadora, de ensino regular. Clarete pede a adesão de todos na divulgação da necessidade de criação do curso de graduação em Museologia, pela FAP.

Tendo como referência essas reuniões, a posição dos diretores dos museus em relação ao governo não é amistosa, transcrevendo um trecho da ata, clareia as forças que estão em jogo. Clarete da COSEM,

propõe a participação nas reuniões do Governador, no mínimo uma vez por mês com o consentimento da Secretária. Alguns diretores pensam que não seria conveniente a participação de diretores de museus. O Sr. Wilson opinou que depende da vontade da Secretária. Ficou então decidido pela 1.^a segunda-feira de cada mês para a participação na reunião do Governador.

O diálogo entre o governador, a COSEM e os diretores dos museus é intercedido por Wilson Pósnik. Wilson apresenta os projetos discutidos com o governador, como o cinema da Lapa, a construção de sete bibliotecas em municípios que não tem nenhuma e menciona a propósito da aprovação de recursos para reforma do MIS e do CJAP.

Resgatando a preocupação com a formação profissional dos agentes que atuam na área museológica, e partindo do pressuposto que a melhoria na infraestrutura dos museus contribuiria com a formação de público, pode-se dizer que os cursos de capacitação ofertados pela COSEM tem como público alvo os funcionários que trabalham nos museus, pois a procura seria maior se houvesse o curso de graduação. Ainda na formação de público, para capacitação dos monitores os museus estabelecem parcerias com o ensino superior e com o turismo, e objetivam desenvolver cursos para habilitar os guardas que trabalham nos museus.

Contudo, o Conselho Consultivo do Sistema Estadual de Museus tem apoio técnico e administrativo da SEEC, sendo que o Sistema é gerenciado pela COSEM e o Conselho Consultivo é quem valida as atividades da COSEM. O que leva a concluir que nesse período em que o Conselho esteve desativado, tanto a COSEM quanto os museus perdem em representatividade diante da política cultural do Estado. E os temas trazidos pelos diretores dos museus da SEEC versam sobre a programações artísticas e culturais de cada unidade, sobre a necessidade de melhoria na estrutura física e na ampliação do quadro de funcionários, além das parcerias realizadas com outras instituições para que se cumpra minimamente suas funções museológicas direcionadas à realização de exposições e outros eventos.

Na totalidade dos temas dessas reuniões da COSEM, constata-se a animosidade dos diretores de museus com o atual governo, sob esse aspecto, ao estabelecer um elo com o objeto empírico da tese, o campo tensiona duas forças contrárias: os outros museus da SEEC e o MON. Se os museus ficaram desamparados pela fragilidade do SEM/PR, o Museu Oscar Niemeyer por sua vez, nesse mesmo período, consolidou-se como uma espaço de grande importância cultural e artística para o Paraná.

A propósito do desempenho do Conselho Consultivo, descritas as duas rupturas anterior, essa terceira ruptura registra uma nova mudança de governo e a reinstalação do Conselho Consultivo do Sistema Estadual de Museus do Paraná, com vigência, estabelecida por dois anos. Em 2011, quem substitui Roberto Requião no

governo do Estado foi Carlos Alberto Richa, modificações que rebatem na Secretaria de Estado da Cultura e no Museu Oscar Niemeyer. No que abrange o Sistema Estadual de Museus do Paraná (SEM/PR), o Conselho Consultivo é reativado para o período de 2011 a 2012. De acordo com a ata de posse e primeira reunião do Conselho, foram nomeados os seguintes membros⁶⁰: como presidente, o Secretário de Estado da Cultura, Paulino Viapiana⁶¹; a Diretora Geral da SEEC, Valéria Marques Teixeira⁶²; a Coordenadora do Sistema Estadual de Museus, Christine Vianna Baptista⁶³; representante da área de Ciência e Tecnologia, Simone Landal⁶⁴; representante do IPHAN, José La Pastina Filho⁶⁵; representante do Conselho Regional de Museologia, Clarete de Oliveira Maganhotto; representante da comunidade e instituições culturais Ennio Marques Ferreira, Luiz Gustavo Vidal Pinto⁶⁶, Ester Knopfholz, Geraldo Leão e Maria José Justino.

Foram apresentados ao Conselho os diretores do museus, Estela Sandrini (MON), Lenora Pedroso (MAC/PR), Ronald Simon (MAA), Renato Carneiro (MP), e Fernando Severo (MIS); as funcionárias da COSEM que participaram da reunião, Lia Ferreira, Vera Regina Vianna Baptista e a assessora de comunicação da SEEC Thaisa

⁶⁰ Decreto n.º 921, de 25 de março de 2011.

⁶¹ Jornalista formado pela UFPR. Antes de assumir a Secretaria, trabalhou seis anos como presidente da FCC.

⁶² Historiadora. Em 2010 era diretora de patrimônio cultural da FCC.

⁶³ Trabalhava na SEEC desde sua abertura em 1979, depois pede exoneração e presta concurso na Fundação Cultural de Curitiba, posteriormente também sai da FCC. Trabalhou com Myriam Sbravati no MAP, de 1987 a 1991. Hoje, tem cargo de comissão na COSEM. (Depoimento de Myriam Sbravati).

⁶⁴ Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná. Especialista em História da Arte do Século XX, pela EMBAP. Graduiu-se em Desenho Industrial pela UFPR, em 1994. Na FCC foi responsável pela Divisão de Acervos Artísticos do Município de 1996 a 2002, atualmente é coordenadora do Centro Cultural Solar do Barão. (CURADOERS. Disponível em: <<http://www.bienalventosul.com.br/2009/home/curadores.asp>>. Acesso em: 13 jan. 2012).

⁶⁵ É formado em Arquitetura pela UFPR (1973), especialista em Restauração pela USP (1974). Professor do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR e secretário geral do ICOMOS/BRASIL. Disponível em: <<http://www.etur.com.br/conteudocompleto.asp?idconteudo=12240>>. Acesso em: 13/01/2012.

⁶⁶ Advogado, membro da comissão de assuntos culturais da OAB.

Marques Teixeira. Também esteve presente na reunião Suely Deschermayer⁶⁷, para tratar sobre a unificação dos acervos dos museus de arte vinculados à COSEM.

Confrontando os projetos da COSEM com os assuntos em pauta discutidos pelo Conselho Consultivo do SEM/PR nessa última reunião, o impacto maior do que se planeja executar recai sobre as artes plásticas e não sobre a museologia. A preocupação central aponta para os acervos artísticos de cada unidade museológica. Dentre os projetos apresentados pelo Conselho, tem-se

a municipalização dos acervos museológicos da SEEC, englobando o acervo proveniente das Mostras de Artes Visuais, doações e aquisições que se encontram no prédio da SEEC e da Coleção Banestado e outras, provisoriamente acondicionadas na Reserva Técnica do MON.

No caso da COSEM, em 2011, quatro são os projetos em andamento. O primeiro, "Projeto Diagnóstico das Instituições Museológicas do Paraná", visa aperfeiçoar a relação entre a SEEC e os espaços de memória do Paraná, sejam eles museus ou espaços museais, com vistas a facilitar a gestão informacional entre as partes, mediante o mapeamento e a atualização dos dados cadastrais e das informações técnicas sobre esses espaços. O segundo é o projeto "Música nos Museus", que mensalmente apresenta uma atração musical do Paraná em seus museus e espaços de exposições. As apresentações têm entrada franca e são abertas ao público em geral. O terceiro deles, as "Mostras no Hall da SEEC", cujas exposições seguem um calendário anual e contemplam diferentes linguagens artísticas, e nas quais as escolas podem agendar visitas monitoradas. E, por fim, "Mostra Regional de Artes Visuais (MORAV)" que seleciona as obras de artistas em cada uma das Regionais de Cultura (RC) do Estado.

As Mostras no Hall da SEEC e a Mostra Regional de Artes Visuais⁶⁸ também estão direcionadas à área de artes visuais. Essas mostras regionais, de um lado,

⁶⁷ Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, pintura e escultura, pelo CECOR - Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais da UFMG (1984). Graduada em Licenciatura em Desenho pela EMBAP (1981) (Disponível em: <<http://museologiaporto.ning.com/profile/SuelyDeschermayer>>. Acesso em: 25 nov. 2011). Trabalhou na SEEC desde sua abertura em 1979. No final da década de 1990 pede exoneração para realizar curso na Itália, depois ao retornar à Curitiba continua prestando serviço à Secretaria. Na gestão de Maristela Requião, seu cargo no MON era de comissão. (Depoimento de Myriam Sbravati).

⁶⁸ Em 2006 e 2010, a SEEC promove uma retrospectiva para exibir as obras resultantes dessas mostras.

descentralizam a política cultural ao estabelecer que cada artista esteja vinculado a sua regional de origem⁶⁹, ou seja, o artista não pode concorrer às exposições de outras localidades, limitando o acesso aos espaços de consagração simbólica, o que conseqüentemente torna mais difícil seu reconhecimento em âmbito estadual; de outro, preserva a concorrência na capital, ao eleger seus pares por critérios geográficos e não por competência artística.

Esse remanejamento repercute na busca do artista em se consolidar nesse meio artístico, mas a inserção dessas mostras regionais na política cultural do Estado traduz na redução da responsabilidade do Estado frente a esse tipo de promoção cultural. Essa política foi adotada depois de 2003, ano de reinaguração do NovoMuseu. Portanto, essa Mostra Regional de Artes Visuais supre o antigo Salão de Artes para Novos da COSEM, porém, assim como esse Salão, outros eventos que eram gerenciados pela SEEC foram extintos. E ainda, ao deslocar para os municípios a produção artística, a infraestrutura física e financeira para produzir essas Mostras também é menor, o que justifica a estratégia adotada pelo governo de não concentrar suas ações na capital, e ainda, demarcar os participantes por regionais.

Os "salões de arte" ou as "mostras regionais de arte" continuam tendo a função de gerar um acervo de obras para o Estado, na carência de outras políticas de aquisição. Se as proposições do Conselho Consultivo do SEM/PR se efetivarem, com base na proposta de municipalização dos acervos artísticos, caberá à prefeitura de Curitiba administrar os acervos que hoje estão sob os cuidados do Estado. Embora o recorte da pesquisa priorize o Museu Oscar Niemeyer durante o governo de Requião, situar quem são esses agentes que assumem a política cultural do Estado depois da sua gestão e quais suas propostas, permite reconstruir uma das hipóteses centrais da pesquisa, que a elite cultural é mais semelhante do que ela mesma imagina, e que a "alta cultura" os coloca como iguais, independente das diferenças políticas do voto.

Ciente de que o crescimento da área museológica depende do Estado, cujas ações são definidas no final das gestões estaduais, ficando a cargo da próxima

⁶⁹ Os artistas residentes e nascidos em Curitiba dividem o espaço com os outros municípios pertencentes à Associação dos Municípios da Região Metropolitana de Curitiba (ASSOME/RC01) – exceto os municípios Tijucas do Sul, Agudos do Sul e Quintadinha, que mesmo fazendo parte da Região Metropolitana de Curitiba (RMC) estão ligadas à Associação dos Municípios da Região Sudeste do Paraná (AMSULEP/RC17).

gestão dar continuidade ao que foi implantado, torna-se evidente a fragilidade da área cultural e a estratégia do governo no modo de implantar sua política. Isso exemplifica os projetos culturais implantados nas transições de governo durante o interstício de 1987 até 2002, como a Coordenadoria de Museus, a COSEM e a abertura do NovoMuseu. A Coordenadoria de Museus e a COSEM, situam-se no intervalo de 1987 a 1990, tendo na Secretaria de Estado da Cultura Suzana Munhoz da Rocha Guimarães⁷⁰ e René Ariel Dotti⁷¹. O primeiro Conselho do Sistema Estadual de Museus do Paraná (SEM/PR) é nomeado no início do mandato seguinte, que marca o período de 1991 a 1994, em que o Estado é governado por Roberto Requião e a SEEC tem como Secretária Gilda Poli⁷².

Uma nova eleição marca o período de 1995 a 1998 e quase no término da gestão de 1999 a 2002 o NovoMuseu é inaugurado. Por sua vez, o MON inicia um novo ciclo eleitoral. De 2003 a 2006, o museu é posto em funcionamento na gestão de Roberto Requião, que é reeleito por mais um mandato e estende-se de 2007 a 2010. E por fim, em 2011, modifica-se novamente o governo. Outra hipótese central dessa tese é que o sucesso do MON resulta da ligação direta com o governo, período em que as decisões na política cultural do Estado tinham duas representantes: Vera Mussi, na Secretária de Estado da Cultura, e Maristela Requião, na Secretaria Especial do Museu Oscar Niemeyer. Deste modo, tanto a posição ocupada pelos diretores dos museus como as decisões vinculadas ao Conselho do Sistema Estadual de Museus do Paraná, diante das decisões políticas que estiveram em jogo para a abertura do museu, e depois durante a gestão de 2003 a 2010, são espaços com pouca representatividade frente ao poder de mando do Estado.

⁷⁰ De 24 de julho de 1986 a 14 de março de 1987.

⁷¹ De 15 de março de 1987 a 14 de março de 1991.

⁷² De 15 de março de 1991 a 31 de dezembro de 1994.

2 MUSEUS E ESPAÇOS MUSEAIS

Retoma-se o "Projeto Diagnóstico das Instituições Museológicas do Paraná" realizado pela COSEM no intento de compreender como o MON se situa em comparação às outras instituições museológicas que moldam esse espaço social. Além de averiguar como se caracteriza a área de museus tendo como fio condutor o universo composto pelos museus de arte, busca também verificar quais os municípios de maior amplitude além da capital, e os tipos de museus que predominam no Paraná, de acordo com os acervos de cada instituição.

2.1 MUSEUS DO ESTADO DO PARANÁ: DIAGNÓSTICO INICIAL E ATUAL

Inicialmente, delimita-se os museus que compõem esse universo analisando duas fontes sistematizadas pela COSEM: a primeira de 2001 e a segunda de 2005. Das duas, a mais significativa pela consistência dos dados pesquisados é o levantamento realizado em 2005. Na sequência, apresenta as informações sistematizadas pela COSEM em 2010.

O Estado do Paraná, de 2005 para 2010, amplia consideravelmente a quantidade de museus existentes. Além de entender que fatores conduzem a esse crescimento, as questões que perpassam este tópico visam verificar quais os municípios mais representativos do Paraná, quando se trata da quantidade de unidades museológicas existentes, e identificar quais deles possuem museus de arte. Para tanto, adota o levantamento da COSEM de 2005 em contraponto aos dados mapeados em 2010.

Em 2001, esse projeto realizado pela COSEM traz a relação dos museus do Estado do Paraná, que totalizava 102 instituições museológicas, distribuídas em 60 municípios. Em Curitiba foram identificadas 26 instituições, sendo que seis⁷³ delas englobavam as artes plásticas. Fora de Curitiba foram mapeadas 76 instituições.

⁷³ Casa João Turin, Museu Alfredo Andersen, MAC/PR, Museu de Arte Sacra, Museu da Gravura, Museu Metropolitan de Artes.

Metodologicamente, nesse levantamento havia a indicação do município, a denominação do museu e o endereço.

Em 2005 outra etapa do projeto foi concluída e foram averiguados os seguintes dados: a tipologia, o número de peças do acervo, o mantenedor, o número de funcionários e o responsável ou diretor. Nesse cadastramento, reduz para 44 o número de municípios estudados, os quais totalizam 80 instituições museológicas. Desse montante, 55 instituições situadas nos outros municípios do Paraná e 25 localizadas em Curitiba. Em Curitiba, a quantidade de instituições relacionadas as artes, acresce três da lista anterior: o Museu da Fotografia, o Museu de Arte da UFPR e o Museu Oscar Niemeyer.

Comparando essas duas fontes, 30 municípios⁷⁴ não tiveram nenhuma alteração nas instituições museológicas existentes. Dezenove municípios⁷⁵ foram indicados apenas na relação feita em 2001 e dois municípios⁷⁶ constam apenas no cadastro de 2005. Sendo que 12 municípios apresentaram alterações, cinco municípios⁷⁷ na denominação ou no endereço do museu e em sete municípios⁷⁸, a principal alteração foi na quantidade de instituições existentes.

Após ter sido feita essa avaliação em relação a quantidade de espaços existentes, enfoca-se nos dados de 2005, com o intuito de analisar a tipologia do acervo. Dos 55 espaços museológicos situados fora de Curitiba, a maioria é formado por acervo histórico (43 espaços) e quatro por acervo artístico – o Museu Municipal de Artes e História de Apucarana, o Museu de Arte de Cascavel⁷⁹, o Museu de Arte

⁷⁴ Alto Paraná, Araucária, Balsa Nova, Cambé, Campo Mourão, Cascavel, Castro, Contenda, Cruzeiro do Oeste, Fênix, Foz do Iguaçu, Guaraniaçu, Guarapuava, Ibiporã, Irati, Lapa, Marechal Cândido Rondon, Paranaguá, Piên, Pitanga, Ponta Grossa, Porecatu, Santa Terezinha do Itaipu, Serranópolis, Sertanópolis, Telêmaco Borba, Toledo, Turvo, Ubatuba e Ventania.

⁷⁵ Arapongas, Engenheiro Beltrão, Guaíra, Guaraqueçaba, Itambaracá, Itaipulândia, Mandirituba, Missal, Nova Santa Rosa, Palmas, Palotina, Pato Bragado, Prudentópolis, Reserva do Iguaçu, Santo Antônio Sudoeste, São José das Palmeiras, São Mateus do Sul, Siqueira Campos e Uniflor.

⁷⁶ Francisco Beltrão e Guaratuba.

⁷⁷ Cidade Gaúcha, Cornélio Procopio, Palmeira, Pato Branco e Piraí do Sul.

⁷⁸ Apucarana, Curitiba, Londrina, Maringá, Rolândia, São José dos Pinhais e Tibagi.

⁷⁹ Também em Cascavel, o Museu da Imagem do Som se enquadra na categoria audiovisual.

de Londrina e o Museu do Boneco Animado, em São José dos Pinhais. Dentre os outros tipos de acervo, se dividem em museus de história e arqueologia, de arqueologia e etnologia, de história e ciência natural, de malacologia e filatelia. Num segundo grupo, dos 25 espaços situados em Curitiba, quanto a tipologia do acervo, se dividem nas seguintes áreas de abrangência: artística (10 espaços)⁸⁰, histórica (3 espaços)⁸¹, científica ou de história natural (3 espaços)⁸². E ainda museus temáticos (7 espaços)⁸³, além do Museu Ucraniano na categoria etnográfico e o Museu da Imagem e do Som na categoria audiovisual.

Ciente desse diagnóstico inicial, analisa-se os dados de 2010, com base nos últimos levantamentos realizados pela COSEM/SEEC⁸⁴, o Paraná abrange 326 espaços museológicos distribuídos nas 18 Regionais de Cultura (RC) do Estado.

Atualmente, podem ser consideradas instituições museológicas não só museus e casas de memória, como também monumentos, memoriais, jardins botânicos e zoológicos, aquários, centros científicos, planetários, reservas naturais, centros culturais. **A existência de acervo e a prática da visita é o que caracteriza a instituição no campo museal.** Nela deve se desenvolver a relação específica do homem: sujeito, com o objeto: bem cultural.⁸⁵

Até então, o modo de categorização da COSEM adotava o termo museu ou instituição museológica. Nesse levantamento de 2010, alterou-se a maneira de classificar as unidades museológicas, as quais são distribuídas em dois grupos: os

⁸⁰ O Museu Oscar Niemeyer (arte, arquitetura e design), o Museu Alfredo Andersen (biografia e artes plásticas), o Museu de Arte Contemporânea do Paraná (arte contemporânea), o Museu de Arte da UFPR (artes plásticas), o Museu da Gravura Cidade de Curitiba (gravura), o Museu da Fotografia (fotografia), o Museu Metropolitano de Artes (artes plásticas), o Museu Universitário da PUC (artes plásticas), a Casa João Turin (artístico/documental) e o Museu de Arte Sacra (arte religiosa).

⁸¹ O Museu Paranaense (arqueologia, antropologia e história do Paraná), Museu do Expedicionário (memória da força expedicionária) e Museu Egípcio e Rosacruz (antiguidade egípcia).

⁸² O Museu Botânico Municipal, o Museu de História Natural, o Museu do Instituto Médico Legal.

⁸³ Estão os museus: do Automóvel, do Coritiba Football Club, do Cartaz, da Justiça, do Teatro Guaíra, da antiga Estação Ferroviária e o Museu de Medicina da Associação Médica do Paraná.

⁸⁴ SEEC/COSEM. **Espaços da memória:** museus e acervos do Paraná. Curitiba, PR: Secretaria de Estado da Cultura, 2010.

⁸⁵ Grifo meu. Disponível em: <<http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=30>>. Acesso em: 1.º mar. 2011.

museus e os espaços museais – 220 compõem o primeiro grupo e estão distribuídos por 98 municípios, e 106 o segundo grupo, incluindo 35 municípios.

Os museus possuem acervo e os espaços museais não possuem acervo. Na análise a seguir não serão discutidos os espaços museais, e sim os museus que surgem de 2005 para 2010, dividindo-os nos municípios já pesquisados em 2005 e novos municípios mapeados em 2010.

	COSEM 2010	
	Museus	Espaços Museais
Municípios	98	36
Unidades - Outros municípios	160	71
Unidades – Curitiba	60	35
TOTAL	220	106

QUADRO 1 - QUANTIDADE DE MUSEUS E ESPAÇOS MUSEAIS NO PARANÁ - COSEM (2010)
FONTE: COSEM

Dos municípios já identificados anteriormente, constata-se que dois municípios⁸⁶ não aparecem no levantamento atual. Quanto ao número de museus existentes, 25 municípios⁸⁷ se mantiveram com a mesma proporção anterior, 16 municípios⁸⁸ ampliaram a quantidade de espaços, e o município de Guaratuba diminuiu a quantidade, devido ao fechamento do Museu Casa das Conchas. Detalhando os municípios em que houve crescimento, em 2005 o montante total era de 23 museus no interior do Paraná e de 25 museus na capital; em 2010, passou a ser de 58 museus no interior e de 60 museus na capital.

Em 2010, para os 57 municípios pesquisados pela COSEM, perfaz um total de 67 museus. Desmembrando a quantidade de museus por localidade, se dividem

⁸⁶ O Museu Histórico, em Pato Branco e o Museu Histórico de Cerne, em Ventania.

⁸⁷ Alto Paraná, Apucarana, Balsa Nova, Cambé, Cidade Gauchá, Contenda, Cornélio Procópio, Cruzeiro do Oeste, Fênix, Foz do Iguaçu, Francisco Beltrão, Guaraniaçu, Ibiporã, Irati, Marechal Cândido Rondon, Paranaguá, Piên, Piraí do Sul, Pitanga, Porecatu, Santa Teresinha do Itaipu, Serranópolis, Sertanópolis, Toledo e Ubatuba.

⁸⁸ Araucária, Campo Mourão, Cascavel, Castro, Curitiba, Guarapuava, Lapa, Londrina, Maringá, Palmeira, Ponta Grossa, Rolândia, São José dos Pinhais, Telêmaco Borba, Tibagi e Turvo.

em 49 municípios⁸⁹ com um museu, sete municípios⁹⁰ com dois museus e o município de Arapoti com quatro museus.

Nos municípios com um museu, 40 deles são formados por acervos históricos. Entre outros tipos, dois são museus temáticos como o Museu do Lixo que não é Lixo, em Campo Magro, dois de ciências⁹¹, dois etnográficos⁹², e três que incluem objetos artísticos, como o Museu de Arte e História, de Arapongas, o Museu Histórico e Artístico, de Quitandinha, e o Museu Lítico-Cerâmico Guarani, em São Pedro do Ivaí. No restante dos municípios também predominam os museus históricos (8 espaços) seguidos dos museus temáticos (7 espaços). E ainda o Museu de Arte Indígena, em Clevelândia, o Museu da Colonização Holandesa, em Arapoti, e o outro Campus do Museu Interdisciplinar de Ciências da UNIPAR, em Umuarama.

A ampliação do campo museológico se deve a dois fatores preponderantes: o aumento de museus na capital e a ampliação dos municípios que passam a integrar o campo. Curitiba totaliza 60 museus e o restante do interior do Paraná perfaz 160 museus. Na maioria dos municípios a representatividade é pequena, ou seja, em 84 municípios, o número mínimo de museus por região não ultrapassa uma ou duas unidades museológicas. E quanto ao acervo, predominam os museus de cunho histórico.

⁸⁹ Arapongas, Barracão, Bela Vista do Paraíso, Cafeara, Campo Magro, Candói, Capanema, Carambeí, Cerro Azul, Céu Azul, Chopinzinho, Cianorte, Colorado, Cruz Machado, Entre Rios do Oeste, Guairá, Itaguajé, Itaipulândia, Itambaracá, Ivatuba, Jaguariaiva, Marialva, Marilena, Marmeleiro, Missal, Morretes, Nova Santa Rosa, Palmas, Paranavaí, Pato Bragado, Pinhais, Pinhão de São Bento, Pinhão, Piraquara, Quitandinha, Rebouças, Reserva do Iguaçu, Santo Antônio do Sudoeste, Santo Inácio, São Jerônimo da Serra, São Jorge do Ivaí, São Mateus do Sul, São Miguel do Iguaçu, São Pedro do Ivaí, Siqueira Campos, Tijucas do Sul, União da Vitória, Uniflor e Virmond.

⁹⁰ Boa Ventura de São Roque, Campo Largo, Clevelândia, Colombo, Prudentópolis, Rio Negro e Umuarama.

⁹¹ O Museu Interdisciplinar de Ciências de UNIPAR situado no Campus Cianorte e o Parque da Ciência Newton Freire Maia, em Pinhais.

⁹² O Museu Etnográfico da Colônia Santana em Cruz Machado e o Museu Histórico, Antropológico e Etnográfico de Paranavaí.

2.1.1 Amplitude museológica entre as Regionais de Cultura do Paraná

Excetuando Curitiba, 13 municípios são os mais representativos quanto a quantidade de museus, e juntos representam 57 unidades museológicas. O Paraná subdivide-se seus municípios em 18 Regionais de Cultura. Distribuindo os museus pelas Regionais de Cultura, tem-se a seguinte classificação: Araucária e São José dos Pinhais estão situados na Associação dos Municípios da Região Metropolitana de Curitiba (RC/01) e totalizam sete museus; Castro, Palmeira, Ponta Grossa e Tibagi pertencem a Associação dos Municípios da Região dos Campos Gerais (RC/02) e representam 19 museus; Londrina e Rolândia integram a Associação dos Municípios do Médio Paranapanema (RC/06) com 11 museus. E assim sucessivamente: Cascavel com quatro museus situados na Associação dos Municípios do Oeste do Paraná (RC/10); Campo Mourão, com três museus, pertence a Comunidade dos Municípios da Região de Campo Mourão (RC/11); Guarapuava com quatro museus ligados a Associação dos Municípios do Centro do Paraná (RC/12); Arapoti, com quatro museus, situa-se na Associação dos Municípios do Norte Pioneiro (RC/15) e Maringá, com cinco museus, localiza-se na Associação dos Municípios do Setentrião Paranaense (RC/16).

Outro modo de mensurar a relevância dos municípios se ajusta na existência de acervos artísticos, devido ao perfil museológico do MON que se enquadra nessa categoria. Excluindo os museus de Curitiba, os que atendem a esse recorte totalizam 12 unidades: o Museu de Arte e História de Arapongas, o Museu Histórico e Artístico de Quitandinha, o Museu Histórico e de Artes de Ibiporã, o Museu de História e Artes Dr. Hélenton Borba Cortes em Maringá – embora, sua composição mescle história e artes. E os museus com linguagens artísticas variadas como: o da Gravura Paulo Menten, em Campo Mourão; o de Arte Indígena em Clevelândia, o de Arte Popular Brasileira em Palmeira; o de Peças Sacras da Igreja Matriz, em Rolândia; o do Boneco Animado, em São José do Pinhais. Além do Museu Lítico-cerâmico Guarani, em São Pedro do Ivaí, o Museu de Arte de Cascavel e o Museu de Arte de Londrina.

Deste modo, conclui-se que, de acordo com a quantidade de museus, o campo museal no Paraná se divide em três grupos: de amplitude pequena, maior em quantidade de municípios e menor em número de museus por região, ou seja, os 84 municípios com 103 museus. De amplitude média, o número de museus varia de 3 a 8, conforme a abrangência por município, no caso, os 13 municípios com

57 museus. E o de amplitude grande, Curitiba com o maior número de museus em relação aos outros municípios. Quanto aos museus com acervo artístico, os de maior importância situam-se nos municípios de relevância média, a saber: Campo Mourão, Cascavel, Londrina, Maringá, Palmeira, Rolândia e São José dos Pinhais.

2.1.2 Espaços Museais no interior do Paraná

Além dos museus, o campo museal alarga seus limites reconhecendo o valor dos espaços museais na preservação patrimonial das cidades e no incentivo ao turismo. Como o parâmetro metodológico reitera a diferença entre museu e espaços museais, entende-se como museu as instituições museológicas dotadas de acervo, abertas a visitação pública e cujas ações se pautem nesse diálogo entre a instituição e o público – que poderá incluir as outras nomenclaturas definidas pela COSEM⁹³. E, por espaços museais, as instituições museológicas que não possuem acervo e sua permanência como espaço cultural e social pode ou não estar condicionada a visitação controlada, pois já se constituem como espaços públicos. Nesse sentido, de acordo com a classificação da COSEM, abarca diferentes tipos de instituições como estações ferroviárias, igrejas e capelas, teatros, casas e fazendas, monumentos, parques e zoológicos.

Assim como foi estabelecido o grau de importância dos municípios pela quantidade de museus, o mesmo se aplica aos espaços museais. Classificados em pequena, média e grande amplitude, os com um e dois espaços, os de três a seis espaços e acima dessa quantidade, respectivamente.

Curitiba, que totaliza 35 espaços museais, será analisada separadamente. Os outros 71 espaços situados no interior do Paraná estão divididos em 23 municípios⁹⁴

⁹³ Casas da memória e da cultura, salas da memória e memoriais, parques culturais e históricos.

⁹⁴ Apucarana, Araucária, Barração, Cambé, Campo Magro, Campo Mourão, Colombo, Fernandes Pinheiro, Jacarezinho, Jaguariaiva, Mallet, Matinhos, Morretes, Piraí do Sul, Pontal do Paraná, Quatro Barras, Santa Helena, Telêmaco Borba, Terra Roxa, Tibagi, Toledo, Turnas do Paraná, União da Vitória.

com 30 espaços museais e 11 municípios⁹⁵ com 41 espaços. Alguns municípios, mesmo com poucos museus, são respeitáveis por seus espaços museais, como Foz do Iguaçu, que possui o Ecomuseu de Itaipu e cinco espaços museais, dentre eles: as Cataratas do Iguaçu, o Marco das Três Fronteiras, o Parque Nacional do Iguaçu. E Guaraqueçaba, que a falta de museu é suprida por outros atrativos, como a Casa do Fandango, o Parque Nacional do Superaguí – IBAMA e a Reserva Natural de Salto Morato. Por outro lado, as regiões do interior do Paraná que se destacam tanto pela quantidade de museus quanto pela quantidade de espaços museais, possibilitam maior diversidade cultural aos moradores e turistas, como é o caso dos municípios de Cascavel, Castro, Lapa, Londrina e Ponta Grossa.

2.1.3 Museus e Espaços Museais em Curitiba

Em comparação aos outros municípios do Paraná, Curitiba é o município de maior relevância, tanto pela quantidade de museus quanto pela coexistência de museus de arte. Esse tópico identifica os tipos de acervos dos museus de Curitiba e traça a cronologia dos museus e dos espaços museais, visando estabelecer um parâmetro de quando essas unidades foram inauguradas em afinidade as gestões estaduais, principalmente a partir do final da década de 1980.

Para a compreensão da análise empírica do objeto de estudo proposto na pesquisa, duas condicionantes se impõem ao recorte da tese, a classificação do acervo e se o museu se encontra aberto à visitação. Logo, o MON é um museu com acervo de arte, aberto a visitação desde 2002 – que esteve fechado nos meses de abril e maio de 2003. Por analogia ao MON, em que a origem do seu acervo é proveniente de um museu de arte, como já foi constatado, a representatividade desse tipo de acervo nos outros municípios, excetuando Curitiba, é mínima. Mesmo incluindo os museus ligados a preservação de materiais audiovisuais, como o Museu de Rua Som e Imagem, de Alto Paraná, e o Museu da Imagem e do Som, de Cascavel. Entretanto, a maioria do acervo das instituições do interior do Paraná se enquadram

⁹⁵ Antonina, Cascavel, Castro, Foz do Iguaçu, Guaraqueçaba, Guaratuba, Lapa, Londrina, Paranaguá, Ponta Grossa, Rio Negro.

na categoria histórico e temático; em Curitiba, o predomínio são os museus com acervos temáticos (28 unidades).

No sentido de aprofundar a análise, adotam-se sete modalidades de acervo com base nos museus existentes em Curitiba e que se desdobram a conformação museal de outros municípios de maior relevância regional. As modalidades são histórico, temático, etnográfico, científico ou de história natural, audiovisual, virtual e artístico. O acervo histórico⁹⁶ inclui obras de caráter biográfico e a especificidade da origem de cada município. O acervo temático⁹⁷ se aplica aos mais variados objetos suscetíveis de colecionar, desde automóvel até botão, e muitos remetem a história de diferentes entidades. O acervo etnográfico⁹⁸ preserva a memória dos imigrantes que compõem a variedade de povos que constituem o Paraná. O acervo virtual⁹⁹ se aplica aos museus não presenciais, e, ainda, os acervos científicos ou de história natural¹⁰⁰, os acervos de audiovisual¹⁰¹ e os acervos artísticos.

Os museus com acervo artístico acolhem as diversas linguagens – pintura, gravura, desenho, fotografia, arquitetura, arte popular – e tratam também da biografia dos artistas. Os de caráter biográfico: Casa Erbo Stenzel (Parque São Lourenço), Casa João Turin, Espaço Cultural Paulo Leminski, Museu Alfredo Andersen e Museu Guido Viaro. Os de linguagens específicas: Museu da Fotografia, Museu da Gravura

⁹⁶ Museu Paranaense, Museu do Expedicionário, Museu Egípcio e Rosacruz.

⁹⁷ Casa Culpi, Centro de Memória do Tribunal Regional do Trabalho do Paraná, Departamento de Memória do Teatro Guaíra, Espaço Histórico do 20.º BIB, Museu Aeroespacial Reitor Sydney Lima Santos, Museu BMW de Curitiba, Museu da Energia, Museu da Junta Comercial do Paraná (JUCEPAR), Museu da Justiça, Museu da Medicina, Museu da periferia do Sítio Cercado, Museu da Polícia Militar do Paraná – Tenente Coronel Augusto de Almeida Garret, Museu de Rua – Travessa Nestor de Castro, Museu do Automóvel, Museu do Botão, Museu do Cartaz, Museu do Curitiba Football Club, Museu do Futebol do Paraná – Evangelino da Costa Neves, Museu do Parque dos Tropeiros, Museu Elias Abrahão - Museu das Drogas (DINARC), Museu Ferroviário de Curitiba (Shopping Estação), Museu Histórico e Tecnológico do Saneamento, Museu Independente, Museu Leprológico, Museu Nacional do Espiritismo, Museu Odontológico da Associação Brasileira de Odontologia/PR e Academia Paranaense de Odontologia, Museu Professor Guido Straube – Colégio Estadual do Paraná, Sala da Memória Caixa Cultural.

⁹⁸ Memorial da Imigração Japonesa, Memorial da Imigração Polonesa de Curitiba, Museu Polonês e Bosque João Paulo II, Memorial Ucrainiano (Parque Tingui), Museu Ucrainiano em Curitiba.

⁹⁹ O Museu Maçônico Paranaense e os museus de artistas paranaenses: Guido Viaro, Miguel Bakun, Paul Garfunkel e Poty Lazzarotto.

¹⁰⁰ Museu Botânico Municipal, Museu de Ciências Naturais da UFPR, Museu de História Natural, Museu de Zoologia da PUC/PR, Museu do Instituto Médico Legal.

¹⁰¹ Museu da Imagem e do Som do Paraná.

e Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de Curitiba. E os demais, que representam os artistas de períodos distintos da história da arte: MAC/PR, Museu de Arte da UFPR, Museu Metropolitano de Arte, Museu Oscar Niemeyer e Museu Universitário da PUC/PR – totalizando 13 unidades museológicas.

A constituição da área museológica atravessa a esfera política e artística, instâncias que empiricamente se interpolam e conduzem a discussão sobre a cultura e suas formas de apropriação, que para Canclini se caracteriza por seu hibridismo. Hibridação que se constata pela variedade de museus que se enquadram na categoria temático e representam praticamente 50% do perfil de museus existentes em Curitiba, e em segundo aparecem os museus de arte que indicam mais 20% do total. Sobreposto aos museus, os outros 50% são mensurados pelos espaços museais, lembrando que esse universo é composto por 60 museus e 35 espaços museais, totalizando 95 instituições museológicas que contribuem para essa diversidade.

Identificados os tipos de acervo, parte-se para uma abordagem cronológica desses espaços, com objetivo de verificar que a maioria das instituições museológicas em Curitiba surgem depois da década de 1980. Ao mensurar a data de abertura de cada espaço museológico, toma-se como recorde temporal a cronologia por décadas, com início a partir de 1950, pois coincide com a inauguração do Museu Alfredo Andersen (1959), ou seja, do primeiro museu de arte na capital – anterior a essa data, o intervalo abarca de 1850 a 1899 e de 1900 a 1949.

Depois do Museu Alfredo Andersen¹⁰² e que atualmente se mantém ativo, surgiu o Museu de Arte Contemporânea do Paraná, em 1971. No início da década, tem-se a criação do Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de Curitiba (1981) e o do Museu Universitário da PUC/PR (1984); e os espaços sem acervo, a Gibiteca de Curitiba (1982) e o Solar do Barão (1983). Posteriormente, em 1988 e 1989, foram inaugurados o Museu Metropolitano de Arte, a Casa João Turin, o Espaço Cultural Paulo Leminski, o Museu da Gravura e o Centro Juvenil de Artes Plásticas, este último se enquadra na categoria espaço museal.

A ampliação do campo museal continua durante a década de 90, porém com menos museus e mais espaços museais. De um lado, os museus: o da Fotografia (1998) e a Casa Erbo Stenzel (1998); e de outro, os espaços museais: o Solar do

¹⁰² O Atelier de Arte é um espaço museal vinculado ao museu.

Rosário (1992), o Centro Cultural e Gastronômico Alberto Massuda (1995), o Memorial de Curitiba (1996), a Casa Andrade Muricy (1998) e a Sala do Artista Popular (1999).

Por fim, o ano de 2002 marca a abertura do Museu de Arte da UFPR e do NovoMuseu, nessa mesma década é reaberto o Museu Guido Viaro (2009). Além do Espaço Cultural Franz Krajcberg (2003) e do Paço Municipal (2009), ambos sem acervo.

	ACERVO ARTÍSTICO	DEMAIS ACERVOS	ESPAÇOS MUSEAIS		TOTAL
			Tema arte	Demais temas	
1850/1899	-	02	-	02	04
1900/1949	-	01	-	02	03
1950/1959	01	03	-	01	05
1960/1969	-	04	-	-	04
1970/1979	01	07	-	03	11
1980/1989	06	05	03	04	18
1990/1999	02	09	05	04	20
2000/2010	03	07	02	03	15
Sem data ⁽¹⁾	-	09	01	05	15
TOTAL	13	47	11	24	95

QUADRO 2 - CRONOLOGIA DOS MUSEUS E ESPAÇOS MUSEAIS EM CURITIBA POR DÉCADA (1850-2010)
FONTE: COSEM

(1) Museu da Junta Comercial do Paraná (JUCEPAR), Museu de Rua – Travessa Nestor de Castro, Museu Ferroviário de Curitiba (Shopping Estação), Museu Histórico e Tecnológico do Saneamento, Museu Independente (MUSIN), Museu Odontológico da Associação Brasileira de Odontologia/PR e Academia Paranaense de Odontologia. Os museus virtuais: de Guido Viaro, de Paul Garfunkel e de Poty Lazzarotto. E os espaços museais: Atelier de Arte do MAA, Marco Zero da Cidade de Curitiba, Monólito Histórico de Curitiba - Cruz de Cristo, Palacete do Leões - Espaço Cultural BRDE, Reservatório do Cajuru, Ruínas de São Francisco.

Considerando as instituições museológicas relacionadas as artes plásticas, Curitiba totaliza 13 museus presenciais, 04 museus virtuais e 11 espaços museais. Excetuando os museus não presenciais, a proporção entre as instituições com acervo e sem acervo se mantém constante. Dentre os demais acervos, as primeiras instituições museológicas que surgem no século final do XIX são o Museu Paranaense (1876) e o Museu do Instituto Médico Legal (1899). Na categoria espaços museais, nessa mesma época, Curitiba conta com a Sociedade Garibaldi (1883) e com o Passeio Público de Curitiba (1886).

2.2 MUSEUS DE ARTE EM CURITIBA, QUANTO AO CARÁTER DAS INSTITUIÇÕES

Curitiba apresenta 28 instituições museológicas relacionadas as artes plásticas. Os museus reportam a dois tipos de acervos classificados anteriormente: os acervos artísticos e os acervos virtuais. Logo, não participam desse recorte o museus virtuais

e nem mesmo os museus com acervos audiovisuais e os espaços museais relacionados ao cinema, como a Cinemateca de Curitiba e o Cinevídeo 1 – Memória Paranaense. Após essas ressalvas, a discussão sobre o caráter das instituições se aplica as 24 unidades museológicas, divididas em estaduais, municipais, particulares, universitárias e Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP).

Comparando as duas categorias, museus e espaços museais, verifica-se que muitos deles estão associados a uma mesma instituição e também situados numa mesma sede, divididos em quatro grupos: primeiro, os espaços ligados à Coordenação Estadual de Museus (COSEM); segundo, os espaços da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), sob a tutela da Prefeitura Municipal de Curitiba; terceiro, as instituições particulares ou universitárias; e, por último, o Museu Oscar Niemeyer (MON).

No primeiro eixo, estão as entidades museológicas da SEEC que integram oficialmente o Sistema Estadual de Museus do Paraná (SEM/PR), as quais totalizam três espaços com acervo: o Museu Alfredo Andersen (MAA), o Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR), a Casa João Turin (CJT); e quatro espaços sem acervo: a Casa Andrade Muricy (CAM), a Sala do Artista Popular (SAP), o Centro Juvenil de Artes Plásticas (CJAP) e o Atelier de Arte do Museu Alfredo Andersen, os dois últimos vinculados ao MAA.

Gerenciados pela Fundação Cultural de Curitiba, o segundo eixo totaliza onze espaços museológicos: seis com acervos e cinco sem acervos. Localizados no Solar do Barão estão os museus da Gravura e da Fotografia, juntamente com a Gibiteca, sendo que o próprio Solar do Barão se constitui em um espaço museal. Os outros museus são: o Metropolitano de Arte (MUMA), aberto em 1988, que hoje está fechado para a visitação por encontrar-se em restauro; o de Arte Sacra, instalado no anexo da Igreja da Ordem.

Como casas ou salas de memória aparecem a Casa Erbo Stenzel, localizada no Parque São Lourenço; e o Espaço Cultural Paulo Leminski, situado no Parque das Pedreiras, com a capacidade para 30.000 pessoas, numa área de 110.000m². Os espaços museais são o Memorial de Curitiba, o Paço Municipal e o Espaço Cultural Frans Krajcberg, inaugurado em 4 de maio de 1995, em função da exposição "A Revolta", localizado na parte posterior da estufa do Jardim Botânico Franchette Rischbieter.

No terceiro eixo, os espaços particulares ou universitários, os quais estão representados por três museus, o Museu Universitário da PUC/PR, o Museu de Arte

da UFPR (MUSA), o Museu Guido Viaro¹⁰³; e dois espaços museais, o Solar do Rosário e o Centro Cultural Gastronômico Alberto Massuda.

Sob a forma de pessoa jurídica de direito privado, sem fins lucrativos, a OSCIP é qualificada pelo Ministério da Justiça. A lei permite e incentiva que a manutenção da instituição se dê por meio de parcerias com governos, órgãos públicos e iniciativa privada. Dessa forma, todos os projetos desenvolvidos são realizados por meio da lei federal de incentivo à cultura – a Lei Rouanet¹⁰⁴ –, e o Museu Oscar Niemeyer se enquadra nessa categoria. A primeira lei de incentivo fiscal foi criada da década de 1980, juntamente com o Ministério da Cultura (MinC), durante o governo Sarney. A Lei Sarney¹⁰⁵ visava incentivar a atuação do setor privado na gestão da produção cultural – a partir de então, renúncia fiscal se converte em incentivo à cultura. Logo, o Estado deixa de exercer o papel tradicional de mecenas cultural e, se adequando ao modelo de gestão neoliberal, transfere essa responsabilidade à iniciativa privada.

Sendo assim, o Museu Oscar Niemeyer rompe a dicotomia existente até 2002 entre a Secretaria de Estado da Cultura (SEEC) e a prefeitura de Curitiba, representando uma terceira vertente na política cultural do Estado do Paraná, sem considerar as unidades particulares ou universitárias.

Ao situar a abertura dos museus de arte de acordo com os períodos de eleições estaduais e municipais, constata-se essa bifurcação. Soma-se a abertura dos museus às outras decisões: a propósito da legislação – a criação da SEEC e seus regulamentos, a criação da Coordenadoria de Museus (CDM), do SEM/PR e da COSEM; sobre a gestão – a instauração do Conselho Consultivo do Sistema Estadual de Museus do Paraná (SEM/PR) e as reuniões da COSEM. Portanto, tanto as unidades museológicas quanto a legislação aparecem a partir da década de 1980, data que o campo museal em Curitiba se concretiza de modo mais efetivo.

¹⁰³ Atualmente, existe uma unidade virtual e outra presencial. O Museu Guido Viaro, de 1975 a 1994, era administrado pela FCC. Esse espaço abrigava o Ateliê de Conservação e Restauração, inaugurado em 1977, o primeiro do Sul do país.

¹⁰⁴ Essa nova lei foi proposta pelo então ministro da cultura Sérgio Paulo Rouanet, em 1991. Sua ênfase estava na organização de um sistema nacional de financiamento batizado de PRONAC – Programa Nacional de Incentivo à Cultura (PITOMBO, M. Sintomas dos deslocamentos de poder na gestão do campo cultural no Brasil – uma leitura sobre as leis de incentivo à cultura. **Temas contemporâneos**, Salvador, v.1, p.60, 2006. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/Artigos/Mariellasintomas.pdf>>. Acesso em: 09 maio 2008).

¹⁰⁵ Teve a duração de quatro anos, entre 1986 a 1990.

Das instituições municipais, estaduais, particulares ou universitárias, na sequência, resgata-se a constituição do Museu de Arte do Paraná (MAP) e sua relação com o Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR), os dois caracterizados como museus de arte oficiais do Estado do Paraná. Das instituições administradas pela SEEC, cujo foco de atividades contempla as áreas de artes visuais, os outros dois grupos incluem: o Museu Alfredo Andersen (MAA) e a Casa João Turin (CJT)¹⁰⁶; a Casa Andrade Muricy (CAM) e a Sala do Artista Popular (SAP), estes sem acervo; ambos não serão abordados nesta pesquisa.

2.2.1 MAP e MAC/PR

Primeiramente trata-se da criação do Museu de Arte do Paraná em 1960, sua desativação no final dessa mesma década, e posterior abertura na década de 1980. Entre 1960 a 1962, a inauguração do Museu de Arte do Paraná estava vinculada aos Diários Associados¹⁰⁷ e à realização dos Salões Anuais de Curitiba. Em 1987, a iniciativa de criar novamente o MAP coube aos artistas e críticos locais, situação que acarreta polêmica entre os agentes que configuram esse espaço social, pelo Estado do Paraná já possuir um museu de arte na capital, no caso o MAC/PR. Num segundo momento, o foco recai sobre a criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, negociações iniciadas em meados da década de 1960 e concretizada no início da década seguinte. Ao analisar o tipo de acervo desses dois museus e suas trajetórias, permite supor uma certa continuidade entre os agentes que competem nesse campo, para os quais a criação do MAP, do MAC/PR e do NovoMuseu, são estratégias de manutenção e reconversão nesse espaço social.

¹⁰⁶ Que pelo perfil proposto, embora possuam acervo artístico, predomina o aspecto biográfico de suas ações.

¹⁰⁷ MAP. **I Salão Anual de Curitiba**. Curitiba, 1960. Convite e Fôlder de exposição.

2.2.1.1 Primeiro MAP: I e II Salão Anual de Curitiba e o Salão do Paraná

O Museu de Arte do Paraná com apoio dos Diários Associados e sede na Biblioteca Pública do Paraná é inaugurado em 29 de março de 1960. Adherbal Stresser, diretor dos Diários Associados, contou com a parceria de Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi.

a fundação do Museu de Arte do Paraná [...] só foi possível graças à colaboração do Museu de Arte da São Paulo, fundado pelo Embaixador Assis Chateaubriand e dirigido pelo prof. P. M. Bardi. A organização técnica das mostras do Museu de Arte do Paraná obedeceu à orientação do prof. Augusto Barbosa, assistente da direção do Museu de Arte de São Paulo.¹⁰⁸

As ações do MAP eram marcadas por eventos pontuais e o museu era mantido à custa das mensalidades dos membros do Conselho composto por pessoas de prestígio na cidade¹⁰⁹. Nesse início, a importância dos museus na Secretaria de Educação e Cultura (SEC) era pequena, representada pela Divisão do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural do Paraná. A Divisão era presidida por um Conselho Consultivo, faziam parte desse Conselho: o Diretor do Departamento de Cultura e o Diretor da Seção de História do Museu Paranaense (MP). Ou seja, esse museu se define como uma instituição particular pois não está previsto na estrutura de funcionamento da Secretaria de Educação e Cultura.

Ao desmembrar suas atividades, os três salões realizados pelo "Primeiro MAP" tinham como sede a Biblioteca Pública do Paraná, tendo como diretor Eduardo Rocha Virmond¹¹⁰. A realização do *I Salão Anual de Curitiba* (1960) recebeu menções honrosas como premiação. A comissão de seleção e julgamento foi formada por

¹⁰⁸ MAP. **I Salão Anual de Curitiba**. Curitiba, 1960. Convite e Fôlder de exposição.

¹⁰⁹ BAPTISTA, V. R. B. V. **A formação do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná**. 56f. (Monografia) - Curso de Pós-Graduação em Museologia - Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2006. p.7.

¹¹⁰ Natural de Curitiba nasceu em 13/01/1929 e formou-se em Direito. Foi diretor do MAP de 1960 a 1968; presidente do Conselho da Galeria de Arte Banestado, em 1984; Secretário de Estado da Cultura, de 1994 a 1998. Participou de várias comissões julgadoras, da década de 1960 até a década de 1980, como o 1.º Salão Anual de Curitiba e o 43.º Salão Paranaense, respectivamente. Escreveu vários textos para catálogos, referente à Galeria Cocaco em 1957, assim como a retrospectiva da obra de Ianelli em 2002.

Augusto Barroso, assistente da direção do MASP, Paulo Maranco, crítico de arte de São Paulo, Fernando Correa de Azevedo, Guido Viaro e Eduardo Rocha Virmond.

No *II Salão Anual de Curitiba* (1961) faziam parte da comissão julgadora Mário Romani e Eduardo Rocha Virmond, representantes do MAP; Aloísio de Paula do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ); José Geraldo Vieira diretor da Revista *Habitat* e da seção crítica da Folha de S. Paulo; e Lourival Gomes Machado, crítico do suplemento literário de O Estado de S. Paulo. A premiação era dividida em melhor artista brasileiro, o Prêmio Cidade de Curitiba, dado a Tomie Ohtake, e o prêmio concedido pela COCEP (Conselho das Classes Produtoras) a Fernando Calderari, de melhor artista paranaense. Além de medalhas de honra ao mérito, representando o Paraná – a de ouro para Ennio Marques Ferreira e a de bronze para Karime Abdala – e o Prêmio Nagib Chede, uma viagem ao Rio de Janeiro para João Osório Brzezinski. Os prêmios, aquisições concedidos aos artistas de representação nacional, não convergiam para o museu e sim a cada instituição¹¹¹ ou colecionador particular¹¹².

Em 1962, foi realizado o Salão do Paraná¹¹³, da junção do Salão Paranaense com o que seria a terceira edição do Salão Anual de Curitiba, com o intuito de renovar o Salão Paranaense. Esse evento foi possível por Ennio Marques Ferreira¹¹⁴ ocupar a Direção do Departamento de Cultura junto a SEC, em 1961; além da relação de parentesco, de Virmond, diretor do MAP, e Ennio. O Salão Paraná também comemorava o ano do cinquentenário da Universidade Federal do Paraná (UFPR), integravam a comissão geral de seleção e julgamento: Mário Pedrosa, Nelson Coelho, Frederico

¹¹¹ Universidade do Paraná, Banco Mercantil e Industrial do Paraná, Rotary Club Leste, Museu Banco Comercial do Paraná.

¹¹² Mario Romani, Augusto Mocelin, Catharina Prosdócimo, Adeodato Volpi e Noel Lobo Guimarães.

¹¹³ De 19 de dezembro de 1962 a 30 de janeiro de 1963.

¹¹⁴ Natural de Curitiba nasceu em 23 de janeiro de 1926, graduou-se em Agronomia no Rio de Janeiro. Inicia nas artes plásticas em 1957, ao transformar sua antiga fábrica de molduras na Galeria Cocaco e participar do Movimento de Renovação. Mesmo produzindo como artista plástico direciona sua carreira como dirigente cultural. Depois de deixar o Departamento de Cultura em 1969 – assume em 1971 a direção do Departamento de Assistência ao Cooperativismo da Secretaria da Agricultura –, participa como membro do Conselho Deliberativo da Fundação Cultural de Curitiba desde sua implantação em 1973, e de 1976 a 1979 foi designado como diretor presidente da entidade. Em 1979, passou a coordenar o setor de artes plásticas da SECE. Foi diretor do Museu de Arte do Paraná de 1987 a 1991; reconduzido em 1995, deixou a direção em março de 1998 para assumir a Casa Andrade Muricy. Ocupou a direção da CAM até dezembro de 2002.

Morais, Ennio Marques Ferreira e Eduardo Rocha Virmond. Os prêmios eram divididos em honoríficos e de aquisição.¹¹⁵ Nos honoríficos os prêmios eram medalhas de ouro, prata e bronze para as categorias de pintura, escultura, desenho e gravura. Nos de aquisição, premiava-se em dinheiro. O prêmio Museu de Arte do Paraná para o melhor artista nacional foi concedido a Arcangelo Ianelli, e o prêmio Universidade do Paraná para o melhor artista paranaense a Fernando Calderari, além de outros por categoria¹¹⁶.

Ao avaliar os agentes envolvidos nesses três salões, a representatividade do Paraná é mínima, seja na parte organizacional, seja na participação dos artistas locais, condicionante que corrobora para seu curto tempo de duração, pois, ao mudar o interesse dos agentes, também alteram-se as estruturas em questão. Em 1964, o museu enfrentava dificuldades para manter suas atividades, como explica Virmond:

o Museu de Arte do Paraná não realiza os seus objetivos exclusivamente por falta de dinheiro. O problema é sempre o mesmo. Sem dinheiro não é possível ao Museu fazer exposições, melhorar instalações e efetuar promoções culturais. Aliás, é o drama de todos os Museus de Arte no Brasil, e até mesmo do Museu Nacional de Belas Artes.¹¹⁷

Nos anos seguintes, o museu ainda realizou algumas exposições, mas gradativamente foi abandonando suas funções, embora não tenha sido extinto oficialmente. Contudo, o acervo inicial do Museu de Arte do Paraná contava com 13 artistas¹¹⁸; com a desativação do museu algumas obras ficaram sob a guarda do Departamento de Cultura, já que a realização desses salões não constituiu patrimônio público, pois o museu era uma entidade privada.

¹¹⁵ Prêmio CODEPAR a Fernando Velloso e Ivany Moreira; prêmio Comissária Galvão a Ida H. de Campos e Waldemar Roza; prêmio Sesc-Senac a Sofia Dyminski; prêmio Arno Iwersen a Miguel Bakun.

¹¹⁶ Prêmio CODEPAR a Jorge Carlos Sade; prêmio MAPI S.A. a Juarez Machado e Jefferson Cesar; prêmio Conselho Nacional de Cultura a João Osório Brzezinski.

¹¹⁷ VIRMOND, E. R. Entrevista do mês. **Revista Divulgação Paranaense**, Curitiba, ano 17, n. 93, p.32, abr. 1964.

¹¹⁸ Arcangelo Ianelli, Raul Porto, Dora Basilio-Molinete, Tikashi-Fukushima, Roberto Delamonica, Jorge Carlos Sade, Ana Letycia, Estanislau Traple, João Turin, Ennio Marques Ferreira, Carlos Tenius, Adir Botelho, João Osorio Brzezinski (BAPTISTA, V. R. B. V. **A formação do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná**, p.11).

2.2.1.2 Primeiro MAP e MAC/PR

Concordando com a posição de Vera Regina Baptista que situa o Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR) uma continuidade do Museu de Arte do Paraná, uma vez que "[...] o grupo que liderou a criação do Museu de Arte do Paraná foi o mesmo que articulou a do MAC, pode-se considerar que foram duas etapas do mesmo processo"¹¹⁹. Com o intuito de estabelecer quais agentes estavam envolvidos nesse processo de abertura do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, examina-se o período de 1966 a 1970.

Em 1966, Ennio Marques Ferreira continua na Direção do Departamento de Cultura da SEC. Junto com ele, Fernando Velloso assume a Divisão de Promoções Culturais – todavia, em 1961, Ennio assume essa direção quando da realização do Salão do Paraná. O interesse de renovação do Salão Paranaense¹²⁰, propósito semelhante a esse evento do MAP, já havia sido articulado em 1957 com o grupo que integrava o Movimento de Renovação. Nessa nova conformação e pela falta de representatividade do Museu de Arte do Paraná, o convite para a participação no I Colóquio da Associação dos Museus de Arte do Brasil (AMAB), realizado em São Paulo, é estendido ao Departamento de Cultura. Conforme nota explicativa,

o Museu de Arte do Paraná atravessa atualmente sérias dificuldades, que tem impedido seu funcionamento normal. Por isso, o Diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP teve a gentileza de estender o seu convite ao Departamento de Cultura de SEC do Paraná, órgão que tem procurado tomar seu cargo, através da Divisão de Promoções Culturais, atribuições inerentes a um museu de arte. Além das mostras periódicas, o Departamento de Cultura do Paraná é responsável pelo Salão de Artes Plásticas para Novos (junho), Salão de Arte Religiosa Brasileira, em Londrina (setembro) e o Salão de Belas-Artes (dezembro), colaborando técnica e materialmente com o Salão da Primavera do Clube Concórdia de Curitiba e com outras exposições organizadas por particulares.¹²¹

¹¹⁹ BAPTISTA, V. R. B. V. **A formação do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná**, p.11.

¹²⁰ Denominado de Salão de Belas Artes até 1968.

¹²¹ In: "O Salão Nacional de Arte Moderna e a descentralização das atividades culturais do MEC". Proposição apresentada pelo DC/SEC/PR por ocasião do I Colóquio de Dirigentes de Museus, MAC/USP, São Paulo, 27-28 de setembro de 1966. Documentos encadernados do Setor de Pesquisa e Documentação do MAC/PR.

Conseqüentemente, as atividades que poderiam ser promovidas pelo Museu de Arte do Paraná foram transferidas para o Departamento de Cultura, cuja ênfase era a realização de salões e exposições de arte. Pelo tema apresentado nesse colóquio, "O Salão Nacional de Arte Moderna e a descentralização das atividades culturais do MEC", a preocupação maior por parte de Ennio Marques Ferreira e Fernando Velloso não era com a área museológica, e sim contra a centralização das atividades culturais do Ministério da Educação e Cultura (MEC), órgão responsável pela normatização do Salão Nacional de Arte Moderna.

Dentre as considerações pontuadas por Ennio, duas delas ilustram sua posição e a de Velloso: "para o desenvolvimento e a difusão das artes visuais há necessidade de se abrir novas frentes educativas e novos mercados para a obra de arte, e o melhor meio para fazê-lo é o estímulo ao intercâmbio artístico – uma das obrigações do governo federal", e ainda, "é evidente a necessidade de se alterar a Lei n.º 1.512, de 19 de dezembro de 1951, que estabelece normas para o funcionamento do Salão Nacional de Arte Moderna". Dentre as mudanças, sugere que a nova lei permita a realização de Salões Nacionais de Arte Moderna em outros Estados que apresentem condições e possibilidades para tal. Pois, o objetivo maior é a ampliação dos canais de produção e reconhecimento da arte moderna, Velloso volta da Europa em 1961, com uma pintura de orientação abstrata.

Em primeira instância, Ennio se posiciona como artista, porém dirige a crítica como promotor cultural, seu protesto é ao Ministério de Educação e Cultura em sua totalidade, visto que a "Arte" não fazia parte de suas prioridades. "A bem da verdade, a Arte não encontrou a sua vinculação no Ministério de Educação e Cultura. Quando já se sente a falta de um Ministério de Cultura ou de Arte que coordene uma ampla política cultural e artística no país". E condena a atuação do Salão Nacional de Belas-Artes,

no entanto, temos o Salão Nacional de Arte Moderna e seu espúrio irmão mais velho, o Salão Nacional de Belas Artes (o que deveria, por constituir em afronta a nossa consciência cultural, desaparecer o mais breve possível, sem consternação ou receio político), coordenados pela Comissão Nacional de Belas-Artes, organismo com todas as deficiências materiais do DPHAN, ao qual é ligado, [...]

Revisto esse panorama nacional, diante da necessidade de maior reconhecimento dos certames artísticos, excluindo Rio de Janeiro e São Paulo, e da rivalidade entre

uma produção artística mais acadêmica e outra, moderna; compreende-se a posição que o MAC/PR vem ocupar no universo artístico local. No final do I Colóquio, representantes dos museus de arte¹²² de outras localidades redigem um documento dirigido ao Secretário de Educação e Cultura do Paraná solicitando a criação do Museu de Arte do Estado do Paraná, vinculado ao Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura (SEC).

Transcorridos esses quatro anos, o Museu de Arte Contemporânea do Paraná é criado pelo Decreto n.º 18.447, de 11 de março de 1970, sob a direção de Fernando Velloso¹²³. Pelo art. 4.º desse decreto,

passam ao acervo do Museu de Arte Contemporânea as obras de arte pertencentes ao Departamento de Cultura e ao patrimônio do Estado que, a critério do Conselho Consultivo do Museu e devidamente autorizado pelo Senhor Governador do Estado, sejam consideradas de valor museológico.

Sendo assim, as obras do MAP que estavam sob a guarda do Departamento de Cultura passam a compor o acervo do MAC/PR. Wilson de Andrade e Silva¹²⁴, ao mencionar sobre "o museu de arte e seus antecedentes", em específico ao MAP, relata:

duraram poucos anos as atividades do Museu; que nos últimos meses de 1964 perdeu sua sede provisória, transformada em Conselho Estadual de Educação. Durante o período que teve relativa atividade, nenhum dos diretores se dignou comparecer às promoções do Museu, não dando qualquer contribuição ao mesmo, quer financeira, quer através de doação de obras para o acervo, quer através do simples apoio moral. As ocupações pessoais do diretor executivo e de seu secretário fizeram a instituição entrar em fase

¹²² Carlos Humberto Correa de Florianópolis, Carlos Scarinci do Rio Grande do Sul, Conceição Piló de Belo Horizonte, Lourdes Amorim Cedram de Campinas. E ainda, Pietro Maria Bardi do MASP, Ulpiano Bezerra de Menezes do Museu de Arte e Arqueologia da USP e Walter Zanini do MAC/USP.

¹²³ Fernando Pernetta Velloso dirige o MAC/PR desde sua inauguração até 1983. E participa do Conselho Consultivo do museu durante a direção de Maria Cecília Araújo de Noronha (1988-1991) como representante do Conselho Regional de Museologia (COREM/PR), juntamente com Domicio Pedroso (FUNARTE) e Eduardo Rocha Virmond (SEEC ou representante da comunidade).

¹²⁴ Na data de criação do MAC/PR, Wilson de Andrade e Silva ocupava o cargo de Diretor do Departamento Cultura e fazia parte do Conselho Consultivo do museu durante a direção de Velloso (1970-1983). Nesse mesmo Conselho estava Mario de Mari (engenheiro, presidente da Federação das Indústrias do Paraná), René Bittencourt (pintor), Ubiratan Borges de Macedo (professor), Domicio Pedroso (pintor). E Cândido Manoel Martins de Oliveira, ocupava o cargo de Secretário de Educação e Cultura.

de dormência. Não houve mais eleições para renovação da diretoria, não mais foram promovidas atividades de qualquer espécie e mesmo o pequeno acervo composto de poucas obras ficou durante anos armazenado no Departamento de Cultura que o preserva ainda.

Sobre a estrutura e regulamentação do MAC/PR, nesse mesmo texto, Wilson destaca a parceria estabelecida com Walter Zanini, do MAC/USP.

Fruto de prolongados estudos iniciados a partir de 1966, quando o 1.º Colóquio de Museus de Arte do Brasil recomendou ao Governo do Paraná a criação de um Museu de caráter oficial (documento em anexo), preparou o Departamento de Cultura a criação e regulamentação do Museu de Arte do Estado do Paraná, tendo contado para tanto, com o assessoramento de diversos museus nacionais, em especial com o Museu de Arte Contemporânea da USP.

Entre 1963 e 1978, a direção de Zanini no MAC/USP se enquadra no modelo de museu que Fernando Velloso e seus pares queriam implantar com o MAC/PR. A proposta apresentada por Zanini, no VI Colóquio de Museus de Arte do Brasil, em 1972, exemplifica a vertente artística adotada pelo MAC/PR:

[...] o museu já começa a conhecer uma fase de transição: se ainda permanece como uma instituição de seleção e preservação da obra tradicional, a sua função receptiva começa a ceder lugar a uma forma revolucionária de participação ativa e direta no contexto criador.

Isso significa que a obra de arte na atualidade resulta do processo de criação e experimentação do artista, o que substitui a arte tradicional, no modelo anterior, o objeto de arte era único resultado da subjetividade e genialidade do artista. Zanini, prossegue:

[...] Diante da celebridade dessas manifestações de natureza efêmera, possuidoras de uma carga extraordinária de informação e onde estão implícitas as motivações interdisciplinares, o Museu obviamente não poderá guardar o distanciamento de outrora, permanecendo como um meta júri à espera dos fatos. A estrutura do museu deverá possibilitar os meios para a sua realização enquanto órgão envolvido no próprio ato da criatividade.

Zanini propõe o museu como extensão do artista, neste sentido, o museu se converte em obra de arte. Assim sendo, o MAC/PR simboliza esse museu "moderno", que além de romper com o tradicionalismo local, surge numa fase de efervescência

da Associação de Museus de Arte do Brasil (AMAB), período em que Fernando Velloso participa ativamente. Fernando Velloso entre 1969-1971 fez parte da primeira diretoria como segundo secretário na gestão de Zanini; em 1972, ocupa o cargo de vice-diretor da entidade, na gestão de Mário Barata e em 1974, é eleito diretor.

Ciente do contexto que reveste a abertura do MAC/PR, o museu "tem por finalidade recolher, abrigar e preservar as obras dos mais representativos artistas brasileiros, em especial paranaenses – além de amparar, estimular e divulgar a criação contemporânea nas suas diferentes modalidades [...]"¹²⁵. Ou seja, o museu prioriza a criação contemporânea e a difusão da arte moderna, em consonância ao modelo de museu estabelecido pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Consequentemente, a extinção do Museu de Arte do Paraná, no início da década de 1960, mostra a fragilidade da política cultural em âmbito nacional, e no caso de Curitiba, explicita a iniciativa particular de membros de uma elite social e artística que não perdura sem a intervenção do Estado. Por sua vez, o MAC/PR tem ao seu lado pessoas interessadas em arte que assumem, a partir de 1969, a Secretaria de Educação e Cultura (SEC), somando força aos agentes envolvidos com outros museus de arte, como a relação entre Zanini e Velloso.

2.2.1.3 Segundo MAP e MAC/PR

O ano de 1987 marca o segundo período do Museu de Arte do Paraná, porém sua abertura é considerada independente da anterior, e o museu conservou apenas o nome. Denominado pela mídia de "MAP dois", abre suas portas de modo provisório no Palácio São Francisco, já que parte das obras do edifício ainda precisava ser concluída.

¹²⁵ Art. 2.º, Decreto n.º 18.580, de 18 de março de 1970.

Instalado no Palácio São Francisco, o MAP inaugurou apenas a sua primeira etapa: dois pavimentos, com 18 salas, num total de 793m² destinados ao acervo e à administração. Na segunda etapa serão concluídas a administração, o setor de restauração das obras e o espaço para exposições itinerantes (mais 1.278m²).¹²⁶

A constituição do acervo do "MAP dois" é permeada por polêmicas, visto que o Estado reúne as obras espalhadas pelas paredes de várias instituições concentrando-as como propriedade do museu, mas, posteriormente, tais órgãos solicitam a devolução das obras.

Segundo Nery Baptista, em texto publicado na Gazeta do Povo¹²⁷, o problema do acervo atravessa de um governo para o outro:

o MAP tem um acervo formado por obras de artistas paranaenses cedidas, em sua maioria, a título de empréstimo, por órgãos públicos, no governo anterior. Agora, os novos responsáveis por esses mesmos órgãos estão requisitando a devolução dessas obras para que voltem a ocupar as paredes de seus lugares de origem, ou seja, da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, da Secretaria da Educação, do Museu de Arte Contemporânea, do Tribunal de Contas, do Palácio Iguazu, do Tribunal de Justiça, etc.

Independente do acervo e do custo de três milhões de cruzados na restauração do prédio, a então secretária de Cultura do Estado, professora de estética e filosofia Suzana Munhoz da Rocha Guimarães, toma a iniciativa de criação do museu como sua e a considera positiva, argumentando que, além de concentrar as obras espalhadas pelos diversos gabinetes do Estado, o museu abrigaria o Centro de Conservação e Restauro da Secretaria do Estado da Cultura, até então localizado numa pequena sala da própria Secretaria, tendo como diretora Suely Deschermayer.¹²⁸ Assim, em 05 de novembro de 1987, o Conselho do Patrimônio Histórico e Artístico do Paraná aprova o tombamento do prédio original, o Palácio dos Garmatter¹²⁹, pouco depois do decreto que criava o MAP.

¹²⁶ BACK, H. Espaço MAP dois a arte paranaense em conjunto. **Jornal Estado do Paraná**, Curitiba, 13 mar. 1987.

¹²⁷ BAPTISTA, N. Fim de papo? **Gazeta do Povo**, Curitiba, 04 maio 1987.

¹²⁸ NUM LUGAR só Curitiba inaugura Museu de Arte do Paraná. **Veja**, 18 mar. 1987.

¹²⁹ O PALÁCIO dos Garmatter, hoje um museu. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 12 jan. 1991. Caderno G.

A coordenação geral do projeto de criação do museu era responsabilidade de Maria José Justino¹³⁰. Justino, passa de suplente para membro titular no Conselho Estadual de Cultura da SECE, entre fevereiro de 1987 até março de 1989, o que coincide com a abertura do Museu de Arte Paranaense (MAP)¹³¹, na ocasião Suzana Maria Munhoz da Rocha Guimarães era Secretária de Estado da Cultura e do Esporte (SECE). O Conselho encarregado de definir os critérios de seleção do acervo, era composto por Valfrido Pilotto, Eduardo Rocha Virmond, Domício Pedroso, Jair Mendes, Elizabeth Tilton e Eliane Prolik.

Mesmo existindo esse Conselho, no intervalo de quatro anos, a quantidade de obras do acervo do MAP passa de 200 para 734 obras, muitas delas sem qualidade artística, afirma Ennio ao se referir aos "critérios mais elásticos" na seleção dos artistas, exceto a produção que engloba a década de 1960.

[...] aceitou-se a contribuição de aventureiros estrangeiros, viajantes ou radicados que registram as paisagens e hábitos regionais de décadas passadas. O passeio pelo tempo atravessou a formação básica e busca de identidade artística cultural, até chegar aos ricos anos 60, de grande profusão nas artes plásticas.¹³²

Justino destaca que a prioridade do museu era a produção de artistas que fizeram do Paraná seu lugar de criação, "passando por Andersen e seus discípulos, demorando-se em Guido Viaro, Poty, Bakun e muitos outros, e de viajantes como Michaud e Elliot – com o tempo, o MAP pretende acolher também a produção dos artistas contemporâneos –, [...]"¹³³. Segundo Vera Baptista, a implantação do Museu de Arte do Paraná sofreu oposição por parte do MAC/PR, já que as duas entidades tinham a mesma função em uma mesma Secretaria de Estado, sendo assim, "um

¹³⁰ Natural de Pernambuco nasceu em 20 de setembro de 1946. Graduiu-se em Filosofia (UFPR-1968) e em Pintura (EMBAP-1971). Professora de Estética no Departamento de Filosofia da UFPR, desde 1972. Cursou doutorado em Estética e Artes Plásticas, pela Universidade de Paris VIII – Paris, em 1991. Fez sua primeira curadoria em setembro de 1975, para exposição de Olney da Silveira Negrão na Galeria do Centro Cultural Brasil - Estados Unidos. Em 1986, foi curadora da exposição *Tradição & Contradição* e organizou a edição do livro, período em que foi coordenadora de Ação Cultural da SECE. Fica na SECE até 1987 (Maria José Justino. Currículo. Jun. 1994. Documento impresso MAC/PR).

¹³¹ Decreto n.º 10.347, de 10 de março de 1987.

¹³² MUSEU de Arte do Paraná comemora quatro anos. **Jornal do Estado**, Curitiba, 09 mar. 1991.

¹³³ MAP. Fôlder de inauguração do museu. Documentos arquivados no MAC.

acordo informal estabelecido entre a cúpula da Secretaria e os dirigentes de unidades museológicas vinculadas à SEEC, propôs delimitações cronológicas em seus respectivos acervos, com o objetivo de impedir a superposição de atribuições funcionais"¹³⁴ – conforme ata de reunião do Conselho Consultivo do MAP, em 6 de outubro de 1992¹³⁵ – o MAP ficou responsável pela produção de arte realizada até a década de 1960 e o MAC/PR com a produção a partir desse período.

Por sua vez, o MAC/PR, em 1992, estava sob a direção de Maria Amélia Junginger, era ela quem presidia o Conselho Consultivo formado por Carlos Eduardo Zimmermann, Geraldo Leão, João Osório Brzezinski, Nilza Procopiak, Orlando Azevedo e Karin Bachstein.

Tanto nessa gestão do MAC/PR quanto a que antecede a criação do MAP, novos agentes compõem esse campo social, o que colaborou para criar novamente o MAP, e com isso relocar os agentes que estavam perdendo suas posições em função dessa nova conformação. O MAC/PR, até 1983, esteve sob a direção de Fernando Velloso, sua geração representa os artistas da década de 1960 juntamente com Domício Pedroso e Jair Mendes. Na gestão seguinte, entre 1984 e 1987, quem assume a direção do museu é Elizabeth Bastos Dias Titton¹³⁶, no Conselho Consultivo do museu estão Estela Sandrini (APAP), Eduardo Nascimento (APAP), Ernani Buchmann (comunidade), Maria José Justino (UFPR), Lúcia Maria Glück de Camargo (FUNARTE), Hylceia Villas Boas de Oliveira¹³⁷ e Geraldo Leão¹³⁸.

¹³⁴ BAPTISTA, V. R. B. V. **A formação do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná**, p.13.

¹³⁵ Na ocasião que esse acordo sobre os acervos foi firmado, a diretora do MAP era Clarete de Oliveira Maganhotto. Tendo como fonte os catálogos produzidos pelo Museu de Arte do Paraná, no período entre 1988 e 1996, identificam-se alguns dos diretores do museu, a saber: Ennio Marques Ferreira (1989-1990 e 1996), Clarete de Oliveira Maganhoto (1992), Lirdi Müller Jorge (1993-1994).

¹³⁶ A sugestão para nova diretoria do MAC/PR foi formulada em Assembleia Geral pela Associação Profissional dos Artistas Plásticos do Paraná (APAP/PR), presidida por José Humberto Boguszewski. A APAP foi criada em 21 de maio de 1983, a partir de então, um representante da APAP passa a compor o Conselho Consultivo do MAC/PR.

¹³⁷ Representante do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina.

¹³⁸ Final de gestão, representante da APAP.

A solução para justificar a existência de dois museus de arte do Estado foi delimitar a produção vinculada a cada espaço, porém envolve interesses pessoais visto que os mesmos agentes transitam do MAC/PR para o MAP. Maria José Justino, que organiza a criação do MAP, participa anteriormente do Conselho Consultivo do MAC, e Elisabeth Tilton, que era diretora do MAC, na sequência integra o Conselho que iria selecionar o acervo do MAP – Elisabeth Tilton, Estela Sandrini, Eliane Prolik, Eduardo Nascimento e Geraldo Leão são artistas da década de 1980. Salienta-se que o MAP foi criado no mês de transição entre dois governos¹³⁹ e a divisão dos acervos somente foi resolvida em outubro de 1992. Nessa reabertura do MAP, Valfrido Pilotto e Eduardo Rocha Virmond, atuantes no final dos anos 50 e início da década de 1960, também participam desse processo.

Em 2002, o NovoMuseu pretendia reunir os acervos do Estado do Paraná em um único estabelecimento, extinguindo o MAP e o MAC/PR. O MAC/PR resiste a essa unificação e continua aberto. Hoje, além das ações de divulgação e preservação do seu acervo artístico, promove reflexões sobre arte focalizando a poética contemporânea.¹⁴⁰ A Sociedade de Amigos do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (SAMAC)¹⁴¹, entidade civil de direito privado, criada em 1991 e reorganizada em 2007, é administrada por uma diretoria e um conselho fiscal, cujo mandato é de dois anos, tendo como objetivo o gerenciamento do museu por meio da captação de recursos para tais fins. O acervo¹⁴² artístico do MAC/PR corresponde a 1.522 obras representantes das artes visuais do país, abrangendo pintura, desenho, gravura, escultura, fotografia, objeto, tapeçaria, colagem, instalação e vídeo. Dentre suas atribuições museológicas de abrigar, conservar e documentar seu acervo, o MAC/PR realiza mostras periódicas, bem como a bienal do Salão Paranaense remodelado a partir de 2003. Suas exposições, no entanto, promovem em especial a produção local.

¹³⁹ João Elísio Ferraz de Campos governa até 15/03/1987 e nessa mesma data assume Álvaro Fernandes Dias, gestão que segue até 15/03/1991.

¹⁴⁰ Responsável pela produção posterior à década de 1960 (BAPTISTA, V. R. B. V. **A formação do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná**, p.14).

¹⁴¹ Disponível em: <<http://www.mac.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=25>>. Acesso em: 1.º mar. 2011.

¹⁴² MAC/PR. **Catálogo geral do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2009.

O MAP, por sua vez, se transforma no NovoMuseu, ainda que na fase de transição, rodeado de expectativas e esperanças que continuaria ativo ao ser provisoriamente¹⁴³ instalado na Casa da Família Gomm, de junho a novembro de 2002, desalojado do Palácio São Francisco – hoje, sede do Museu Paranaense (MP). O perfil do seu acervo será analisado no contexto de criação do NovoMuseu e da gestão do Museu Oscar Niemeyer (MON), em seus oito anos de vigência.

¹⁴³ MICHELLE, K. MAP inaugura sede provisória. **Folha de Londrina**, Londrina, 19 jun. 2002. Folha 2.

3 O NOVOMUSEU E O MON

Assim como o Museu de Arte do Paraná (MAP), aberto em 1987, tinha a mesma finalidade que o Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR) e o NovoMuseu tem seu acervo inicial proveniente do MAP, questiona-se o motivo do Estado do Paraná criar outro museu de arte, se já existiam dois? Considerando a hierarquia entre a SEEC e a COSEM, como se posicionam esses dois órgãos em função da criação e gestão do museu? O debate a seguir articula as tensões entre a SEEC, o NOVOMUSEU e o MON. Em resposta a essa nova configuração gerada pelo museu, problematizam-se as estratégias articuladas pelos diversos agentes que formam esse espaço social. Outro tema deste tópico, trata da legislação e a situação do museu na fase transitória do NovoMuseu para o MON. No que diz respeito a parte jurídica e de gestão, o intento é elucidar como o NovoMuseu e o MON se posicionam em relação à SEEC, na modificação de estatuto do museu.

3.1 POSIÇÕES TRANSITÓRIAS, ENTRE O PODER PÚBLICO E O PODER PRIVADO

Se a intenção inicial era reunir os acervos artísticos do Estado locados no MAC/PR e no MAP num único local, era interesse do Estado modificar o modelo de gestão cultural adotada por ele até então, ao dispor da Lei n.º 9.790, que reconhece como tendo caráter público organizações não estatais. Esse nova conduta jurídica que permeia a transição do MAP para o NovoMuseu e continua com o MON, se refere as posições transitórias do patrimônio artístico angariado pelo MAP e pelo MON, que passa do Estado para OSCIP e vice-versa.

A Lei n.º 9.790 que regulamenta o NovoMuseu é conhecida como "a nova lei do Terceiro Setor", ou seja, a Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) que rege o museu passa a vigorar a partir de outubro de 2002, conforme notifica a Secretaria Nacional de Justiça:

Certificamos que a Sociedade Novo Museu de Curitiba, CGC/CNPJ n.º 05.293.169/0001-09, foi qualificada como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público, nos termos da Lei n.º 9.790, de 23 de março de 1999, e que consta do processo MJ n.º 08015.013630/2002-67, conforme Despacho do Secretário Nacional de Justiça, de 07 de outubro de 2002, publicado no Diário Oficial de 14 de outubro de 2002.

De 2002 para 2003, mesmo com a transição de governo, o museu continua como OSCIP. No período de 2003 a 2009 era administrado indiretamente pelo próprio Estado, uma vez que Maristela Requião exercia o cargo de Secretária Especial do MON e era quem presidia a OSCIP, esposa do então governador Roberto Requião. Contudo, em 2009, pelo novo regulamento do SEEC, o MON volta a ser administrado pelo Estado – problemática que repercute na restituição dos bens que cabem ao Estado e a OSCIP, a cargo da nova gestão governamental no início de 2011, conforme o depoimento de Myriam Sbravati.

A posição da SEEC em relação ao museu é delicada, não somente nessa situação, mas durante a gestão de Maristela Requião. Pelo Termo de Parceria que o estatuto da OSCIP prevê, o acesso aos recursos públicos é viabilizado pela própria lei, e assim capacitava o museu a firmar seus parceiros com maior autonomia. Consequentemente, o convênio entre a SEEC e o MON, de acordo com o Termo de Parceria, estabelecia o repasse de recursos financeiros da Secretaria para a manutenção do museu – limpeza e segurança. As exposições e outros projetos eram captados pela Lei Rouanet.

O regulamento de 2009 da SEEC¹⁴⁴ classifica o Museu Oscar Niemeyer como uma das unidades museológicas de sua responsabilidade, juntamente com os outros museus vinculados a COSEM. Nesse mesmo ano, o MON modifica seu estatuto social, "a Sociedade dos Amigos do MON – Museu Oscar Niemeyer foi criada em 2002, junto com o início do museu. Em 2009, passou para Associação dos Amigos do MON – Museu Oscar Niemeyer"¹⁴⁵, isso significa que ele deixa de ser uma OSCIP e volta a ser um museu estadual? Já que outros museus coordenados pela COSEM também possuem suas associações de amigos. A Sociedade Novo Museu Curitiba é sua denominação inicial, depois transfere para Sociedade dos

¹⁴⁴ Decreto n.º 5.585, de 19 de outubro de 2009.

¹⁴⁵ Informações fornecidas por Lêda Salles Rosa, do Setor de Documentação e Referência do MON.

Amigos do MON, em junho de 2003. Por outro lado, a SEEC ao divulgar suas ações de 2005, define o MON como uma autarquia, tal qual a Biblioteca Pública do Paraná, o Centro Cultural Teatro Guaíra e a Rádio e Televisão Educativa do Paraná (RTVE).

A par desse panorama geral, ao reconstruir essa relação entre a SEEC, o NovoMuseu e o MON, consideram-se inicialmente a transição do Museu de Arte do Paraná (MAP) para o NovoMuseu. Num segundo momento, trata-se da legislação que regulamenta a criação do NovoMuseu, das Secretarias do Estado e dos agentes envolvidos nessa negociação e depois, discute-se o estatuto social da Sociedade Novo Museu Curitiba.

3.1.1 Museu de Arte do Paraná e o NovoMuseu: criação e legislação

O conflitante no caso do NovoMuseu é a maneira como ele foi criado, a Sociedade Novo Museu de Curitiba é fruto do remanejamento de um museu oficial do Estado que teria uma nova denominação ao mudar de sede; porém, num segundo momento, ao ser legalizado como uma OSCIP, seu estatuto jurídico também foi alterado. O Museu de Arte do Paraná que administrava a Casa João Turin estava vinculado a COSEM, conforme o art. 5.º, da Lei n.º 9.375, de 24 de setembro de 1990.¹⁴⁶

Então, em concordância a essa lei, o NovoMuseu, para se caracterizar como um museu, deveria atender a três condições: ter um quadro funcional, possuir acervo e estar aberto à visitação; e, caso o museu se enquadrasse na categoria estadual, seria responsabilidade da COSEM, através da SEEC, criar essa unidade museológica. O suposto seria que ele continuaria como um museu do Estado, ao menos era o que se divulgava pela mídia na fase de construção dessa edificação, tendo o MAP se instalado em uma sede provisória a espera que o novo local fosse concluído. Entretanto, ele deixa de ser do Estado e passa a ser uma entidade privada.

¹⁴⁶ As outras unidades que compõem o SEM/PR na categoria de museus estaduais oficiais são: o Museu Alfredo Andersen, o Museu de Arte Contemporânea, o Museu de História Natural, o Museu Paranaense e Museu da Imagem e do Som. São integrantes do Sistema como extensão dos museus, o Parque Histórico do Mate ligado ao Museu Paranaense e o Centro Juvenil de Artes Plásticas relacionado ao Museu Alfredo Andersen. Além dos museus, a COSEM é responsável pela programação da Sala Miguel Bakun, do Hall da Secretaria de Estado da Cultura e de outras exposições ocasionais.

Mudança efetivada pela vontade do governador do Estado, tanto que, na abertura do NovoMuseu, Mônica Rischbieter era quem ocupava o cargo de Secretária de Estado da Cultura e não participa diretamente dessas transações iniciais. O governador Jaime Lerner nomeou Alexandre Fontana Beltrão como Secretário Especial para Assuntos Estratégicos, era ele quem tratava diretamente da abertura do museu – nessa gestão, José Cid Campêlo Filho era Secretário de Estado do Governo.

O Decreto n.º 6.097, de 20 de agosto de 2002, dispõe sobre a criação do "Novo Museu – Arte, Arquitetura e Cidade" a ser implantado no Centro Cívico, e prevê a criação de uma OSCIP para complementar as ações necessárias para sua abertura. Conforme o art. 2.º, "comporão o NOVO MUSEU as edificações e áreas não edificadas incluídas no perímetro delimitado na planta anexa a este Decreto". E também pelo art. 6.º,

os Governos Estadual e Municipal definirão, ainda no exercício de 2002, a incorporação do Bosque João Paulo II no perímetro referido no artigo 2.º deste Decreto, atendendo, com isso, a necessidade de maior uso do bosque para fins turísticos, mantidos os padrões de proteção ambiental e de segurança dos usuários e moradores.

Várias Secretarias do Estado mobilizam suas forças para a inauguração dessa edificação ainda em 2002, a Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano, através do Serviço Social Autônomo Paranacidade, era responsável pelas obras civis e de instalações prediais. As Secretarias de Estado da Fazenda e do Desenvolvimento Urbano cuidavam da viabilidade orçamentária necessárias a finalização das obras. A Secretaria de Estado da Administração e Previdência, organizava a parte contratual entre o museu e o Estado do Paraná, no que se referia ao comodato das edificações e áreas. A Casa Civil, a Secretaria de Estado do Governo e a Procuradoria Geral do Estado tomavam as providências junto ao município de Curitiba e demais poderes e organismos, para que as medidas estabelecidas no Decreto fossem legalizadas.

O art. 10, esclarece as atribuições da Secretaria de Estado da Cultura diante da decisão do Estado do Paraná:

a Secretaria de Estado da Cultura, no prazo de trinta dias da publicação deste Decreto, deverá apresentar listagem das obras de arte que deverão ser entregues à guarda da entidade gestora, bem como dos serviços que deverão ser prestados por esta ao Estado do Paraná.

O Decreto n.º 6.668, de 03 de dezembro de 2002, oficializa a mudança do Museu de Arte do Paraná para o NovoMuseu, conforme art. 1.º: "o Museu de Arte do Paraná a que se refere o anexo do Decreto n.º 6.171, de 22 de agosto de 2002, que dispõe sobre o Programa de Valorização Cultural do Estado do Paraná, passa a ser denominado NovoMuseu – Arte, Arquitetura, Cidade". Por fim, por outro Decreto¹⁴⁷ o governador define o quadro funcional do NovoMuseu, remanejando cinco funcionários da Secretaria de Estado da Cultura. Deste modo, as metas para que esse espaço se tornasse um museu foram cumpridas, o acervo bibliográfico e artístico procedente do MAP, os funcionários da SEEC e o público, pelo espetáculo da arquitetura, almejava ansioso por visitá-lo – a comunicação entre o público e o museu se estreitará posteriormente.

No intervalo de agosto a dezembro de 2002, a OSCIP foi regularizada. Somente depois se decreta a transferência do MAP. Por que essa permuta não foi oficializada no ato da criação do NovoMuseu e apenas depois da criação da OSCIP, se o governo já negociava o custeio dessa edificação desde 2001? O Museu de Arte do Paraná era um dos projetos que integrava o Programa de Valorização Cultural do Estado do Paraná, conforme o anexo do Decreto n.º 6.171, de 22 de agosto de 2002. Os outros projetos incluíam o Museu Paranaense¹⁴⁸ e o Canal da Música, em Curitiba; os Cine Teatros, nos municípios de Andirá, Apucarana, Araongas, Campo Mourão, Castro, Guaíra, Ibaiti, Jacarezinho, Lapa, Loanda, Londrina, Morretes, Paranavaí, Ponta Grossa, Rio Negro, União da Vitória; os Edifícios Emblemáticos, em Antonina, União da Vitória, Paranaguá e Guaraqueçaba; os Recantos da Estrada da Graciosa, em Morretes e Antonina; as Estações Náuticas, de Guaraqueçaba, Guaratuba, Paranaguá e Pontal do Paraná; a Reconstrução de Centros Históricos, em Paranaguá, Antonina e Morretes; o Parque da Ciência, em Pinhais, e a Divulgação da Cultura Paranaense, qualificação e treinamento de artesões.

Em agosto de 2002 o governo estabeleceu as unidades culturais que participariam do Programa, porém, legalmente já havia sido oficializado pelo Decreto n.º 4.905, de 29 de outubro de 2001, conforme art. 1.º e art. 2.º, respectivamente:

¹⁴⁷ Decreto n.º 6.707, de 09 de dezembro de 2002.

¹⁴⁸ No decreto está redigido Museu Paraense.

Fica instituído o Programa de Valorização Cultural do Estado do Paraná, a ser implementado com recursos do Fundo Estadual de Desenvolvimento Urbano – FDU, os quais poderão vir a ser utilizados como contrapartida local do Programa Paraná Urbano II, junto ao Banco Interamericano de Desenvolvimento – BID.

A execução do Programa ficará a cargo da Secretaria de Estado do Desenvolvimento Urbano¹⁴⁹, através do Serviço Social Autônomo PARANACIDADE; [...]

As obras executadas por esse Programa tinham a finalidade de integrar o Circuito Cultural do Estado do Paraná, de todos os projetos previstos, o que foi efetivado foi a construção do NovoMuseu. Contudo, os meandros entre a abertura do NovoMuseu até a renovação do regulamento da SEEC¹⁵⁰, que ocorre durante a segunda gestão consecutiva de Roberto Requião como governador do Estado e na "direção" do MON, induz a outro questionamento: por que essa demora na regularização da SEEC, se, de começo, o NovoMuseu acarretou modificações na estrutura funcional da Secretaria, com o fechamento do MAP e o desmembramento da Casa João Turin que era associado ao museu?

O posicionamento da SEEC, diante da criação da OSCIP e do seu novo regulamento ter sido adiado até 2009, comprova que o governador do Estado é quem controla a política cultural, logo, a Secretaria está sob seu julgo. Ainda que, a SEEC continue tendo a finalidade de promover atividades que atendam a área cultural e aplicar os recursos públicos e privados destinados a esse segmento; e a COSEM, avalie a disponibilidade ou não de recursos financeiros aos museus que integram o Sistema Estadual de Museus do Paraná (SEM/PR).

Quanto as unidades vinculadas ao Sistema, o novo regulamento da SEEC apresenta modificações, o Museu Alfredo Andersen também passa a ser responsável pelo Atelier Alfredo Andersen. A Casa João Turin, que era parte integrante do Museu de Arte do Paraná, fica com sua gestão independente do museu, visto que o MAP foi extinto. O Museu Oscar Niemeyer aparece como um museu que integra a COSEM. A Sala Miguel Bakun e o Hall da SEEC não são citados nesse novo regulamento.

¹⁴⁹ Nessa ocasião Lubomir Antonio Ficinski Dunin era Secretário de Estado de Desenvolvimento Urbano.

¹⁵⁰ Decreto n.º 5.585, de 19 de outubro de 2009.

O museu expedicionário também aparece como uma unidade da COSEM, o que antes era mencionado sob a forma de convênio entre a SEEC e o museu. A Casa Andrade Muricy e a Sala do Artista Popular integram o Sistema, ambos destinados à realização de exposições temporárias e lançamentos editoriais. Esse regulamento de 2009, presume que cada instituição museológica, exceto o Museu do Expedicionário e o Centro Juvenil de Artes Plásticas, "terão suas atividades reguladas pelos respectivos Regimentos Internos aprovados por ato do Secretário da Cultura".¹⁵¹

Ao considerar as unidades museológicas existentes anteriormente, há um intervalo temporal - de novembro de 2002 a outubro de 2009 – entre a criação da OSCIP e o regulamento atual da SEEC, que reloca o Museu Oscar Niemeyer como um museu do Estado. Circunstância que reforça a hipótese da autonomia jurídica e de gestão do museu, que possui um estatuto próprio.

3.1.2 Estatuto Social da Sociedade Novo Museu Curitiba

Esse tópico aborda o estatuto social da Sociedade Novo Museu Curitiba, entidade que se caracteriza como centro cultural e cita a estrutura funcional da sociedade, as categorias de sócios, o conselho administrativo e fiscal, as decisões que competem a Assembleia Geral da entidade. Análise que permite compreender o modelo de gestão do MON, na hipótese de que a Sociedade de Amigos do MON tenha adotado esse mesmo estatuto.

Aberta em 27 de agosto de 2002, a Sociedade Novo Museu Curitiba é a denominação empresarial do museu, com atividade econômica na gestão de museus e sua natureza jurídica na categoria associação¹⁵². O estatuto social da Sociedade Novo Museu Curitiba, no que tange as características e natureza da instituição, conforme o art. 1.º, define:

¹⁵¹ Art. 37, do Decreto n.º 5.585, de 19 de outubro de 2009.

¹⁵² Com domicílio e sede em Curitiba, à rua Comendador Araújo, n. 143, 12.º andar, cjto 25, CEP 80.420-000, Centro.

a Sociedade NOVO MUSEU CURITIBA, doravante denominada de Sociedade, ou ainda entidade ou instituição, sociedade civil constituída sob a forma de pessoa jurídica de direito privado, sem fins lucrativos, rege-se por este Estatuto e pelas disposições legais que lhe sejam aplicáveis.

Quanto aos objetivos sociais da Sociedade, a ênfase incide sobre o desenvolvimento das artes, o art. 4.º explicita esse posicionamento, "a Sociedade tem por missão institucional a defesa e a conservação dos patrimônios artísticos e culturais, particularmente os do Estado do Paraná, bem como a promoção, a pesquisa e o desenvolvimento das artes em geral, [...]". Dos onze objetivos listados nesse artigo, a prioridade é a disseminação da produção cultural, dois são específicos à museologia e outro menciona sobre a parceria com o Estado:

- II. administrar, manter, guardar, restaurar, conservar e expor acervos culturais, públicos e privados;
- VI. prestar serviços de museologia ao poder público, principalmente ao Estado do Paraná, mediante termos de parceria, na forma da Lei n.º 9.790/99;
- XI. receber, do setor público, recursos físicos, financeiros e humanos, responsabilizando-se pelo seu gerenciamento.

A Sociedade define sua missão como um espaço de fomento cultural e artístico, em que a museologia é mais uma das atividades a serem promovidas, para isso determina que o Estado esteja a seu serviço, embora caiba a Sociedade gerenciar os recursos disponibilizados.

Sobre a gestão social e administrativa da entidade, o quadro social é formado por três categorias de sócios: fundadores, beneméritos e colaboradores – com número ilimitado de integrantes. Dos três, os responsáveis pela constituição da entidade são os sócios fundadores, sejam pessoas físicas ou jurídicas, de direito público ou privado. A admissão dos membros nos outros dois tipos de sócios compete ao Conselho de Administração.

A Assembleia Geral, o Conselho de Administração, a Diretoria Executiva e o Conselho Fiscal, são os órgãos de deliberação, direção e fiscalização da instituição, conforme o art. 11. Desses órgãos, o principal é a Assembleia Geral presidida pelo Presidente do Conselho de Administração e formada pela totalidade dos sócios da Sociedade. Cabe a Assembleia eleger os membros do Conselho Administrativo e do Conselho Fiscal. E sobre a estrutura funcional da Diretoria Executiva, esta será composta por três membros: um diretor presidente, um diretor administrativo e um

diretor técnico, escolhidos pelo Conselho de Administração. Quem preside as reuniões do Conselho Administrativo é o diretor presidente da entidade.

Além do estatuto social que esclarece as normas de funcionamento da OSCIP e dos decretos, que identifica os acordos legais e uma parcela dos agentes envolvidos nesse processo de abertura do NovoMuseu. Outro documento que trata dessa fase em particular é o "Relatório da comissão de transição MON – NovoMuseu", documentos que estavam aos cuidados de Myriam Sbravati¹⁵³. Myriam coordenava a comissão de transição no Museu Oscar Niemeyer, a pedido da Secretaria de Estado da Cultura.

3.1.3 Transição do NovoMuseu para o Museu Oscar Niemeyer

Durante a mudança de governo, uma equipe da SEEC coordena as atividades no museu com a finalidade de mapear a "real" situação da obra, das exposições e da validade das documentações sobre a OSCIP e o NovoMuseu; enquanto, outra finalizava os assuntos pertinentes às exposições inauguradas em novembro de 2002, que encerrariam 9 de março de 2003. O museu ainda não estava finalizado, havia várias equipes tercearizadas executando serviços no local – limpeza, segurança, elevadores, sistema de ar condicionado, telefonia, manutenção externa, mobiliário, entre outras. Esse é o conjunto apresentado a seguir, e que revela posicionamentos semelhantes entre os governos no que tange ao museu, menosprezando a ação da comissão designada pela SEEC.

O art. 36 do estatuto social da Sociedade menciona sobre as disposições transitórias, que particulariza a mudança da Sociedade Novo Museu Curitiba para a Sociedade dos Amigos do MON.

¹⁵³ Myriam trabalha na SEEC desde 1985, e antes de assumir a comissão estava lotada na Casa Andrade Muricy (CAM).

Os Sócios Fundadores terão 30 dias para designarem uma Diretoria Executiva Provisória, que dirigirá temporariamente a Sociedade e terá 90 dias, após início de seus trabalhos, para deliberar sobre a admissão dos Sócios Beneméritos e Colaboradores.

Parágrafo Único: Decorridos os 90 dias de trabalho da Diretoria Executiva Provisória, esta deverá convocar uma Assembléia Geral Extraordinária para designar os membros que irão compor, em primeiro mandato, o Conselho de Administração, o Conselho Fiscal e a Diretoria Executiva.

Constatam-se por esse artigo que os sócios fundadores são os mesmos, independente de outras alterações que incidam sobre a Sociedade, pois cabe a eles definirem uma diretoria executiva provisória, que posteriormente reestabelecerá os outros Conselhos. Contudo, o MON tanto na gestão anterior (2003/2010) quanto na atual (2011) não forneceu os nomes dos sócios fundadores, beneméritos e colaboradores, e de nenhum outro funcionário que tenha participado do quadro administrativo da Sociedade dos Amigos do MON e da Sociedade Novo Museu Curitiba.

Essa resistência do museu em não fornecer dados sobre a gestão administrativa e financeira da entidade, também se aplica ao posicionamento de Milene Salomão Fernandes, diretora da Sociedade Novo Museu Curitiba, que estreita a relação com Myriam que coordenava a comissão de transição¹⁵⁴. "Este primeiro contato com a Diretora Presidente da Sociedade Novo Museu Curitiba foi bastante amistoso. [...]". A comissão para realizar seu trabalho solicitou os documentos relacionados à: legislação, área administrativa, área financeira e programação das exposições. Porém, posteriormente, muitos documentos não foram providenciados, o que ocasionou uma tensão entre Milene e a comissão, "a Diretora nos garantiu que a documentação solicitada estaria em nosso poder no decorrer dos trabalhos, porém isso não ocorreu". E prossegue,

no decorrer do trabalho, ficou constatado que a Comissão não receberia nenhuma documentação realmente esclarecedora sobre a gestão da Sociedade Novo Museu Curitiba, no espaço do Museu Oscar Niemeyer. Foram apenas repassados alguns documentos (minutas, ofícios sem assinaturas, cópias de atos do governo) dos quais a Comissão já tinha conhecimento.

¹⁵⁴ Os trabalhos dessa comissão tiveram início no dia 25 de fevereiro e transcorreram até 18 de março de 2003.

A avaliação dessa comissão identificou pontos falhos que de acordo com a legislação deveriam ter sido realizados, e ressalta que não teve acesso a documentos fundamentais como o estatuto registrado em cartório e a ata de eleição da sua atual diretoria. Dentre as observações levantadas pela comissão:

1.º A Sociedade, [...] seja regida conforme Estatuto existente para a Sociedade Novo Museu Curitiba, no Título VII, das Disposições Gerais e Transitórias, no art. 36, parágrafo único, já deveria ter constituído seus Conselhos e a Diretoria Executiva teria que ser nomeada pelo Conselho Administrativo. Conforme informações da própria diretora, isso não foi realizado.

2.º A Lei n.º 9.790, no art. 8.º, determina que se estabeleça um Termo de Parceria entre a Sociedade e o Estado, tal termo não foi concretizado, portanto o vínculo que a Sociedade tem com o Estado, para gerenciar exposições dentro do espaço público do NovoMuseu, é apenas, como a própria Diretora Presidente da Sociedade Novo Museu Curitiba, ressaltou verbalmente para a Comissão, uma Resolução de n.º 02/2002/SEAE, datada de 8 de novembro de 2002, assinada pelo então Secretário de Assuntos Estratégicos, Sr. Alexandre Fontana Beltrão.

3.º A Sociedade, visto que de acordo com a Lei n.º 9.790, no capítulo art. 14, deveria ter providenciado e publicado o Regulamento próprio contendo os procedimentos que adotaria para a contratação de obras e serviços, compras com emprego de recursos provenientes do poder público. A própria resolução da SEAE, que a Diretora Presidente da Sociedade Novo Museu usa como vínculo com o Estado, não vem sendo obedecida, já que o item 2 das determinações diz: *Todos os contratos, parcerias, pagamentos e recebimentos deverão ser previamente submetidos à aprovação do Secretário Especial para Assuntos Estratégicos ou o responsável pelo órgão que assuma as suas funções.*

Além dos problemas na gestão administrativa da Sociedade, no vínculo da Sociedade com o Estado e da falta de transparência nas questões financeiras, citados acima. Pelo teor do relatório apresentado pela comissão ficam claras as relações de poder em questão, entre o Estado e seus pares. Milene é sobrinha de Alexandre Fontana Beltrão, nomeado Secretário Especial para Assuntos Estratégicos (SEAE). A Resolução n.º 02/2002/SEAE, mencionada por Myriam, é assinada por Milene Salomão Fernandes no cargo de diretor técnico, por José Henrique Ferreira Pinto que assume a função de diretor presidente e diretor administrativo, e por Alexandre Fontana Beltrão.

Logo, a comissão não tinha outra finalidade que "vigiar" o espaço em si, como se comprova na sequência, "a Diretora Presidente da OSCIP/Sociedade Novo Museu Curitiba informou que só entregaria cópia completa da documentação administrativa-financeira, sobre sua gestão, no dia 14/03/03, aos Secretários da

SEAE e da SEEC e à Comissão. [...]". Outro trecho, também revela o posicionamento da comissão,

Quando se sentiu pressionada, a Diretora Presidente chegou a dizer que a OSCIP/Sociedade Novo Museu é uma entidade civil, pessoa jurídica de direito privado, portanto, insinuando que não tinha obrigação de mostrar a documentação de criação da organização e que não poderíamos pesquisar em cartório os registros da instituição.

Entretanto, acreditamos que a sociedade sendo uma OSCIP, tendo um vínculo com o Estado, trabalhando com recursos públicos (estaduais e/ou federais) tem que exercer uma administração-financeira transparente, passível de conhecimento por qualquer contribuinte brasileiro.

Independente da documentação referente às questões financeiras, a comissão realizou um levantamento sobre a área administrativa, analisando as plantas dos projetos e conversando com os funcionários que estavam trabalhando no local. As empresas contratadas tinham vínculo com a Sociedade até março de 2003, com isso a comissão concluiu:

que não existem empresas de assistência técnica oferecendo os serviços de manutenção aos equipamentos essenciais do Museu, como ar condicionado, elevadores, geradores, detecção de incêndios, monitoramento e que houve apenas improvisações nestas áreas, com prestadores de serviços autônomos, com algum conhecimento no assunto.

De acordo como o relatório da comissão, as exposições para inauguração do museu foram executadas através do projeto da Lei de Incentivo Federal, Lei Rouanet. No que diz respeito à programação, a mostras Matéria Prima, Personagens e Paisagens Mexicanas: Coleção Pascual Gutiérrez Roldán, Uma História do Sentar, Curitiba Inovação e Solidariedade foram desmontadas e tiradas do museu até o dia 17 de março de 2003. A exposição A Trajetória de Niemeyer beleza, humanismo e liberdade, foi desmontada para serviços de manutenção nas paredes, porém, seria remontada. E a mostra Panorama da Arte Paranaense: Acervo do Estado do Paraná continuou exposta.

No que diz respeito à situação da obra, a comissão recebeu vários documentos sobre os projetos arquitetônicos, as propostas de manutenção do museu, os materiais, equipamentos e mobiliários adquiridos pelo museu, repassados por Oswaldo Cintra de Carvalho e Max Rahm do PARANACIDADE, arquiteto e engenheiro, respectivamente. Consequentemente com o término das exposições findou também as atividades

da diretoria da OSCIP, com isso os diretores Milene Fernandes e Marcos F. F. de Souza entregaram as chaves de suas salas a comissão no dia 17 de março de 2003, relata Myriam.

Portanto, pelo que foi mencionado, a Sociedade Novo Museu Curitiba não tinha autonomia própria, sendo o Estado seu mandatário direto, comprovado pela ausência de documentação que regula seu funcionamento, na hostilidade diante a comissão de transição e também pela falta de continuidade das atividades da Sociedade durante a mudança de governo, ocasionando assim, o fechamento do museu no período de abril e maio de 2003.

3.1.4 Sociedade de Amigos do MON e Associação de Amigos do MON

De imediato, surge uma questão central, nessa nova gestão do museu houve modificações em outros itens do estatuto social da Sociedade ou a alteração foi apenas na denominação? A discussão que segue parte do pressuposto que o estatuto é o mesmo da Sociedade Novo Museu Curitiba. Ainda sobre o estatuto da Sociedade, elucidam-se os motivos na qual a OSCIP passa a ser designada de Associação de Amigos do MON. E por fim, aponta para os agentes envolvidos nessa administração inicial da Sociedade de Amigos do MON.

Em 2003, Roberto Requião (PMDB), então governador do Estado do Paraná, empossado pela segunda vez no cargo, assumiu a responsabilidade pelo complexo. "Com a criação de uma organização civil sem fins lucrativos – a Sociedade dos Amigos do Museu Oscar Niemeyer – o maior e mais moderno museu do Brasil passa a existir legalmente como uma instituição cultural"¹⁵⁵. A Sociedade já havia sido constituída em agosto de 2002 e desde outubro de 2002 seu estatuto social estava vigente. Devido a mudança de governo, alterou-se sua denominação e foram definidos

¹⁵⁵ ORGANIZAÇÃO sem fins lucrativos vai administrar o Museu Oscar Niemeyer. **Agência de Notícias do Estado do Paraná**, 05 jun. 2003. Cultura. Disponível em: <<http://www.aen.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=1565&tit=Organizacao-sem-fins-lucrativos-vai-administrar-o-Museu-Oscar-Niemeyer>>. Acesso em: 23 fev. 2011.

em Assembleia Geral os membros do conselho administrativo, do conselho fiscal e os diretores da entidade. A Assembleia foi conduzida pela diretora presidente do museu Maristela Requião, juntamente com o assessor especial do governador Daniel Godoy, realizada dia 04 de junho de 2003, no Palácio Iguçu.

Nessa fase inicial,

fazem parte do Conselho Administrativo da Sociedade dos Amigos do Museu Oscar Niemeyer: Orlando Busarello, Rita de Cássia Guimarães Esmanhoto de Carvalho, Mirtes Maciel Pisseti, Marília Pinheiro Machado de Souza, João Osório Brzezinski, Waldyr Simões de Assis Filho e Moacir Mansur Boscardi. O Conselho Fiscal é composto por três titulares – Thadeu Castello Branco e Silva, Carlos Augusto Moreira Júnior, Célia Maria Baron – e três suplentes – Marcos Domakoski, Adriana Espíndola Correia, Maria Olívia Samek. A diretoria da Sociedade foi constituída durante reunião com os membros do Conselho Administrativo. O cargo de presidente foi delegado à primeira-dama, que temporariamente irá também assumir a diretoria cultural e a diretoria administrativos-financeiro ficou sob a responsabilidade de Maria Merlo.¹⁵⁶

O Conselho Administrativo elege sete membros, o que ultrapassa o número mínimo previsto no estatuto da Sociedade, isso se a Sociedade Amigos do MON manteve o mesmo estatuto social da Sociedade Novo Museu Curitiba. Pelo art. 18, o Conselho Administrativo poderá ser composto por até seis membros escolhido entre os sócios, sendo pelo menos quatro vagas destinadas aos sócios colaboradores, com mandatos de três anos e mais uma reeleição. Na prática, as regras para nomeação do conselho de administração não segue o estatuto, pois na data em questão ainda não existiam sócios colaboradores.

Dos nomes elencados para compor o conselho administrativo, somente João Osório Brzezinski e Waldir Simões de Assis Filho estão ligados as artes plásticas. O que em partes justifica a mobilização da classe artística que unem forças com a COSEM, nesse período em que o museu esteve fechado. O grupo formado por vários segmentos culturais e artísticos se reúne para apresentar um projeto ao governo mediado pela COSEM, para melhoria da política cultural no Estado.

¹⁵⁶ ORGANIZAÇÃO sem fins lucrativos vai administrar o Museu Oscar Niemeyer. **Agência de Notícias do do Estado do Paraná**, 05 jun. 2003. Cultura. Disponível em: <<http://www.aen.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=1565&tit=Organizacao-sem-fins-lucrativos-vai-administrar-o-Museu-Oscar-Niemeyer>>. Acesso em: 23 fev. 2011.

Segundo Clarete, o fato de a COSEM ter reunido um grupo significativo de artistas plásticos e estar trabalhando em parceria tem sido uma alento para a classe, 'os artistas ficaram à margem das decisões por muitos anos, e agora queremos promover uma movimentação para que as artes visuais ocupem o seu lugar de destaque nas ações da Secretaria'. Os grupos que trabalharão nos próximos 45 dias serão coordenados por Antônio Carlos Machado (salões itinerantes), Luiz Fernando Philbert (produção paranaense), Denise Bandeira (cursos e oficinas), Eliane Prolik e Beni Moura (política de aquisição de acervos), Didonet Thomaz (museologia), Guilmar Silva (leis de incentivo) e Paulo Roberto Munhoz e Milla Jung (cinema, vídeo e fotografia).¹⁵⁷

Na ausência de uma Lei de Incentivo Fiscal do Estado do Paraná¹⁵⁸, tendo o Ministério da Justiça deferido o pedido da Sociedade dos Amigos do MON, o museu pode se valer da Lei Rouanet.

o despacho foi publicado no Diário Oficial da União no dia 04 de julho. A entidade civil, sem fins lucrativos, foi criada no início do mês de junho, para administrar o museu, mas precisava da qualificação do governo federal para ter acesso aos benefícios da lei de incentivo fiscal. A Sociedade dos Amigos do Museu Oscar Niemeyer possui 53 sócios fundadores, entre eles figuras ilustres das artes plásticas, do cenário político e da sociedade paranaense.¹⁵⁹

Em setembro de 2011, a Associação Amigos do MON denominação atual da Sociedade dos Amigos do MON é composta por 51 sócios fundadores, um sócio benemérito e 191 sócios colaboradores (contribuintes). Os sócios colaboradores foram associados pelo projeto "Seja um Amigo do MON"¹⁶⁰, mediante o pagamento de uma

¹⁵⁷ ARTISTAS PLÁSTICOS vão apresentar propostas para ação cultural da Cossem. 18 abr. 2003. Disponível em: <<http://www.aen.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=2762&tit=Artistas-plasticos-vaio-apresentar-propostas-para-acao-cultural-da-Cossem>>. Acesso em: 24 fev. 2011.

¹⁵⁸ Em substituição a Lei Estadual de Incentivo à Cultura, em 2001 foi criado pelo Governo do Estado do Paraná o Programa Conta Cultura, extinto após a abertura do MON. Era um programa administrado pela Secretaria de Estado da Cultura, que tinha por objetivo facilitar a parceria entre empreendedores culturais e empresários, a fim de viabilizar a realização de projetos culturais já aprovados pela Lei Rouanet. Destinado aos empreendedores culturais do Paraná ou radicados no Estado, pessoas físicas ou jurídicas. A escolha dos projetos ficava a cargo de um representante do Fórum de Cultura do Paraná e da SEEC (SEEC. Programa Conta Cultura 2001. Curitiba, PR: Secretaria de Estado da Cultura, março 2001. Fôlder de divulgação).

¹⁵⁹ SOCIEDADE dos Amigos do MON já pode utilizar recursos da Lei Rouanet. 26 jul. 2003. Disponível em: <<http://www.aen.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=8848&tit=Sociedade-dos-Amigos-do-MON-ja-pode-utilizar-recursos-da-Lei-Rouanet>>. Acesso em: 24 fev. 2011.

¹⁶⁰ Em 2008 tinha 45 sócios, em 2009 tinha 75 sócios e em 2010 tinha 92 sócios.

taxa anual de Cem Reais. O projeto teve início em 29 de julho de 2008. A modificação da denominação Sociedade dos Amigos do MON para Associação dos Amigos do MON, segundo Lêda Salles Rosa, do Setor de Documentação e Referência do MON, aconteceu em decorrência das providências solicitadas pelo Ministério da Justiça no esclarecimento do caso de nepotismo durante o governo de Roberto Requião, envolvendo sua esposa Maristela Requião. Por sua vez, a alteração do estatuto social aprovada na 5.^a Assembleia Geral Extraordinária, em 08 de junho de 2009, sendo eleita à nova diretoria – a data da Assembleia coincide com as notas divulgadas pela mídia sobre o caso de nepotismo.

A irregularidade constatada se justifica por Maristela Requião acumular dois cargos, o de Secretária Especial do Museu Oscar Niemeyer e o de presidente da Sociedade.

O ministério requisitou, ainda, o envio à Coordenação de Entidades Sociais – órgão que fiscaliza as Oscips – da ata da nova diretoria, que não deve conter membros que possuem cargos ou exercem funções na administração pública, além da prestação de contas da entidade. Segundo a nota, a direção do museu solicitou a prorrogação de 30 para 60 dias o prazo para o envio das informações e o pedido teria sido deferido pela coordenadora de entidade sociais do MJ, Andréa Aiolfi.¹⁶¹

Com base na decisão do Ministério da Justiça, a partir de 1.^o de junho de 2009, Maristela Requião deixará a OSCIP para continuar como Secretária do museu, ou seja, ficará responsável pela administração do espaço e definição da programação cultural. Portanto, em decorrência desse remanejamento, o Conselho de Administração elegerá novos dirigentes, embora nenhum nome tenha sido divulgado.

Pelo que foi exposto, de 2003 a 2009, Maristela dirigia a OSCIP e exercia o cargo de Secretária Especial do MON. O que confirma a hipótese de que o museu era administrado indiretamente pelo Estado, devido ao acúmulo de funções já referidos. Somente na gestão de 2011, com a extinção dessa Secretaria Especial o museu concretiza-se como um prolongamento da SEEC, embora no novo regulamento da SEEC essa relação estava colocada desde outubro de 2009.

¹⁶¹ ANGELI, G. Maristela Requião desiste de OSCIP para continuar secretária do MON. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 29 maio 2009.

O novo regulamento da SEEC passa a vigorar após a denúncia de nepotismo, visto que o prazo para o MON se posicionar sobre a gestão da OSCIP e sua diretoria era julho do mesmo ano. Por sua vez, a dúvida é se a OSCIP foi extinta? Caso contrário, o que justificaria a partilha do acervo artístico acumulado durante esse período, no início da gestão de 2011? Na confusão entre as obras que pertencem ao Estado e as obras que são da OSCIP.

O estatuto social da Sociedade toma providências caso a Sociedade seja extinta.

Conforme Art. 35: A extinção da Sociedade dar-se-á mediante aprovação por dois terços dos Sócios Fundadores e Colaboradores em dia com suas obrigações sociais, reunidos em Assembleia Geral Extraordinária convocada com essa finalidade.

1.º Na hipótese de dissolução da entidade, o respectivo patrimônio líquido será transferido a pessoa jurídica qualificada nos termos da Lei n.º 9.790/99, preferencialmente para aquela que tenha o mesmo objeto social da extinta.

2.º Na hipótese da pessoa jurídica perder a qualificação instituída na Lei n.º 9.790/90, o respectivo acervo patrimonial disponível, adquiridos com recursos públicos durante o período em que perdurou aquela qualificação, será transferido a outra pessoa jurídica qualificada nos termos da Lei n.º 9.790/99, preferencialmente que tenha o mesmo objeto social.

Na classificação dos museus de Curitiba, segundo o caráter das intuições, o MON não se assemelha as outras categorias existentes, portanto caso a OSCIP deixe de existir seu patrimônio deverá ser transferido "para pessoa jurídica" que tenha o "mesmo objeto social". Como transferir para o Estado, se o estatuto social do MON é outro?

Portanto, se o Estado representado pelo Sistema Estadual de Museus do Paraná (SEM/PR) interfere nas decisões sobre o acervo, conforme a ata do Conselho Consultivo que foi restituído em março de 2011, conduz a hipótese de que o MON passa a ser responsabilidade do Estado, ou ainda, que o MON sempre foi do Estado. Situação confirmada por Myriam, "na verdade, desde o início da gestão de Maristela Requião o museu volta para a Secretaria, porém para a SEEC não era transparente essa ligação entre a OSCIP e o Estado. Uma OSCIP para gerenciar o patrimônio que é público, indaga Myriam", e complementa, "o que fazia do MON uma unidade independente da SEEC era a atitude das pessoas e não a lei". Somado aos fatos apresentados, na mistura entre o patrimônio público e o privado, constatado por uma OSCIP ser presidida pelo Estado, justifica-se o tabu em se explicitar os agentes que participam desse acordo.

3.2 ORIGENS DO ACERVO: MAP, BANESTADO E BADEP E PRIMEIRAS AQUISIÇÕES MON

O acervo do museu tem origem na coleção do antigo BANESTADO fechado em 2001, do extinto Banco de Desenvolvimento do Paraná S.A. (BADEP) e nas obras do Museu de Arte do Paraná. Discute os artistas e a quantidade de obras proveniente de cada instituição, e que parcela representa investimento do Estado na aquisição de obras.

3.2.1 Acervo Museu de Arte do Paraná

A relação de obras do Museu de Arte do Paraná e que hoje compõem a primeira parte do acervo do MON, cujos dados foram coletados junto ao Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, visto que esses dados não foram disponibilizados pelo MON¹⁶², permitem verificar as informações sobre o artista e a obra¹⁶³, e, ainda, como o acervo foi constituído institucionalmente, analisando: a incorporação, a procedência e a entrada –, data em que a obra passa a pertencer ao acervo. No quadro 3, demonstram-se as diferentes formas de incorporação de obras por aquisição, doação, comodato, empréstimo, transferência e sob guarda. Dessas seis modalidades, o investimento efetivo por parte do Estado ocorre apenas em obras por aquisição, o que denuncia a fragilidade das políticas de incentivo à cultura no Paraná, nessa fase inicial de constituição de um museu para representar a produção local. Nesse sentido, indaga-se: houve avanços com a abertura do MON?

¹⁶² E também pelo fato de uma equipe do MAC/PR ter participado da Comissão de Levantamento e Cadastramento do Acervo Artístico do Estado na data de sua abertura em 1987 (BAPTISTA, V. R. B. V. **A formação do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná**, p.12).

¹⁶³ Indicação do artista; o título das obras; a data de execução da obra; a categoria; a técnica; o suporte e a dimensão.

INCORPORAÇÃO	N.º PROCEDÊNCIA	N.º OBRAS
Aquisição	19	39
Doação	55	748
Comodato	12	121
Transferência/Provisória	7	67
Transferência/Definitiva	9	28
Sob guarda	5	68
Empréstimo	2	53
TOTAL	109	1.124

QUADRO 3 - INCORPORAÇÃO, PROCEDÊNCIA E ENTRADA - ACERVO
MAP - MAR. 2002

FONTE: Setor de Pesquisa e Documentação - MAC/PR

As obras provenientes de aquisição datam do período entre 1988 e 1995, tendo como intermediários culturais: os artistas e seus familiares; as galerias de arte como Pall Lajos e Uffizi; a Lei Sarney; e colecionadores. Na incorporação por aquisição, destaca-se a compra de dezenove obras do artista Nilo Previdi (1913-1982)¹⁶⁴, tendo como mediadora Iara Previdi Dotaf – visto que em média se comercializava uma ou duas obras por negociação.

Por doação, das 55 ocorrências, a maioria foi obtida mediante contribuição de artistas que repassaram ao museu suas próprias obras, a exemplo de Ennio Marques Ferreira, artista e colecionador, que cedeu ao MAP 24 obras de artistas distintos e 53 obras de sua autoria. Fernando Calderari, reconhecido por sua produção de arte abstrata na década de 1960, também contribuiu com 31 obras produzidas por ele no ano de 2000, na técnica gravura em metal sobre papel. Exemplificando as doações realizadas pelos parentes dos artistas, o acervo somou 266 obras do escultor e desenhista Jefferson César (1932-1981)¹⁶⁵, na categoria desenho, cedida por sua esposa Lydia Cezar. A Siemens, via Lei Municipal de Incentivo, repassa ao museu 23 obras de Bruno Lechowski, entre outros casos, como 23 obras provenientes do testamento deixado por Fernando Carneiro (1928-

¹⁶⁴ Em 1950 contribui na fundação do Centro de Gravura do Paraná e, em 1951, participa da 1.ª Bienal de São Paulo. Previdi teve aula com Guido Viaro, João Turin, Oswaldo Lopes e Poty.

¹⁶⁵ Teve aula de desenho e pintura com Estanislau Traple (1956) e de escultura com Francisco Stockinger (1966). Sua primeira exposição individual ocorre em 1975 no Tribunal de Contas do Paraná. De 1970 a 1980 trabalha no Centro de Criatividade no Parque São Lourenço e integra o Grupo Um com Elvo Benito Damo.

1994)¹⁶⁶, colecionador que detinha em seu acervo obras de artistas de renome nacional como Tarsila do Amaral e Candido Portinari.

Por comodato, dos doze casos, a maior quantidade tem como procedência Nestor Stenzel, das quais, duas obras de João Turin e 81 delas de Erbo Stenzel (1911-1980)¹⁶⁷ seu irmão. Ainda nessa categoria doze obras do antigo acervo BADEP, outras duas do BANESTADO e uma da FUNDEPAR¹⁶⁸. Além de artistas como Fernando Velloso, Wilson Andrade Silva, entre outros.

A categoria transferência – subdividida em definitiva ou não – indica as primeiras obras que compõem o acervo do Museu de Arte Paranaense o que coincide com o ano de inauguração do museu. Os órgãos envolvidos foram: Palácio Iguçu, Procuradoria Geral da Justiça, Secretaria de Segurança Pública, Secretaria dos Transportes, Secretaria da Educação, Secretaria do Planejamento, Secretaria do Interior, Secretaria da Agricultura, Secretaria das Finanças, Secretaria de Estado da Cultura. Entre os museus: MAC/PR e Museu Alfredo Andersen (MAA), além da Biblioteca Pública do Paraná e da CELEPAR¹⁶⁹ – incluindo artistas acadêmicos e modernos, desde Alfredo Andersen até a geração da década de 1960, num total de 95 obras. Proveniente da Biblioteca Pública foram 23 obras do suíço Guilherme W. Michaud (1829 -1902)¹⁷⁰ além de artistas como Miguel Bakun, Poty Lazzarotto, Estanislau Traple, sendo que em sua maioria cada órgão se comprometeu de uma a seis obras de artistas diversos.

¹⁶⁶ O arquiteto e professor Fernando Augusto Lacerda da Silva Carneiro era filho de David Antonio da Silva Carneiro e Marília Lacerda Carneiro. Depois de longa tramitação o acervo do seu pai foi adquirido pelo governo do Estado do Paraná em 2004 e passa a integrar o Museu Paranaense.

¹⁶⁷ Escultor, desenhista e gravador com importantes obras realizadas em Curitiba como o "Homem Nu" na Praça Dezenove de Dezembro, dentre as várias atividades profissionais que desempenhou em 1949 assume a cadeira de Anatomia e Fisiologia Artística na EMBAP. Possui um museu biográfico a "Casa Erbo Stenzel" situada no Parque São Lourenço inaugurada em 1998, que atualmente se encontra desativada.

¹⁶⁸ Instituída no dia 2 de julho de 1962 com o nome de Fundo Estadual de Ensino pelo então governador do Paraná Ney Braga, passou a ser chamada de Fundação Educacional do Estado do Paraná (FUNDEPAR) em agosto de 1962. E, em 16 de julho de 1991, recebeu a denominação atual Instituto de Desenvolvimento Educacional do Paraná.

¹⁶⁹ A Companhia de Informática do Paraná (CELEPAR) é uma sociedade de economia mista criada pela Lei Estadual n.º 4.945 de 30 de outubro de 1964, de capital fechado, seu acionista majoritário é o Estado do Paraná e encontra-se vinculada à Secretaria Especial para Assuntos Estratégicos (SEAE).

¹⁷⁰ Chega ao Rio de Janeiro em 1849 e em 1854 casa-se com Custódia Américo, na Colônia do Superagui, com quem tem nove filhos.

Três obras emprestadas ao MAP eram do Museu Paranaense, uma de Alfredo Andersen e outras duas de Maria Amélia Assumpção. Já as obras da artista Helena Wong estavam aos cuidados de sua irmã Show-wen Allegretti. Sob guarda estão obras também do Museu Paranaense, da Biblioteca Pública do Paraná e da Família Stenzel, além de uma obra de Guido Viaro proveniente da SUCEAM e, outra, de João Ghelfi, propriedade de Fernando Bini.

Contudo, percebe-se que o investimento na aquisição de obras de artes para compor o MAP foi pequeno, sendo a maioria proveniente de doações, que representam 66,5% das 1.124 obras listadas. Dentre as outras categorias analisadas somente a transferência definitiva garante que as obras continuem incorporadas à instituição, independente de quem a administre, pois a transferência provisória, o comodato, sob guarda ou empréstimo são acordos temporários entre os proprietários e o museu.

DESCRIÇÃO	MAP	BANESTADO	BADEP
Quantidade de artistas	96	199	32
Quantidade de obras	1.124	721	88
	1.933		

QUADRO 4 - ARTISTAS E OBRAS DA ORIGEM DO ACERVO DO NOVOMUSEU
 FONTE: Setor de Pesquisa e Documentação do MAC/PR

3.2.2 Acervo BANESTADO e BADEP

O acervo do Banco do Estado do Paraná S.A. (BANESTADO), com base no levantamento feito em 28 de outubro de 1993 pelo MAC/PR, totalizava 721 obras¹⁷¹ – embora sua coleção seja considerada diversificada, com poucas obras representativas, uma vez que parte do acervo foi constituída como pagamentos de dívidas¹⁷². Com a privatização do BANESTADO, o acervo foi repassado para o Banco Itaú, e este posteriormente o transfere para o Governo do Estado. Segundo Ennio Marques Ferreira, diretor da Casa Andrade Muricy (CAM), em 2002, espaço que vinculou a

¹⁷¹ Segundo o MON, 900 obras foram originárias do Banestado (HERKENHOFF, P. **Museu Oscar Niemeyer**: 2003 a 2007. Curitiba: MON, 2008. p.49).

¹⁷² PERIN, A. Acervo do antigo Banco Banestado ganha amostragem na Casa Andrade Muricy. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 03 mar. 2002. Caderno G.

mostra sobre o antigo acervo do BANESTADO, ele mesmo realizou a curadoria mencionando o montante total de 75 artistas e 800 obras pertencentes a esta coleção, que iriam compor a Pinacoteca do Estado do Paraná, denominação dada inicialmente ao NovoMuseu. Em parte, a quantidade de obras divulgadas pela CAM coincide com os dados fornecidos pelo MAC/PR, porém a quantidade de artistas, não.

O BANESTADO atuava como intermediário cultural numa época em que Curitiba tinha poucos espaços museológicos e se destacava por incentivar artistas no início de carreira. Tanto é assim que promovia o Salão Banestado de Artistas Inéditos (SBAI), criado em 1983, por Francisco Souto Neto. O último salão noticiado data de 05 de dezembro de 1997, realizado com os recursos da Lei de Incentivo a Cultura; faziam parte da comissão julgadora do XIII SBAI: Alfi Vivern, Estela Sandrini e Fernando Bini.¹⁷³ Os prêmios dos salões não eram do tipo aquisição e sim, um incentivo monetário para artistas iniciantes que não haviam realizados exposições individuais e nem tinham sido premiados em concursos oficiais ou de iniciativa privada. Também realizava exposições de arte em sua galeria, com sede em Curitiba e Londrina. Em 1984, a Galeria de Arte Banestado inicia suas atividades em Curitiba, que após 1995 passa a denominar-se Espaço Cultural Banestado.

As 88 obras do BADEP compõem a terceira parte do acervo do MON, representando 32 artistas. Os artistas Bia Wouk, Conceição Piló, Jader de Siqueira, Luiz Fernando Voges Barth, Maria José Boaventura, Rubens Esmanhoto, Tancredo de Araujo, e uma das obras de Fernando Calderari foram obras provenientes de prêmios aquisições vinculadas aos Salões Paranaenses. A obra do artista José Alberto Nemer resultou de prêmio aquisição da 4.^a Mostra do Desenho Brasileiro; e uma das obras de Guido Viaro foi doada por Constantino Viaro, filho do artista – do restante das obras não se conhece a modalidade de aquisição. O BADEP era responsável pela publicação intitulada "Panorama da Arte no Paraná", editada em quatro volumes de 1975 a 1977 sob a coordenação de Domício Pedroso, bem como por outras publicações sobre arte paranaense. As primeiras exposições realizadas no banco são de setembro de 1973 vinculadas ao Salão de Exposições do BADEP e as últimas datam de 1984.

¹⁷³ NETO, F. S. Inaugurado o XIII SBAI – Salão Banestado de Artistas Inéditos. **Indústria e Comércio**, Curitiba, 05 dez. 1997.

Sua atuação remete a 1962, quando surge a Companhia de Desenvolvimento Econômico do Paraná (CODEPAR), instituição criada para administrar os recursos do Fundo de Desenvolvimento Econômico (FDE), frente ao poder público que mediava as transformações econômicas e sociais do período. Em 1968, ao ser instituído o Sistema Nacional de Bancos de Desenvolvimento, com base nas diretrizes da Resolução n.º 93 do Banco Central, a CODEPAR mudou seus estatutos e sua razão social para Banco de Desenvolvimento do Paraná S.A. (BADEP). O banco já atuava desde janeiro com base na nova estrutura, embora o ato público registre seu novo estatuto em 6 de dezembro de 1968.

O acervo do Museu Oscar Niemeyer totaliza 2.585 obras – 652 delas adquiridas na gestão de 2003 a 2010. Enfim, a maior parte do acervo inicial é originária do Museu de Arte do Paraná (MAP), porém o MON divulga a existência de apenas 300 obras proveniente desse fundo.¹⁷⁴ Já no catálogo da exposição "Aquisições Museu Oscar Niemeyer: do romântico ao moderno" o MON divulga que tem sob sua tutela 1.850 obras, entre esculturas, pinturas, desenhos, fotografias e objetos.

Nessa mostra foi adquirido pelo Museu Oscar Niemeyer um total de dezenove obras, de 18 artistas. O perfil das obras atende à produção local e nacional. A exposição teve o patrocínio da Companhia Paranaense de Energia Elétrica (COPEL) e da Companhia Paranaense de Gás (COMPAGÁS), via Lei de Incentivo a Cultura, bem como da Caixa Econômica Federal. A mostra permaneceu em cartaz de fevereiro a setembro de 2007, sendo exibida em três períodos distintos.

As obras incorporadas entre 2003 e 2010 foram disponibilizadas para pesquisa em 14 de abril de 2011, já na nova gestão¹⁷⁵ tendo a frente do museu a artista plástica Estela Sandrini – os apontamentos possíveis serão discutidos em paralelo às exposições no capítulo 7. Embora o "NovoMON" reprove a falta de diálogo da gestão anterior, essa conduta se manteve, considerando que foram disponibilizadas somente a lista dos artistas que compõem o acervo, sem detalhar as formas de aquisição adotadas pelo museu. Então, com a atitude de quem recebe uma "visita indesejada", o material foi repassado pelo historiador Ricardo Freire na portaria administrativa do museu. De qualquer maneira, ainda não foi desta vez que

¹⁷⁴ HERKENHOFF, P. **Museu Oscar Niemeyer...**, p.49.

¹⁷⁵ Alguns setores não mudaram seu quadro de funcionário como é o caso do acervo que continua aos cuidados de Suely Deschermayer.

as portas da reserva técnica se abriram ao público. Por que mesmo em gestões diferentes alguns espaços no MON permanecem restritos?

Em síntese, o acervo inicial do MON tem 284 artistas e 1.933 obras. Desses artistas, ao avaliar o grau de importância, destacam-se aqueles com obras tanto no MAP quanto no Banestado e Badep, a saber: Álvaro Borges (12 obras), Domício Pedroso (9 obras), Fernando Calderari (118 obras), Fernando Velloso (6 obras), Luiz Carlos de Andrade e Lima (13 obras), Nilo Previdi (29 obras), Poty Lazzarotto (17 obras), Rubens Esmanhoto (6 obras) e Theodoro de Bona (23 obras).

Outro modo de mensurar a importância do artista é a quantidade de obras no acervo. A maioria dos artistas apresentam entre uma e dez obras, sendo assim salienta os artistas com mais de dez obras, distribuídos por instituições. No primeiro grupo, os artistas vinculados apenas numa das três instituições: com obras no MAP: Bem Ami Voloch (37 obras), Bruno Lechowski (24 obras), Ennio Marques Ferreira (53 obras), Erbo Stenzel (185 obras), Irene Rolek (12 obras), Jefferson Cesar (266 obras), João Zaco Paraná (17 obras), Guilherme Michaud (23 obras), e Ricardo Kock (46 obras); com obras no BANESTADO: Andréa de Paula Soares (11 obras), Antonio Macedo (16 obras), Carlos Erick Araujo (65 obras), Elton D'Almeida (12 obras), Teresa Koch Cavalcanti (20 obras) e Tadaschi Ikoma (37 obras); e com obras no BADEP: Sergio Telles (17 obras).

No segundo grupo, os artistas associados a duas instituições. No MAP e BANESTADO, Euro Brandão (46 obras), Helena Wong (56 obras), Ida Hannemann de Campos (36 obras), João Osório Brzezinski (19 obras), Wilson de Andrade e Silva (13 obras). E ainda, Osmar Chromiec com obras no BANESTADO e BADEP (30 obras) e Guido Viaro com obras no MAP e BADEP (30 obras).

Ao considerar o modo como as obras foram adquiridas, apenas o Museu de Arte do Paraná estabelecia esse tipo de critério, predominando obras por doação (748 obras/71 artistas) em oposição as obras por aquisição (39 obras/16 artistas). O BADEP, por exemplo, em que o número de artistas e obras é menor, algumas das obras eram prêmios aquisições do Salão Paranaense, a atuação do banco na área cultural marca o período entre 1973 a 1982, sob a responsabilidade de Domício Pedroso. No BANESTADO, 157 artistas não possuem obras no MAP e no Badep, as atividades relacionadas as artes incluíam os salões e a Galeria de Arte Banestado, durante o período de 1983 a 1996.

4 MUSEU PÓS-MODERNO E AS CATEGORIAS DE PÚBLICO

A localização do museu, sua arquitetura e as categorias de público são os pontos enunciados nesse tópico. Bem como a readequação do Edifício Castelo Branco no Centro Cívico, as transações sobre a autoria do projeto arquitetônico do Olho, que tem como padrão o Museu Guggenheim em Nova Iorque. Conceituar a categoria público envolve a relação do visitante com a obra de arte. Por esse viés, a arquitetura do MON representa uma escultura para o entorno, um museu pós-moderno. A respeito do público, define-se teoricamente considerando a posição da classe artística que se opõem a posição da classe burguesa, de acordo com Bourdieu. Apresentadas as diferenças no que tange a produção da arte, segundo Canclini, ajusta-se com a definição de Habermas na confluência entre o público (visitante) e o poder público (Estado), e de tal modo baliza os pressupostos teóricos do culto, formado por uma elite cultural. O massivo e o popular, embora sejam citados em comparação ao erudito e ao culto, serão particularizados depois.

4.1 A DESOCUPAÇÃO DO EDIFÍCIO HUMBERTO DE ALENCAR CASTELO BRANCO E A CONSTRUÇÃO DO ANEXO

A construção do museu ocasionou mudanças em outros setores além das sedes dos museus em Curitiba. Buscando adaptar o prédio que sediará o NovoMuseu a fim de que se edificasse o anexo denominado Olho, as administrações governamentais que ocupavam o Edifício Castelo Branco foram remanejadas. O que se vislumbra a seguir, é essa redistribuição e a concepção arquitetônica adotada por Niemeyer ao projetar esse museu, com a intenção de mostrar a importância da arquitetura ao se referir a arte e a cultura na atualidade.

Em 2001, na fase de desocupação do prédio, ali estavam abrigadas as secretarias de Estado da Administração, do Planejamento, de Assuntos Estratégicos e a Procuradoria Geral do Estado (PGE), bem como o Instituto Paranaense de Desenvolvimento Econômico e Social (IPARDES). O Novo Museu de Arte do Paraná, ou melhor, o NovoMuseu – como passa a ser denominado na data de inauguração,

que ocorreu em 22 de novembro de 2002 com a presença do presidente da República Fernando Henrique Cardoso – foi construído tendo como meta abrigar os acervos unificados do Estado, provenientes do MAP e do MAC/PR. Essa reorganização alterou o endereço de várias sedes institucionais: da sede provisória do MAP, que ao ser extinto libera o espaço para a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), a qual instala parte de sua estrutura na Casa Gomm; do Museu Paranaense (MP), que sai da Praça Generoso Marques liberando a inauguração do Paço da Liberdade, ao passar a ocupar o Palácio São Francisco.

Jaime Lerner, ao comentar sobre o projeto às vésperas de sua inauguração, menciona as várias estratégias articuladas para que o projeto se efetivasse. Primeiro, a desocupação do antigo Conglomerado Banestado no bairro Santa Cândida, viabilizando, em parte, a transferência das Secretarias do Governo. Segundo, a captação de recursos junto ao Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID). E, terceiro, o convencimento ao arquiteto Oscar Niemeyer em integrar o projeto junto a equipe do Museu Guggenheim, visto que a proposta inicial seria estabelecer uma franquia desse museu em solo brasileiro, no caso Curitiba, em pauta desde final de 2000.

Os resultados não foram promissores e a nova franquia brasileira não ocorreu, o que pôs fim às discussões iniciadas com Thomas Krens, diretor da sede do Museu Guggenheim, em Nova Iorque, juntamente com o arquiteto Frank Gehry, responsável pela filial do museu em Bilbao (1991-1997), na Espanha¹⁷⁶. A concepção arquitetônica dos museus pós-modernos tem como padrão esse museu projetado por Frank Lloyd Wright em Nova Iorque (1943-1959), que, segundo Josep Montaner, inaugura "o caminho do museu como entorno artístico, como grande escultura inspirada em formas orgânicas, como contentor extraordinário em estreita relação com o contexto urbano, [...]"¹⁷⁷.

¹⁷⁶ A intenção de Jaime Lerner ao construir o NovoMuseu se assemelha aos resultados que Bilbao teve após a edificação do Museu Guggenheim. Segundo Dudeque (**Nenhum dia sem uma linha: uma história do urbanismo em Curitiba**. São Paulo: Studio Nobel, 2010. p.397), "a inauguração de uma subsede do Museu Guggenheim, projetada por Frank Gehry, reverteu a má-vontade e inclui Bilbao no circuito das artes e do turismo. Isso elevou aos píncaros a tendência internacional, vigente desde o final da década de 1980, de tratar os grandes edifícios dedicados à arte como ícones urbanos da cultura e dos negócios".

¹⁷⁷ MONTANER, J. M. **Museus para o século XXI**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p.12.

Mesmo o NovoMuseu não sendo uma filial do Guggenheim, o Olho projetado por Niemeyer e construído em praticamente sete meses, apresenta as propriedades de um "objeto singular", assim como o Museu de Arte de Caracas, na Venezuela (1954) – que não foi realizado – e o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, no Rio de Janeiro (1990-1996). No museu de Niterói, "combinam-se duas tipologias cinemáticas utilizadas com frequência por Niemeyer: as rampas exteriores e a forma escultórica derivada da esfera"¹⁷⁸, essas características estão presentes no NovoMuseu.

O Edifício Humberto de Alencar Castelo Branco também foi projetado por Niemeyer em 1967. Após a construção ter ficado parada de 1969 a 1976, foi inaugurado no dia 21 de março de 1978. O edifício é o primeiro de um conjunto de seis blocos que a Comissão do Centro Cívico, presidida pelo então secretário da Administração, João Elísio Ferraz de Campo, definiu para concentração de 80% das Secretarias do Estado: Interior, Recursos Humanos, Planejamento, Justiça, Indústria e Comércio, Administração – na área anexa ao Palácio Iguaçu, sede do governo estadual. Sob a coordenação da Secretaria de Administração e da Empresa de Obras Públicas do Paraná (Emopar), as obras complementares para a conclusão da estrutura abandonada durante seis anos foram consideradas lucrativas para os cofres públicos. Junto com a retomada dessa edificação por parte do Estado houve um remanejamento paisagístico em função da desapropriação ao norte do Palácio do Iguaçu, o que praticamente dobrou a área inicial do Centro Cívico, abrangendo um parque de aproximadamente 500 mil m², o qual inclui um bosque de 50 mil m², composto por pinheiros e outras árvores nativas.

Essa construção traz em seu bojo histórias folclóricas¹⁷⁹ pelos problemas de ordem arquitetônicas e ambientais. A falta de iluminação natural ocasiona um alto consumo de energia elétrica, 500KW mês; além das taxas de insalubridades paga a 30% dos funcionários devido às condições ambientais, principalmente no subsolo, onde a umidade é maior. Segundo o engenheiro Auro Josephat Dalmolin, administrador dos prédios localizado no complexo Centro Cívico, "[...] o prédio deveria abrigar o

¹⁷⁸ MONTANER, J. M. **Museus para o século XXI**, p.21.

¹⁷⁹ A primeira delas é que o projeto foi feito para uma cidade do Nordeste e que a planta foi trocada, sendo construído por equívoco em Curitiba, pois o frio e a umidade permanecem em todas as suas dependências; a outra é que foi projetado para um país do Oriente Médio cuja inexistência de janelas em sua fachada evitaria a circulação de areia do deserto.

Instituto de Educação do Paraná e que, no subsolo, onde a reclamação sobre a umidade é muito grande, seriam os banheiros, vestiários e as canchas poliesportivas"¹⁸⁰.

Independente dos diferentes usos do prédio anterior ao museu, a construtora paranaense Cesbe S.A.¹⁸¹ venceu a concorrência para executar o novo edifício: "o Olho". Na época, Marco Antonio Stavis respondia pela construtora e Oswaldo Cintra era quem coordenava a obra. Participou da equipe de arquitetura juntamente com Oscar Niemeyer, Jair Valera, responsável pelo desenvolvimento do projeto do anexo, e Marcelo Ferraz, que administrou o interior do edifício antigo. Nas discussões entre forma e função, a construção do NovoMuseu reconstruiu o panorama do Centro Cívico, o espaço visual da cidade não é o mesmo antes e depois da edificação do "Olho".

Hoje, rebatizado e consagrado como Museu Oscar Niemeyer (MON), o nome é uma homenagem que Roberto Requião presta a Oscar Niemeyer. Da simbologia inicial ao senso comum, o MON é o Museu do Olho, ou melhor, o Olho é o museu. A semelhança entre a forma do pinheiro do Paraná e o olho humano, dentre as opções para concepção arquitetônica de Niemeyer ao projetar o anexo¹⁸², soma-se o valor da trajetória modernista do próprio arquiteto. O novo nome é o primeiro passo em busca de consolidar Curitiba numa rota de importância cultural e artística para além de outros lugares já consagrados, como o eixo Rio-São Paulo, tornando Niemeyer também um arquiteto¹⁸³ de Curitiba.

¹⁸⁰ NO CASTELO Branco, alto gasto de energia e pouca ventilação. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 10 nov. 1990.

¹⁸¹ RELEASE MUSEU CESBE S.A. Disponível em: <http://www.cesbe.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=77&lang=pt&Itemid=65>. Acesso em: 10 mar. 2011.

¹⁸² "Um novo anexo foi construído com base na silhueta da araucária, típica árvore da flora do Paraná" (MON. **Guia do visitante**. Curitiba, jan. 2011. Fôlder de visitação).

¹⁸³ "A arquitetura de Niemeyer é consagrada (em 1988) com o Prêmio Pritzker. Um ano depois, Niemeyer é homenageado com a Medalha do Imperador do Japão, dada anualmente a cinco personalidades do mundo de diferentes artes [...]. Mas seu maior êxito pessoal é o de ser o *arquiteto com maior número de obras importantes construídas na história da humanidade*" (OHTAKE, R. Oscar Niemeyer. **Publifolha**, São Paulo, 2007. p.94. (Folha Explica)).

O edifício MON acabou por se constituir na vitrine turística da cidade, sendo a arquitetura de Niemeyer seu principal ícone urbano em prol da internacionalização da imagem de Curitiba.¹⁸⁴ Mas não sem polêmica. O arquiteto Clovis Ultramarini critica essa obra de Niemeyer ao mencionar que a forma arquitetônica do museu assume o papel de uma "instalação artística" para a cidade com base nos pressupostos teóricos da arte moderna, em que a forma é mais importante que a função do prédio. E Ultramarini não concorda que arquitetura seja pensada como uma escultura monumental projetada para enfeitar a cidade e torná-la seu emblema de sucesso.¹⁸⁵ Em contrapartida, o arquiteto Dudeque destaca a genialidade de Niemeyer, que no caso do MON se evidencia na perfeição entre o antes e o depois – visto que a beleza do todo prevalece frente às duas fases de construção do museu: o prédio principal já existente e o anexo denominado de "Olho", construído em 2002.¹⁸⁶ A valorização da forma, bem como a genialidade e perfeição das obras projetadas por Niemeyer são os aspectos defendidos por Dudeque em contrapondo a Ultramarini.



FIGURA 1 - VISTA PANORÂMICA DO MUSEU OSCAR NIEMEYER
FONTE: Baptista (2007, p.7)

¹⁸⁴ MOURA, R. O turismo no projeto de internacionalização da imagem de Curitiba. **Turismo - Visão e Ação**, v.9, n.3, p.341-357, set./dez. 2007.

¹⁸⁵ ULTRAMARINI, C. O NovoMuseu de Oscar Niemeyer: a obra do arquiteto pelo olho do operário. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v.11, n.12, p.169-188, dez. 2004.

¹⁸⁶ DUDEQUE, M. C. **O lugar na obra de Oscar Niemeyer**. 184f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. p.171.

O museu não foi construído nesse local para sanar os problemas de engenharia, porém a solução de alterar o uso do Edifício Castelo Branco fez do Centro Cívico um lugar de passagem. O MON é o seu espetáculo, uma vez que sua arquitetura atende as características que Josep Montaner aborda sobre a condição contemporânea da arquitetura de museus, que se consolida a partir da década de 1980 com a cultura pós-moderna. Segundo Montaner, a maneira como os museus são projetados agrega valor emblemático e simbólico às edificações, seja em relação ao contexto urbano ou à paisagem, e mesmo pelos aspectos materiais e tecnológicos das edificações que colaboram com sua particularidade. O material utilizado é uma das curiosidades por parte do público no Salão Principal, expressa na necessidade de tocar o teto do Olho para sentir de que é feito, uma vez que as placas metálicas postas lado a lado sugerem movimento criando uma ilusão de ótica. Montaner, complementa, "na maioria dos casos, o contendor arquitetônico constitui a primeira peça hermenêutica do museu: além de resolver seu programa funcional, sua missão primordial é expressar o conteúdo do museu como coleção e também como edifício cultural e público"¹⁸⁷.

Os museus de arte já existentes não atendiam a demanda pós-moderna, o que justifica a construção desse novo espaço. Deste modo, pelas características arquitetônicas do NovoMuseu, a intenção de Jaime Lerner era projetar Curitiba culturalmente favorecendo, como na metáfora da "acupuntura"¹⁸⁸, que esse museu se ramifique como um ponto importante para urbanismo de Curitiba.

O entedimento de museu pós-moderno se pauta nas condicionantes articuladas pela arquitetura como menciona Montaner; embora o perfil das exposições realizadas pelo MON focalize a produção de arte moderna. Nesse sentido, ao confrontar a construção do Olho¹⁸⁹ com o conteúdo das salas expositivas e a arquitetura do edifício Castelo Branco, o pós-moderno se mescla com o moderno, respectivamente. Roberto

¹⁸⁷ MONTANER, J. M. **Museus para o século XXI**, p.11.

¹⁸⁸ DUDEQUE, I. T. **Nenhum dia sem uma linha...**, p.393.

¹⁸⁹ "Para converter o edifício num museu, Oscar Niemeyer diminuiu ao mínimo a quantidade de paredes internas, escondeu a administração no nível inferior, abriu um pátio de esculturas na área voltada para o bosque e acrescentou uma sala de exposições suspensa, em balanço. Devido à forma deste volume (que marcava a transformação do edifício original num novo conjunto), o museu seria conhecido na cidade como 'o olho'". (*Ibid.*, p.398).

Requião também concorda com essa concepção de museu¹⁹⁰, e reconhece sua importância para a imagem da cidade e para a política cultural do Estado. O MON, em sua gestão, se efetivou como espaço público e democrático.

4.2 ESTRUTURAS FÍSICAS DE FUNCIONAMENTO DO MON

Na gestão de Lerner, as preocupações iniciais eram as questões legais e os recursos financeiros, mas também a parte arquitetônica e as exposições de inauguração. Somente em junho de 2003, quando Roberto Requião assume o complexo, reinaugura-se o museu e retomam-se suas atividades. De 2004 a 2005, e após esses anos iniciais, vários setores e ambientes de convivência vão sendo implantados no museu, assim como as salas expositivas da Torre, no anexo, e o Laboratório de Conservação e Restauro, no subsolo. Para mostrar o que abrange o museu e onde estão localizados cada um dos espaços, esta pesquisa apresenta as imagens editadas no guia do visitante. A finalidade é esclarecer que a abertura do NovoMuseu, em novembro de 2002, se ateve a edificação, porquanto as outras estruturas de funcionamento foram ativadas depois, o que reforça o valor alegórico da arquitetura e elucida como esse museu foi criado tão rapidamente.

O museu começa a ganhar vida, ampliando a possibilidade de comunicação entre a instituição e o público a partir de 2005, período em que as atividades do Setor Educativo acontecem mais efetivamente, assim como as outras estruturas de mediação, a exemplo do Setor de Documentação e Referência¹⁹¹ e do Departamento de Segurança.

Esse Departamento é encarregado pelos "achados e perdidos", serviço oferecido pelo museu a partir de maio de 2005. Além do monitoramento do espaço,

¹⁹⁰ "Por motivos diversos, os dois governadores admiravam Oscar Niemeyer. Jaime Lerner considerava-o um mestre da arquitetura; Roberto Requião considerava-o um homem de esquerda que nunca abandonou suas crenças. Para Jaime Lerner, o museu possibilitava um elevado repertório estético; para Roberto Requião, o conhecimento artístico representava possibilidades politicamente libertárias (raciocínio que, no Paraná, ecoava os ensinamentos do Padre Lebrecht)". (DUDEQUE, I. T. **Nenhum dia sem uma linha...**, p.398).

¹⁹¹ Aberto ao público em 26 de setembro de 2005.

os seguranças são responsáveis por cuidar tanto das salas expositivas quanto dos espaços de circulação do museu, bem como das áreas de convivência externa. A Loja e o Café MON foram reabertos na área externa do museu em fevereiro de 2009, porém, a loja já estava em atividade dentro do museu desde 2005, situada no hall de acesso ao Pátio das Esculturas, que hoje é destinado ao educativo. Antes, a ação educativa desenvolvia suas atividades no local onde hoje é a Galeria Niemeyer, também no subsolo.

O MON está instalado em um complexo de 144 mil m², com mais de 35 mil m² de área construída em que a metade abrange suas salas expositivas. No piso térreo (figura 2), estão a bilheteria, o café e loja MON, o auditório Poty Lazzarotto, a entrada do museu, o salão de eventos e os estacionamentos.

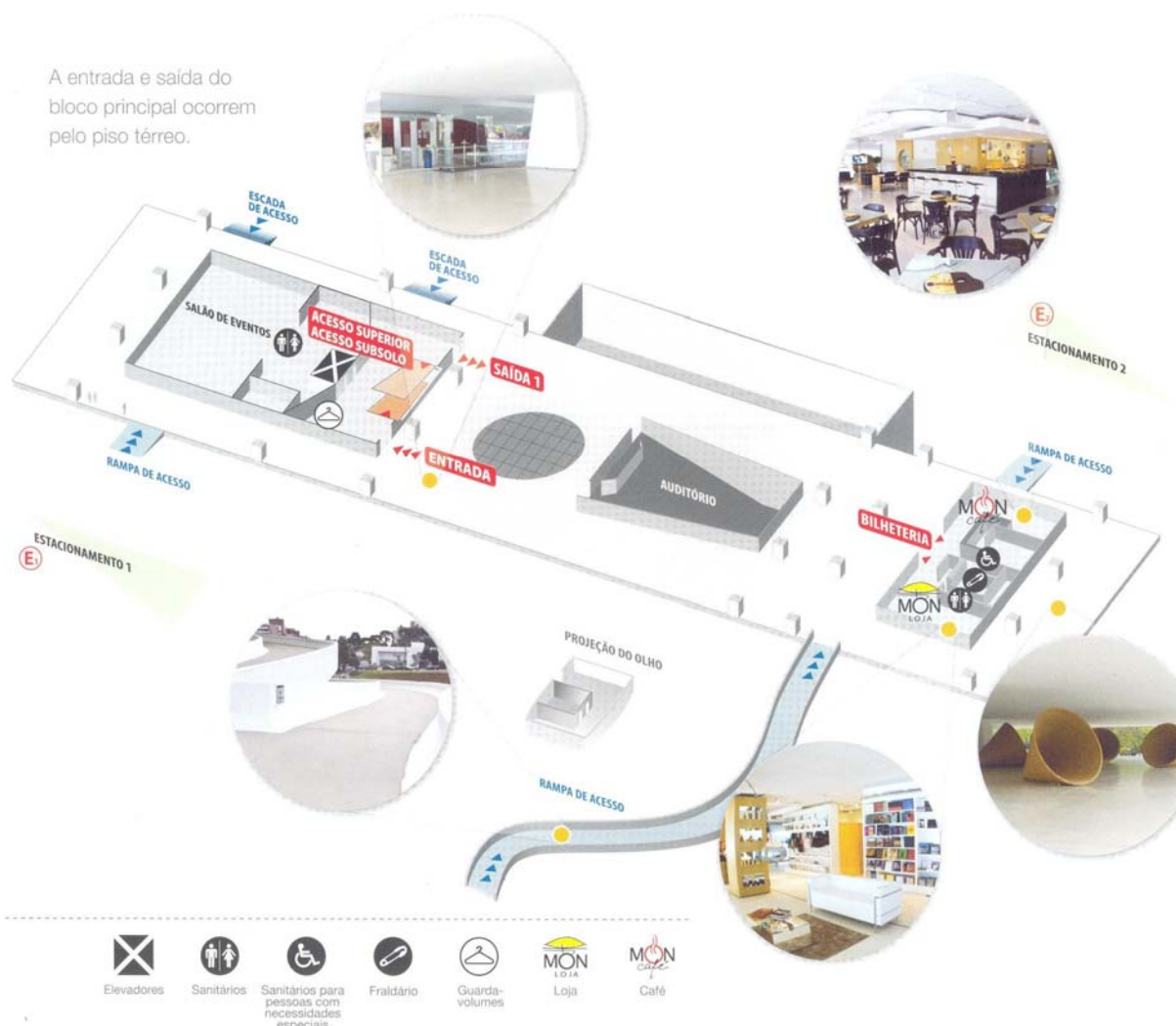


FIGURA 2 - PISO TÉRREO MUSEU OSCAR NIEMEYER
FONTE: Guia do visitante (2011)

No Piso Superior (figura 3), todas as salas receberam o nome de um artista: os internacionais, Frida Kahlo, Gauguin e Rembrandt; os nacionais, Tarsila do Amaral, Guignard, Pancetti e Helena Wong; e os locais, Guido Viaro e Miguel Bakun.



FIGURA 3 - PISO SUPERIOR MUSEU OSCAR NIEMEYER
 FONTE: Guia do visitante (2011)

No subsolo (figura 4) estão as salas que homenageiam o arquiteto – Espaço Oscar Niemeyer, Galeria Niemeyer e Pequeno Auditório Oscar Niemeyer – bem como o Pátio das Esculturas, a sala da Ação Educativa e o túnel de acesso ao Salão Principal (Olho). Na área restrita, de um lado, a administração do museu, de outro, o Laboratório de Conservação e Restauro. Também em 2004, paralelo à abertura das salas da Torre, foi realizada a montagem do espaço físico da reserva técnica, local onde estão guardadas as obras do acervo. A reserva técnica começou a ser estruturada em outubro de 2004 e sua ampliação prosseguiu até 17 de fevereiro de 2005, juntamente com a abertura da loja do museu.



FIGURA 4 - SUBSOLO MUSEU OSCAR NIEMEYER
 FONTE: Guia do visitante (2011)

A Sala da Araucária, situada no bloco anexo, foi inaugurada para abrigar a exposição "Séries do Porto", em março de 2010 – indicado como miniauditório (figura 5). A Torre da Fotografia, com cinco andares: subsolo, térreo e três andares – inaugurados em dezembro de 2004 – destinados exclusivamente à mostras de fotografias. E, enfim, o Salão Principal: o Olho.



FIGURA 5 - OLHO/BLOCO ANEXO MUSEU OSACR NIEMEYER
FONTE: Guia do visitante (2011)

Pelo encadeamento em que os espaços vão sendo finalizados, a prioridade são as salas expositivas na quais compreendem principalmente o piso superior e o anexo. Depois os que competem a museologia, como a Reserva Técnica, o setor Educativo e o setor de Documentação e Referência – embora o Laboratório de Conservação e Restauro fossem instalados no transcorrer de 2007 e 2008. Por último o café e a loja na área externa, como locais específicos ao consumo e entretenimento. Por conseguinte, a edificação em seu conjunto atrela à área interna e externa o museu projetado para a cidade.

4.3 O MON COMO OBRA DE ARTE

A discussão do museu como sinônimo de obra de arte permite esclarecer sobre dois paradigmas da arte: a moderna e a pós-moderna, objetivando com isso entender a posição do visitante. O objeto de análise é o museu e a relação entre o interior e o exterior dessa edificação, seus significados e usos. Essa junção entre o dentro e o fora, faz desse museu um espaço híbrido pois delinea diferentes territórios, e o uso dado ao MON reúne diferentes culturas – que serão tratados no Capítulo 7.

Ao investigar o que o público espera do museu na atualidade, a resposta inclui: diversão, surpresa e impacto. É isso que arquitetos como Frank Lloyd Wright, Frank Gehry e Oscar Niemeyer promovem, com eles,

a arquitetura do museu se transforma em uma gigantesca escultura; espera um público que busca um objeto singular que cause impacto, surgido do mundo dos seres vivos ou do repertório onírico do subconsciente; contentores que, por eles mesmos, se convertam em espetáculo arquitetônico, em estímulo para os sentidos.¹⁹²

Esta é a concepção pós-moderna de museu, por conseguinte, o museu moderno tem como padrão o MoMA – Museu de Arte Moderna, de Nova Iorque, no qual a expectativa é que o público tenha recato e faça silêncio, seu comportamento

¹⁹² MONTANER, J. M. **Museus para o século XXI**, p.26.

é de alguém que visita um local sagrado. As características que se aplicam ao MoMA e aos museus criados nessa concepção estavam embutidas a questão da "autonomia da arte", local em que as obras de arte eram classificadas por suas qualidades formais.

A propósito dos aspectos formais desse "templo da arte", Brian O'doherty critica o idealismo da arte moderna. O espaço da "galeria moderna" foi construído separando o interior e o exterior, ou seja, "o mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz [...]. A arte é livre, como se dizia, 'para assumir vida própria'"¹⁹³. Destarte, os pressupostos da arte moderna são transferidos para o museu e suas salas expositivas.

A eternidade implícita nos nossos recintos de exposição é ostensivamente a da posteridade artística, da beleza imortal, da obra-prima. Mas na verdade glorifica-se uma sensibilidade específica, com limitações e condicionamentos específicos. Induzindo à ratificação eterna de certa sensibilidade, o cubo branco induz à ratificação eterna das exigências da casta ou do grupo que partilha tal sensibilidade.¹⁹⁴

A partir da década de 1970 essa pureza do "cubo branco" é suplantada pelo pós-modernismo, "o recinto da galeria não é mais 'neutro'. A parede torna-se uma membrana através da qual os valores estéticos e os comerciais permutam-se por osmose"¹⁹⁵. Além desse aspecto mercantil da produção da arte, altera-se também a relação entre o artista e o público – a exemplo das instalações artísticas e das *performances* que contam com participação ativa do visitante.

Ao estabelecer uma analogia entre a arte moderna e a arquitetura moderna, o ambiente neutro e puro, considerando o uso dos materiais e o formato da edificação, estão presentes na construção do edifício Alencar Castelo Branco, projetado por Niemeyer no final da década de 1960. Por outro lado, com as adaptações realizadas nessa edificação e a construção do Olho, esse conjunto arquitetônico muda de significado tanto em sua concepção como museu quanto na relação com o visitante.

¹⁹³ O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p.4.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.xviii..

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.89.

No caso do MON, a preferência de quem o frequenta recai sobre os elementos que foram modificados. Além do anexo com altura de 30 metros, outro elemento que o agrada é o piso de vidro circular, com 18 metros de diâmetro, que interliga o ambiente interno e externo do museu. De fora para dentro é possível visualizar o Espaço Oscar Niemeyer situado no subsolo.

A travessia do túnel que conduz ao Olho, teoricamente exige uma "conduta rígida" que o museu impõe aos seus visitantes ao transitarem pelas salas de exposição. O objetivo dessa conduta é a formação de um público educado para arte, entretanto este espaço favorece um sentimento de liberdade fazendo com que o visitante sintam-se a vontade para interagir, na expectativa de se chegar ao outro lado. De uma ponta a outra do trajeto se ocultam o antes e o depois, o tempo se desprende do real, além do aspecto espetacular atribuído a esse trecho – da planta baixa em curva, dos efeitos de iluminação, do arredondado do teto em relação às paredes laterais, na sensação de infinito gerado por sua arquitetura. Este é um dos espaços fotografados. "Parece o túnel do tempo", comenta um dos visitantes. Um ambiente construído aos moldes de um espaço sagrado, transforma-se num local para correr, brincar, tirar foto e falar em voz alta, interpretado como escândalo aos olhares dos mais "eruditos"¹⁹⁶.

Para diferenciar o museu moderno do pós-moderno, Lisbeth Gonçalves define o museu atual como um monumento, sendo que esse monumentalismo atende a demanda de comunicação com o grande público, com as massas. Segundo Gonçalves,

dos anos 70 para cá, muitos governos passaram a investir na construção ou remodelação de museus. Os museus passaram a ser 'monumentos', ícones da modernização da sociedade, emblemas da identidade cultural urbana, lugar obrigatório para a frequência turística e de lazer e diversão para o cidadão. Os museus tornam-se pontos de referência centrais para a cultura.¹⁹⁷

¹⁹⁶ "[...] o mundo da arte se opõe ao mundo da vida cotidiana: a intocabilidade dos objetos, o silêncio religioso imposto aos visitantes, o ascetismo puritano dos equipamentos, sempre raros e pouco confortáveis, a recusa quase sistemática de toda didática, [...]" (BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. Tradução de: Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003. p.168).

¹⁹⁷ GONÇALVES, L. R. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004. p.66.

Alguns museus da época "pós-moderna" se apresentam como lugar diferenciado, um edifício urbano espetacular destinado a apresentações "espetaculares" da arte; o museu tem um valor em si mesmo, simbolizando um marco da cidade onde está localizado e ponto de referência na vida cultural. O "*museu/monumento*" aparece como signo de distinção e se constitui em signo de memória cultural, "o novo museu é um produto cultural que legitima a modernização global como estilo de vida"¹⁹⁸.

A conotação de monumento se modifica com a arte contemporânea, visto que, para a arte moderna e com ela, os Museus de Arte Moderna (MAMs) são apresentados com valores significativos e objetivos específicos – como "disseminar o conhecimento da arte moderna pelo Brasil"¹⁹⁹ – e seguem os padrões museológicos advindos do Museu de Arte Moderna (MoMA) nova-iorquino; ou seja, os museus são dotados de monumentalidade, o que gera aproximações com igrejas, conventos e memoriais, locais em que se propõe uma fruição controlada e dirigida, requerendo solenidade e decoro, com forte acento sacral.

Na atualidade, a ideia de monumento reporta ao entorno do museu e não somente ao seu interior, por esse aspecto muitos museus são um veículo de comunicação da arte.²⁰⁰ Logo, os museus "pós-modernos", com o intuito de fortalecer essa comunicação, apostam na grandiosidade da arquitetura – característica que se aplica ao MON. Todavia, além do aspecto arquitetônico, os museus de arte, por meio das exposições e seus planos curatoriais, são responsáveis por transmitir conteúdos de história e teoria da arte, de acordo com a produção artística de determinada época.

Com a arte contemporânea, o museu é tomado como símbolo cultural da cidade, essa é a analogia do MON com Curitiba. O "Olho" é a obra de arte, e é apreciado como uma escultura. Entretanto, parte-se da hipótese que essa monumentalidade concorre com os objetos artísticos expostos no interior do museu, segundo a visão dos agentes que atuam no campo da arte e do próprio público – na mistura entre uma concepção moderna de expor os objetos artísticos e a construção do Olho que adquire a conotação de um monumento para a cidade. Em decorrência disso, o MON é um espaço híbrido pelas tensões que caracterizam o interesse de

¹⁹⁸ GONÇALVES, L. R. **Entre cenografias...**, p.71.

¹⁹⁹ LOURENÇO, M. C. F. **Museus acolhem o moderno**, p.63.

²⁰⁰ GONÇALVES, L. R. *Op. cit.*, p.57.

diferentes grupos que frequentam esse local. A comunicação entre o exterior e o interior que caracteriza o MON é marcada por posicionamentos distintos, de um lado, os que seguem o padrão de um museu moderno, de outro os que vivenciam como um museu pós-moderno. Esse hibridismo marca posições intermediárias, na discussão central da pesquisa, ao articular o culto, o massivo e o popular. Uma vez que a comunicação não se restringe apenas à exposição, faz parte de todo o processo museológico, embora seja por meio da exposição e da arquitetura que o público visualize esse diálogo, o museu torna-se um espetáculo artístico.

Dentre as posições intermediárias, situam-se as ações do setor educativo e as estratégias de comunicação social adotadas pelo MON – a serem problematizadas no quinto e sexto capítulo – na amplitude desta tese, indaga-se: como fica a posição dos museus de arte na atualidade? Pela bifurcação entre o culto e o erudito, termos pontuados por Bourdieu que serão citados no desenvolvimento desse capítulo, a cultura artística (o erudito) exclui a massa e a museologia a adota como referencial. Sem esquecer que a administração do MON traz como padrão as condutas de quem toma para si uma posição de elite, política e empresarial, que praticamente exclui a elite cultural em que parte dos integrantes são oriundos da classe artística.

4.3.1 Modos de produção da arte

O público participa dentro e fora dessa edificação denominada museu, e a maneira como cada grupo utiliza este espaço o coloca na dicotomia entre a representação de um museu nos moldes da arte moderna conforme Brian O'doherty, em contraponto ao museu espetáculo discutido por Josep Maria Montaner e Lisbeth Rebollo Gonçalves. Cabe, então, a pergunta: qual a posição do MON ao conviver com públicos heterogêneos cuja representação de museu é vivenciada de modos diferentes pela própria diversidade de público? Para responder essa questão, pondera-se com as colocações de Teixeira Coelho para quem o museu mesmo com toda a inovação tecnológica não deixa de ser um "espaço sagrado", também apresenta os segmentos de público que fazem do MON um ambiente misto, para tanto discute-se os modos de produção da arte: erudita, de elite, para as massas e a popular.

Teixeira Coelho, ao conceituar o público de museu, mencionava que tipos de museus geravam tipos de públicos diferentes²⁰¹, e que os estudos sobre público recebiam classificações distintas ao longo da própria história e trajetória dos museus. No caso dos museus de arte, Aurora Leon²⁰² adotava uma divisão triádica: especializado, culto e grande público. O especializado era formado por pesquisadores, eruditos, artistas e críticos, e o museu representava um "laboratório" para aprimoramento científico deste público. O culto era representado pelos estudantes universitários, profissionais universitários e pessoas da classe alta, mas sem escolaridade, para os quais o museu era um espaço educativo com intuito de aprimorar o conhecimento sobre as obras. Para o grande público, que englobava trabalhadores, estudantes do primário e secundário, profissionais com escolaridade média, comerciantes, artesões, etc., o museu funcionava como um espaço educativo e cultural, pela participação nas outras atividades além das exposições artísticas.

Outra maneira de classificar o público distinguia entre o organizado e o espontâneo. O primeiro abrangia escolares, turistas, terceira idade, etc., ou seja, grupos que visitavam o museu com horários predefinidos e um roteiro já estabelecido, seja pelos guias, seja pelos monitores do museu. O público livre ou espontâneo seguia seu próprio percurso, sem horários, e decidia o que queria visitar. Também se definia o público pela frequência ao museu: entre frequentador, pelo menos três vezes ao ano, eventual, uma ou duas visitas ao ano, e o não público, dois anos sem visitar o museu.²⁰³

Na atualidade, o volume de visitantes, motivado pelo turismo e pelos meios de comunicação que transformam as exposições em espetáculos de visita obrigatória e massiva, faz com que as classificações e tipologias de público ultrapassem os

²⁰¹ O estudo comparativo entre museus de ciência e de arte aponta diferenças no comportamento do público, nas soluções museográficas, e mesmo na continuidade de certas "crenças" como "a noção de que a arte pertence a um mundo acima da realidade cotidiana", noção com a qual a autora não concorda (ALMEIDA, A. M. O contexto do visitante na experiência museal: semelhanças e diferenças entre museus de ciência e de arte. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, v.12 (suplemento), p.31-53, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v12s0/02.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2008. p.35-36).

²⁰² Citado por COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 2004. p.326.

²⁰³ *Ibid.*, p.326-327.

modelos pautados por motivos educacionais ou científicos, ampliando assim as razões para a visitaçãõ,

nesses casos, a função educativa dos museus passa para um segundo lugar (ou se confina aos museus de ciência e aos museus de arte sem muita expressão), transformando o museu numa grande praça pública na qual as razões para a visitaçãõ e os modos de recepçãõ se entrelaçam de modo às vezes inextricáveis.²⁰⁴

O texto acima sugere a posição do grande público, que condiz com boa parcela da sociedade na atualidade. Embora não exclua os modelos de público mencionados por Pierre Bourdieu na distinçãõ da arte erudita e da arte média. O que, em partes, coincide com a classificaçãõ que Aurora Leon adota para o público especializado (arte erudita) e repercute na separaçãõ entre o culto e o grande público (arte média e a indústria cultural).

Logo, esses três públicos: o especializado, o culto e o grande público – com a ressalva que nem sempre o interesse do grande público seja para fins educacionais, como coloca Leon – previamente, servem de base para compreender as posições antagônicas que se configuram no contexto do MON. Ainda que a arquitetura tenha um papel relevante para esse museu e motive a visitaçãõ em massa, a posição dos agentes que seguem os paradigmas ditados pelo campo artístico também concorre nesse espaço social, tanto quanto a posição de um público burguês, composto por uma elite social que atua nos setores administrativos. Portanto, os paradigmas que regem a arte contemporânea estão presentes nos discursos sobre a curadoria, nos cursos de capacitaçãõ e na formaçãõ do público; assim como a ideologia da arte, como sinônimo de contemplaçãõ em similitude, a obra de arte, como objeto único, concernem ao imaginário dessa elite burguesa.

²⁰⁴ COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural...**, p.327.

4.3.1.1 A arte erudita: produção moderna e contemporânea

O MON, durante a gestão de 2003 a 2010, não tinha um conselho curatorial, o que supostamente revela a autonomia do museu diante do campo artístico. A curadoria era realizada pelas instituições responsáveis pelas mostras, dessa maneira, o MON dispunha do serviço de terceiros. Nesse aspecto, situa-se a posição dos artistas, críticos e curadores como os agentes que atuam segundo as regras do campo artístico e são contratados pelo museu. Deste modo, os pressupostos discutidos por Pierre Bourdieu, com o advento da arte moderna, ainda permanecem vigentes para o mercado de bens simbólicos; contudo, renovados pela teoria da arte contemporânea resulta a categoria erudito. O erudito, num segundo momento, será sobreposto com outras três categorias: a arte para elite, para a massa e para a popular.

Antes de definir essas categorias, apresentam-se as condicionantes que a teoria da arte contemporânea impõe ao público discutido por Anne Cauquelin e Nicolas Bourriaud, com intuito de elucidar o peso simbólico da instituição museu pelo viés das artes visuais. Se, de um lado, quando o público surge em cena não por sua escolha, mas porque o campo o elege como "autor", por outro lado, o público aparece como contrapeso e parte de um processo que ocorre em rede. Que público é esse? Que tipo de recepção o campo da arte espera do público? Anne Cauquelin²⁰⁵ defende que a arte contemporânea deixa de ser "estética" e deve ser entendida como uma "atividade artística"²⁰⁶, separação que se consolida com a arte conceitual²⁰⁷ tendo ciência de todos os agentes que atuam no campo da arte e o colocam em funcionamento, o que implica que o público seja iniciado, ou seja, que detenha um conhecimento sobre arte e acompanhe as transformações exigidas a cada nova ruptura.

²⁰⁵ CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005. p.90.

²⁰⁶ Remete ao termo já utilizado por Ortega & Gasset na diferença entre "conviver" e "contemplar" um objeto artístico, "a nova arte é uma arte artística". Ao avesso do Romantismo e do Naturalismo a nova arte exige uma sensibilidade artística e não uma sensibilidade humana (ORTEGA Y GASSET, J. **A desumanização da arte**. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2005. p.25-31).

²⁰⁷ "O divórcio entre estética e atividade artística tornou-se definitivo. Agir no domínio da arte é designar um objeto como 'arte'. A atividade de designação faz a obra existir enquanto tal." (CAUQUELIN, A. *Op. cit.*, p.134).

O público sendo valorizado por teóricos que abordam sobre a arte contemporânea, como Bourriaud, *a priori* indica seu reconhecimento, mas se o entendimento de público tiver como base a categoria defendida por Ortega & Gasset, entre os que entendem ou não sobre arte, em que "a nova arte tem a massa contra si e a terá sempre. É impopular por essência; mais ainda, é antipopular"²⁰⁸.

Pode-se dizer que o caráter de exclusão que se inicia com o advento da arte moderna, ainda permanece vigente na arte contemporânea, "continuar supondo presente um público de massa e tentar ações educativas, quando se sabe que, na verdade, ele está cada vez mais ausente da cena artística"²⁰⁹ parece sem propósito, justifica Anne Cauquelin. Este é um dos traços que caracterizavam a arte moderna e não cabe mais à arte contemporânea. A negação foi o caminho oferecido à massa, "o popular é, nessa história, o excluído". Os ilegítimos, os incapazes, "os artesões que não são artistas", "os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus"²¹⁰. Subjugado como incapaz de apreender sobre arte e por analogia sobre cultura, classificado pelos modos de percepção e reforçado pela falta de lógica, na qual o discurso da arte oferece como crença.

Em suma, a ritualidade do museu histórico de uma forma, a do museu de arte moderna de outra, ao sacralizar o espaço e os objetos e ao impor uma ordem de compreensão, organizam também as diferenças entre os 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.²¹¹

O novo e o inusitado é o lema, articulado por metáforas²¹², a essa exacerbação narcisista da descontinuidade em que o valor estético mede-se por sua renovação

²⁰⁸ ORTEGA & GASSET, J. **A desumanização da arte**, p.21. Na leitura de Bourdieu (**A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.276) essa exclusão inclui o burguês "a arte nova, por sua mera existência, obriga o bom burguês a confessar o que é: um bom burguês, um ser indigno dos sentimentos estéticos, cego e surdo a toda beleza pura".

²⁰⁹ CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea...**, p.54.

²¹⁰ CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas...**, p.205.

²¹¹ *ibid.*, p.47.

²¹² ORTEGA & GASSET, J. *Op. cit.* p.57-59.

incessante Canclini denomina *ritos de egresso*²¹³ e é o que marca a continuidade entre as vanguardas modernas e a arte pós-moderna. Essa continuação permite concluir que o público que pensa sobre arte contemporânea é o mesmo público que Bourdieu define como erudito. A arte erudita valida a qualidade do criador entre os que se reconhecem como iguais, portanto, "é justamente isto que ocorre com a qualidade de escritor, de artista ou de erudito, qualidade que parece tão difícil de definir porque só existe na e pela relação circular de reconhecimento recíproco entre os artistas, os escritores e os eruditos"²¹⁴.

Para Bourdieu, "arte média"²¹⁵ e o "campo da indústria cultural"²¹⁶ são equivalentes, ou seja, esse tipo de arte visa à rentabilidade dos investimentos em consequência da extensão máxima do público, que estatisticamente são iguais e representam "uma espécie de maior denominador social possível"²¹⁷. Logo, ofertam-se "personagens e símbolos otimistas e estereotipados, 'lugares comuns' que possibilitam a projeção das mais diferentes categorias de público"²¹⁸. Enfim, a arte erudita é oposta à arte média e estão separadas "tanto pela natureza das obras produzidas, pelas ideologias políticas e teorias estéticas que as exprimem, como pela composição social dos diversos públicos aos quais tais obras são oferecidas"²¹⁹.

Consequentemente, ao "grande público" – que junta o público "cultivado" e o "não cultivado" – cabe aceitar os códigos de leitura propostos por essa nova arte, em que se valoriza a *forma* e não a *função*.

²¹³ CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**..., p.49.

²¹⁴ BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**, p.108.

²¹⁵ *Ibid.*, p.136-137.

²¹⁶ "O campo da indústria cultural especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais ('o grande público') que podem ser recrutados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes ('o público cultivado') como nas demais classes sociais" (*Ibid.*, p.105).

²¹⁷ *Ibid.*, p.137.

²¹⁸ *Id.*

²¹⁹ *Ibid.*, p.138.

As obras produzidas pelo campo de produção erudita são obras "puras", "abstratas" e esotéricas. Obras "puras" porque exigem imperativamente do receptor, um tipo de disposição adequado aos princípios de sua produção, a saber, uma disposição propriamente estética.²²⁰

Sendo assim, as instituições culturais, como os museus, carregam em seu bojo a função de conservar, divulgar e consagrar não apenas os bens artísticos, mas o "capital simbólico" dos criadores. Portanto, a arte erudita se opõe ao público burguês e ao popular, que para Bourdieu se caracteriza como arte média.

4.3.1.2 A Arte elitista, a arte para a massa e a arte popular

Canclini apontava para três tipos de arte de acordo com o sistema de produção: a arte elitista, a arte para a massa e a arte popular. Comparando com Bourdieu, este divide os modos de produção e consumo em duas categorias: arte erudita e arte média. A arte média para Bourdieu inclui os três tipos de arte definidas por Canclini, ou seja, a arte popular é um desdobramento da arte média devido a abrangência de público que abarca – como é o caso da fotografia, situada no ponto médio entre as práticas nobres (eruditas) e vulgares (populares)²²¹. Nesse sentido, a arte cria seus próprios códigos de leitura e se fecha sobre si mesma, quando faz uso de objetos comuns, estes são interpretados como sagrados, a exemplo do urinol de Duchamp.

Mesmo ciente das transformações que tais definições implicam na atualidade, elas são retomadas aqui para entender como essas categorias foram construídas e o que ainda se conserva desse padrão pautado na produção, com intuito de compreender a posição antagônica entre a arte produzida pela burguesia, direcionada a dois tipos de público: o de elite e a massa, e a arte produzida pelo povo. A diferença entre arte

²²⁰ BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**, p.116.

²²¹ "O fato de estar ou de se sentir autorizado a falar do 'povo' ou para o 'povo' (no duplo sentido: *para o 'povo'* e *no lugar do 'povo'*) pode constituir, por si só, uma força nas lutas internas dos diferentes campos, político, religioso, artístico, etc. – força tanto maior quanto menor for a autonomia do campo considerado. [...] essa força é mínima no campo literário ou artístico que tenha conquistado um alto grau de autonomia onde o sucesso 'popular' acarreta uma forma de desvalorização, e mesmo de desqualificação do produtor [...]. (BOURDIEU, P. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004. p.181).

para a massa e popular²²², a princípio, era a rentabilidade e o modo de consumi-la; contudo, essa característica se altera na atualidade devido a demanda do consumidor que modifica seu comportamento cultural.

Como menciona Canclini, a *arte elitista*, nega a distribuição e valoriza a "originalidade" do criador, que se opõe a arte erudita nos termos de Pierre Bourdieu. Embora para Canclini arte de elite e arte erudita sejam sinônimas, e este é o direcionamento dado a tese a ser problematizado em paralelo a discussão trazida por Habermas, para Bourdieu são posições distintas, sendo assim, a classe artística pertenceria ao grupo culto.

Arte elitista, originada da burguesia, mas que inclui também setores intelectuais da pequena burguesia, privilegia o momento da **produção**, entendida como criação individual: supõe que o artístico se realiza, inapreensivelmente, no gesto criador, e substancializa-se na obra de arte, que, por isso, é fetichizada.²²³

A *arte para a massa*, "produzida pela classe dominante, ou por especialista a seu serviço, tem por objetivo transmitir, ao proletariado e as camadas médias, a ideologia burguesa e proporcionar lucros aos donos dos meios de difusão"²²⁴, imprime sua ênfase na distribuição dos produtos independente da qualidade e necessidade dos consumidores, "seu valor supremo é a sujeição feliz".

Já a arte popular, ao atrelar sensibilidade e criatividade, com conhecimento e ação, converte-se numa "*arte de libertação*", afirma Canclini, visto que:

a arte popular, produzida pela classe trabalhadora ou por artistas que representam seus interesses e objetivos, põe toda a sua tônica no **consumo** não mercantil, na utilidade prazerosa e produtiva dos objetos que cria, não em sua originalidade ou no lucro que resulte da venda; [...]²²⁵

²²² Em seus escritos mais recentes, Canclini pontua três tipos de popular: o relacionado ao folclore, o popular massivo e o populismo.

²²³ CANCLINI, N. G. **A socialização da arte: teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Cultrix, 1984. p.49.

²²⁴ *Id.*

²²⁵ *Id.*

Canclini alerta que essa divisão é apenas formal, pois a circulação de bens culturais não impõe barreiras, como é o caso da arte *pop*²²⁶, e mesmo o sistema biclassicista de burguesia/proletariado justifica-se no âmbito teórico, pois empiricamente há que se considerar a existência de classes intermediárias com base em formações socioeconômicas particulares.

No indicativo de cada tipo de arte produzida, dois são os grupos que possivelmente controlam as práticas no MON, a elite social formada por empresários e políticos; e uma elite cultural, ou seja, o grupo culto composto por agentes do campo da arte, arte educadores e museólogos. Por outro lado, esses grupos, além de se posicionarem como produtores culturais, também constituem segmentos distintos de público; no pólo oposto estão o grande público e a arte popular, ou seja, a massa que atua como consumidor, o que leva às questões: qual a representatividade que arte popular assume no MON? Quem são os produtores de arte popular?

Se a disputa de poder se concentra nos interesses do Estado constituinte por uma elite social, política e empresarial, e do grupo culto que tem um local para expor sua produção e disseminar suas ideias, isso leva a crer que o restante dos agentes – o grande público e produtor de arte popular – que configuram esse espaço social estão subordinados a eles. Consequentemente, o que esse museu dissemina é a alta cultura. Portanto, indaga-se: Qual o lugar dos profissionais da arte nesse processo de constituição e definição de ação do MON? E em contraponto a alta cultura, por que o problema da representatividade da arte popular?

Após essas ponderações sobre o culto e o erudito, define-se a categoria público conforme propõe Jürgen Habermas e explana como a classe burguesa participa do Estado, ou seja, do poder público. E ainda como o grupo culto, que são os setores intelectuais da pequena burguesia, perdem representatividade pública.

²²⁶ "[...] os meios de comunicação de massa criaram uma iconografia urbana (garrafas de Coca-Cola, rostos de estrelas de cinema) que alguns artistas de elite incorporaram a suas obras; inversamente, o tratamento formal dado pela experimentação plástica a esses materiais é aproveitado pelos meios de comunicação em novas mensagens" (CANCLINI, N. G. **A socialização da arte...**, p.50).

4.4 O PÚBLICO E O PODER PÚBLICO

Os termos "público" e "esfera pública" possibilitam uma multiplicidade de significados. Delimitar a aplicação para este estudo é o que se trata na sequência. Outras categorias também permeiam essa discussão como "privado" e "opinião pública". Uma primeira definição para "público" se aplica aos eventos que são acessíveis a qualquer um, ou seja, atribuído a locais públicos ou casas públicas. Contudo, ao adotar a expressão "prédios públicos", implica que são espaços que abrigam instituições do Estado, no caso "o Estado é o 'poder público'". Outro uso mais frequente dessa categoria é no sentido de "opinião pública", "o sujeito dessa esfera pública é o público enquanto portador da opinião pública; à sua função crítica é que se refere a 'publicidade'"²²⁷. Então, numa primeira abordagem, "incluem-se entre os 'órgãos da esfera pública' os órgãos estatais ou então os mídias que, como a imprensa, servem para que o público se comunique"²²⁸. A categoria público, desde o início, se vincula ao poder público, tanto o público que integra a esfera pública burguesa quanto o público que consome cultura. Habermas mostra a transição, entre o pensar e o consumir cultura, que acarreta mudanças na função do público e no seu perfil, também situa de que maneira o Estado contribui com esse processo.

4.4.1 Esfera pública literária: a pequena e a grande burguesia

Para compreender a origem da esfera pública burguesa e a importância do Estado moderno, Habermas menciona sobre o novo sistema de comunicações sociais, com suas instituições de troca de informações, numa época que ainda não existia a publicidade. O Estado moderno é um Estado de impostos no sentido da administração financeira, proveniente da separação entre os bens da Casa Real e os bens do Estado. A esfera do poder público no sentido moderno é responsável por

²²⁷ HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003. p.14.

²²⁸ *Ibid.*, p.15.

uma administração e um exército permanente; assim como o intercâmbio de mercadorias e de notícias é uma atividade estatal continuada. O "poder público", no início, se define negativamente pelos que perdem sua representatividade pública,

pois eles são as pessoas privadas que, por não terem qualquer cargo burocrático no Estado, estão excluídos da participação no poder público. Neste sentido estrito, 'público', torna-se sinônimo de estatal; o atributo não se refere mais à 'corte' representativa, com uma pessoa investida de autoridade, mas antes ao funcionamento regulamentado, de acordo com as competências, de um aparelho munido do monopólio da utilização legítima da força.

A sociedade civil burguesa se constitui em oposição à autoridade do Estado, e a economia doméstica, que antes cabia a esfera privada, se expande à esfera pública. Com isso, a economia moderna substitui o lugar da casa e do senhor da casa pelo mercado ao transformar-se em "economia comercial". Dentro dessa ordem política e social, reorganizada durante a fase mercantilista do capitalismo, surge a imprensa e seus "jornais políticos", já na metade do século XVII, com circulação diária.

Gradativamente, as próprias notícias se tornam mercadorias e parte do material impresso passa a ter caráter público. A imprensa logo se tornou um instrumento útil ao poder administrativo para "servir ao público" e "facilitar o comércio". Com ela,

a autoridade dirige a sua comunicação 'ao' público, portanto, em princípio, a todos os súditos; comumente, ela não atinge, assim, o 'homem comum', mas, se muito, as 'camadas cultas'. Junto com o moderno aparelho de Estado surgiu uma nova camada de 'burgueses' que assume uma posição central no 'público'²²⁹.

Com isso, essa camada "burguesa" é a base do público, que é um público que lê. Consequentemente, a relação entre o Estado e os "homens cultos", redundando na ambivalência de regulamentação pública e iniciativa privada. "Assim, é problematizada aquela zona em que o poder público, mediante atos administrativos contínuos, mantém ligações com as pessoas privadas".²³⁰

²²⁹ HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública...**, p.37.

²³⁰ *Ibid.*, p.38.

Ao delinear as estruturas sociais da esfera pública burguesa, a qual pode ser entendida "como a esfera das pessoas privadas reunidas em um público", tem-se as críticas da burguesia ao poder público, não pela concentração de poder que deveria ser compartilhado, mas pelo modelo de dominação vigente; visto que os burgueses como pessoas privadas não "governam".

A mediação entre o Setor Privado e o Estado ocorre pela esfera pública literária. O Setor Privado era composto pela sociedade civil que representa o setor da troca de mercadorias e de trabalho social; pelo espaço íntimo da pequena família, formado pela intelectualidade burguesa, e pela esfera pública política, procedente da esfera pública literária. Ou seja, a esfera pública literária "intermedia, por meio da opinião pública, o Estado e as necessidades da sociedade"²³¹. A esfera pública literária era formada pelo público que frequentava os clubes, a imprensa, e movimentava o mercado de bens culturais. Por outro lado, pertenciam a esfera do Poder Público, o Estado, que tinha a polícia como integrante, e a corte. Para Habermas, a linha divisória entre a sociedade e o Estado separa a esfera pública do setor privado; pois dentro do setor restrito existia a esfera privada e a esfera pública.

Nesse conjunto, a cidade, ao adquirir funções culturais, também modifica a base da esfera pública, quando se coloca como centro de uma crítica literária e, depois, política. A cidade posiciona igualmente os homens da sociedade aristocrática e da intelectualidade burguesa, pois dispunha de vários locais para reunir esse público – as comunidades de comensais, os salões e cafés. Mesmo existindo diferença entre esses espaços, a semelhança é que "todos tendem sempre a organizar, no entanto, a discussão permanente entre pessoas privadas"²³², fundamentados em critérios institucionais comuns. Primeiro se impôs uma polidez da igualdade, sem a hierarquia de *status*, como menciona Habermas, não que nesses locais a concepção de "público" tenha se efetivado de modo concreto, mas foi definida enquanto ideia. Segundo, a discussão do público versava sobre o "universal" aplicado a diversas áreas e problematizava setores até então não questionáveis, por exemplo, na literatura e

²³¹ HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública...**, p.46.

²³² *Ibid.*, p.51.

na arte, quando o mercado passa a interceder seus valores, ocasiona a perda da sua aura,

as pessoas privadas, às quais a obra se torna acessível enquanto mercadoria, profanam-na à medida que, por vias do entendimento racional, entre si, por conta própria, o seu sentido, conversam sobre ela e, assim, precisam verbalizar o que, até então, exatamente tinha podido, na não verbalização, desenvolver sua autoridade.²³³

E terceiro, o mesmo processo que transpõe a cultura para a forma de mercadoria e com isso a torna questionável, conduz ao "não-fechamento" do público. Em decorrência disso, os assuntos discutíveis tornam-se "gerais", tanto no sentido de sua relevância quanto de sua acessibilidade.

Onde o público se estabelece como grupo fixo de interlocutores, ele não se coloca como equivalente ao *grande* público, mas reivindica aparecer de algum modo como seu porta-voz, talvez até como seu educador. Aparecer em seu nome e até mesmo representá-lo – eis a nova configuração da representação burguesa. O público das primeiras gerações também se sabe presente onde ele se constitui na forma de um círculo de pessoas que dão o tom de um público maior.²³⁴

O "grande" público que se forma externamente das instituições de público em comparação à massa da população rural e do "povo" citadino, tem uma abrangência limitada. Esse acréscimo de público ocasiona uma disputa a respeito de quem detém o julgamento dos leigos, uma vez que a arte altera de função. A arte deixa de ter representação social ao tornar-se um objeto de livre escolha, uma vez que, no público, cada um pode reivindicar competência. Já que qualquer um pode estar apto a apreciação sobre arte, os museus assumem valor simbólico, ou seja, "os museus institucionalizam o julgamento leigo sobre a arte: a discussão torna-se um meio de sua apropriação"²³⁵, abre-se espaço para a crítica de arte como conversação.

²³³ HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública...**, p.52.

²³⁴ *Ibid.*, p.53.

²³⁵ *Ibid.*, p.56.

Na primeira metade do século XVIII, o círculo interno do novo público da arte é formado pelos "amadores esclarecidos", porém, as exposições públicas permitem que um público mais amplo tenha acesso as obras de arte. Em consequência, essa função de mediação se estende a crítica profissional. Denominada de "árbitro das artes", essa nova profissão "assume uma tarefa dialética peculiar: ele se entende ao mesmo tempo como mandatário do público e como seu pedagogo"²³⁶. Dependendo da posição que escolhem, o árbitro pode ficar ao lado do público ou dos artistas. Essa mesma relação pendular se aplica a posição do crítico, que nessa época ainda não é uma profissão no sentido exato. Além dos museus, concertos e teatros, também é típico do século XVIII os jornais e revistas consagrados à arte e à crítica cultural, que agem como organismos da crítica de arte institucionalizada – todavia, o público que consome esses jornais e revistas tem a si mesmo como tema.

O "grande" público é um público burguês. Nas camadas mais vastas da burguesia, a esfera do "público" tem origem na ampliação e no complemento da esfera da intimidade familiar. Ciente da dimensão da esfera pública literária, que em síntese não abrange nem a "massa" rural nem o "povo" da cidade, o debate literário da esfera pública assume posicionamentos políticos. Porquanto, a esfera pública literária, dotada de suas próprias instituições e plataformas de discussões, converte num espaço político, o público se posiciona contra o Estado.

A tarefa política da esfera pública burguesa é a regulamentação da sociedade civil. Na esfera pública burguesa se desenvolve uma consciência política que profere contra a monarquia absoluta, ao exigir leis genéricas e abstratas afirmando seu posicionamento público, ao conceber "a opinião pública como única fonte legítima das leis"²³⁷, ou seja, "a esfera pública burguesa desenvolvida baseia-se na identidade fictícia das pessoas privadas reunidas num público em seus duplos papéis de proprietários e de meros seres humanos". Essa assimilação entre "proprietários" e "seres humanos", se explica porque, em norma, o *status* social das pessoas privadas burguesas combina propriedade e formação cultural.

²³⁶ HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública...**, p.57.

²³⁷ *Ibid.*, p.71.

O desempenho político da esfera pública se une aos interesses do público pensante. Uma esfera pública em funcionamento, com o objetivo de ter influência sobre as decisões do poder estatal, pede apoio ao público pensante a fim de estabelecer reivindicações perante esse novo fórum. Segundo Habermas, "o Estado de Direito, enquanto Estado burguês, estabelece a esfera pública atuando politicamente como órgão do Estado para assegurar institucionalmente o vínculo entre lei e opinião pública"²³⁸. Essa ideia de vincular a atividade do Estado a um sistema normativo legitimado pela opinião pública, visava sua extinção como aparelho de dominação.

As "pessoas privadas", com as quais o Estado de Direito lhe assegurou autonomia social por meio da propriedade, representam a pequena e a grande burguesia, mais numeroso é o "povo" e a população rural que ficam de fora. Mesmo ao assumir funções políticas, a esfera pública continua literária, a formação cultural e a propriedade eram seus critérios de admissão. Pode-se dizer que o público do século XVIII é o público burguês que domina a leitura.

4.4.2 O público de cultura: produção e consumo

A esfera pública burguesa se desenvolve na tensão entre Estado e sociedade, sendo que ela mesma passa a integrar o setor privado. Com o surgimento da esfera do "social", que implode os limites da dominação feudal e tornam necessárias formas de autoridade administrativa, acarretam-se modificações no poder público. O poder público, concentrado nos Estados nacionais e territoriais, eleva-se acima da sociedade privatizada. "Como esfera privada, a sociedade só é colocada em questão quando as próprias forças sociais conquistam competências de autoridade pública"²³⁹. Logo, "a decomposição da esfera pública, que é demonstrada na alteração de suas funções políticas, está fundada na mudança estrutural das relações entre esfera pública e setor privado"²⁴⁰.

²³⁸ HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública...**, p.101.

²³⁹ *Ibid.*, p.170.

²⁴⁰ *Ibid.*, p.171.

A centralização do poder governamental, de início, não intervia no que caracterizava o Estado de Direito burguês – a relação entre setor público e setor privado. Somente quando novas funções são acrescentadas ao Estado é que a barreira entre ele e a sociedade começa a mudar, uma vez que a influência do Estado na esfera privada resultava das pressões vindas de baixo.

As intervenções do Estado na esfera privada, a partir do final do século passado, permitem reconhecer que as grandes massas, agora admitidas à cogestão, conseguem traduzir os antagonismos econômicos em conflitos políticos: as intervenções vão, em parte aos interesses dos economicamente mais fracos, em parte serve também para repeli-los.²⁴¹

Para Habermas, de modo geral, a "influência democrática" sobre a ordem econômica é fato,

a massa dos não proprietários conseguiu, através de intervenções públicas no setor privado agindo contra a tendência à concentração de capital e a organização oligopólica, fazer com que a sua participação nos rendimentos do povo não pareça ter diminuído a longo prazo, mas, até a metade de nosso século, também não ter aumentado de modo essencial.²⁴²

A aproximação entre sociedade e Estado, faz com que a família se torne mais privada e o espaço do trabalho e da organização mais público. Com as funções de formação do capital, a família perde o papel de criar e de educar os filhos – proteção, acompanhamento e guia – no caso, funções primárias de tradição e orientação que ao se modificarem também alteram o poder de determinar comportamentos, sobretudo na família burguesa, valorizada como a área mais íntima do privado. Na ausência de uma esfera privada protetora, o indivíduo recorre a esfera pública, que passa a ser corrompida por esse processo; ao dissipar a distância entre sociedade e Estado, constitutivo da esfera pública, o público se transforma em massa.

²⁴¹ HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública...**, p.174.

²⁴² *Ibid.*, p.176.

O que hoje se delimita como setor do tempo de lazer ante uma esfera autonomizada da profissão, assume tendencialmente o espaço daquela esfera pública literária que, outrora, era a referência da subjetividade formada na esfera íntima da família burguesa.²⁴³

Com a modificação na esfera pública também altera a concepção do público – do público pensador de cultura ao público consumidor de cultura. Para Habermas, "no lugar da esfera pública literária surge o setor pseudo-público ou aparentemente privado do consumismo cultural"²⁴⁴.

Esse consumismo não caracterizava o modelo original da esfera pública literária, porque o entrosamento das pessoas privadas nos salões, clubes e associações de leitura não estava condicionado a produção e ao consumo, ou melhor, às necessidades existenciais – se cultivava uma certa sociabilidade. Dentro do setor privado havia uma separação entre os negócios e a sociabilidade, que unia as pessoas privadas enquanto público. Essa fronteira é extinta a partir do momento que a esfera pública literária avança no âmbito do consumo.

Como aponta Habermas, desde a metade do século XIX, estão abaladas as instituições que garantiam a reunião do público enquanto público pensante. As maneiras burguesas de convívio social encontraram substitutos no decorrer de nosso século, que se caracteriza pela "abstinência quanto ao raciocínio literário e político"²⁴⁵. As ocupações do público consumidor de cultura no tempo de lazer acontecem num ambiente social que não precisa dar continuidade por meio de discussões – a exemplo dos cafés que validavam a credibilidade dos autores inicialmente nesse público. O consumo está atrelado ao mercado de bens culturais, à propriedade e à formação cultural não são suficientes para regular o público; a cultura se torna objeto de comércio e não apenas de casta, "a comercialização dos bens culturais: para a literatura, teatro, concerto e museu tinha que pagar"²⁴⁶.

²⁴³ HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública...**, p.189.

²⁴⁴ *Id.*

²⁴⁵ *Ibid.*, p.193.

²⁴⁶ *ibid.*, p.195.

O mercado cultural também atende a massa. A cultura de massas tem essa denominação por conformar às necessidades de distração e diversão de grupos de consumidores com um nível de formação relativamente baixo, ao invés de formar um público mais amplo numa cultura com mais conteúdo. Por outro lado, o declínio de uma esfera literária só se consolida com a expansão do "público-leitor" por quase todas as classes, atingida com a difusão da leitura. Esse acesso é intercedido pela imprensa, com isso, a grande imprensa, ao permitir o acesso das massas à esfera pública, modifica suas funções comerciais – o aumento das vendas ocasiona uma despolitização do seu conteúdo – e perde seu caráter político.

O consumo de cultura, em grande parte, não depende da intermediação literária. Gradualmente, o rádio, o cinema e a televisão eliminam a distância que o leitor necessita ter diante a letra impressa. Com os novos mídias, altera-se a forma de comunicação e o comportamento do público também assume outra configuração, "o raciocínio de um público-leitor dá tendencialmente lugar ao 'intercâmbio de gostos e preferências' de consumidores – inclusive o falar sobre o consumido, 'a prova dos conhecimentos de gosto', torna-se parte do próprio consumo"²⁴⁷.

Fatores como condições profissionais, renda, formação escolar e grau de urbanização, são proporcionais ao consumo de cultura.

As camadas de consumidores em que novas formas de cultura de massa penetram, não pertencem nem à camada tradicionalmente culta nem às camadas sociais inferiores, mas com uma certa frequência, a grupos em processo de ascensão, cujo status ainda necessita de legitimação cultural.²⁴⁸

A seguir, o meio se expande alcançando o estrato social mais alto e depois, os inferiores. Desse modo, a vanguarda corresponde a uma minoria em comparação ao grande público dos mídias.

Restou a vanguarda como instituição; a ela corresponde a crescente distância entre as minorias críticas e produtivas dos especialistas e dos amadores competentes, que estão atualizados com os processos de elevada abstração na arte, na literatura e na filosofia, com o envelhecimento específico no

²⁴⁷ HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública...**, p.202.

²⁴⁸ *Ibid.*, p.205.

âmbito da modernidade, certamente também com a mera troca de fachada e as trocas de tiros de festim conforme a moda – e o grande público dos meios de comunicação de massa por outro lado.²⁴⁹

Em resumo, o declínio da esfera pública literária se comprova pela conformação do público,

está rebentado o campo de ressonância de uma camada culta criada para usar publicamente a razão; o público fragmentado em minorias de especialistas que não pensam publicamente e uma grande massa de consumidores por meio de comunicação pública de massa. Com isso, perdeu-se sobretudo a forma de comunicação específica de um público.²⁵⁰

Entre o público que pensa cultura e o público que a consome, resulta na perda do caráter exclusivo da esfera pública literária, "a 'cultura' difundida por intermédio dos meios de comunicação de massa é particularmente uma cultura de integração: ela integra não só informação e raciocínio, [...] a esfera pública assume funções de propaganda".²⁵¹ E ainda, quanto mais a cultura é empregada para fins políticos e econômicos, mais ela se torna apolítica e mais aparenta estar privatizada. Nesse sentido, o consumo de cultura adquire funções econômicas e políticas, "hoje existe a tendência de absorver uma esfera pública 'política' plebiscitária por meio da esfera pública do consumo cultural"²⁵², o que difere de suas funções iniciais.

Em suma, Habermas aponta para o fim da esfera pública e com ela, o fim do erudito. Nesse mesmo período Bourdieu teoriza a respeito do campo artístico que se instala como "autônomo" e baliza a produção artística de acordo com suas próprias leis. Logo, os museus de arte para os produtores representam esse lugar público, que na atualidade movimentam o mercado de bens culturais. Nesse sentido, a classe artística, retomando Bourdieu, isola o que a pequena e grande burguesia adotava como modelo estético e rejeita também o grande público.

²⁴⁹ HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública...**, p.207.

²⁵⁰ *Id.*

²⁵¹ *Id.*

²⁵² *Ibid.*, p.209.

4.5 GRUPOS E POSIÇÕES: SEGMENTO ELITISTA

Pelo que foi exposto nesse capítulo: o museu como obra de arte, os tipos de produção da arte, a relação entre produzir e consumir cultura, assim como, a bifurcação entre sociedade e Estado pontuadas por Habermas, possibilita delinear o perfil dos grupos que corresponde a elite social e cultural para a pesquisa, os quais assumem posições de relevância no MON. O massivo e o popular, embora tenham sido tratados ao longo das discussões, serão retomados num segundo momento concomitantemente as atividades do setor educativo e aos veículos de comunicação social disponibilizados pelo museu.

4.5.1 A elite social, política e cultural

Para definir a categoria culto, o principal referencial é Habermas, em oposição a colocação de Aurora Leon que associa o tipo de público pelo perfil profissional, a condicionante aceita para a tese é se o grupo possui autoridade e "usa publicamente a razão". O grupo elitista é a terminologia empregada para designar o grupo de agentes que detêm poder de mando, os quais podem atuar simultaneamente em cargos culturais, sociais, empresariais e políticos; conseqüentemente, a elite cultural, ou seja, a categoria culto, está inserida neste grupo.

Inicialmente, a elite social se aplica aos integrantes da OSCIP gerenciada pela Associação dos Amigos do MON, tanto aos sócios fundadores quanto aos membros dos conselhos administrativos e fiscais. O grupo elitista foi dividido em três partes: os que assumem cargos políticos, os que participam de outras associações ou entidades, e por último, os artistas ou profissionais da área de artes e museológica, os quais representam a elite cultural. Essa divisão mostra a importância do Estado e seus pares, e coloca o museu como uma empresa que oferta bens culturais, pois seus sócios fundadores têm vínculos com outros ramos comerciais e abarcam diferentes áreas profissionais; explana também a pequena representatividade dos profissionais que atuam nas artes plásticas e na área museológica na criação da OSCIP. Para tanto, foi analisado parte das etiquetas de correspondência da mala

direta do museu, sendo assim, do total de 55 sócios fundadores²⁵³, 51 deles estão descritos a seguir, subdivididos também por suas atribuições no conselho fiscal e no conselho administrativo.

Primeiramente apresenta o grupo atrelado ao governo do Estado do Paraná. Dentre os sócios fundadores, de um lado, os que assumiram cargos no mandato de Requião em 1991 e conservam suas parcerias: Antonio Cesar Carvalho Benoliel²⁵⁴, Célia Maria Baron²⁵⁵, Marcelo Beltrão de Almeida²⁵⁶; e de outro, as parcerias recentes: Daniel de Oliveira Godoy Junior²⁵⁷, Dilermando Nonato da Costa Cruz²⁵⁸, Gisele Voss Bergmann²⁵⁹, Marcos Domakoski²⁶⁰, Maria Olívia Bueno Tinoco²⁶¹. Na sequência os conselheiros do MON que igualmente exercem funções políticas: no conselho administrativo estão Ivanira Tereza G. Marques Gomes Pinheiro²⁶², Manoel Ubirajara

²⁵³ Quatro etiquetas haviam sido reaproveitadas. Dados emprestados pelo Setor de Documentação e Referência em abril de 2010.

²⁵⁴ Em 1991, deixa o cargo de Diretor Geral da Secretaria de Estado do Trabalho e da Ação Social e assume o Cargo de Assessor Especial da Casa Civil da Governadoria; em 2003, pede exoneração do cargo de Diretor Presidente do Departamento Estadual de Construção, de Obras e Manutenção (DECOM).

²⁵⁵ De março de 1991 a agosto de 1994, exercia o cargo de assessora da Casa Civil da Governadoria.

²⁵⁶ Eleito duas vezes vereador de Curitiba, exerce o primeiro mandato de 1993 a 1996. Durante o segundo mandato (2001-2004), assume a direção geral do Departamento de Trânsito do Paraná (DETRAN/PR), cargo que ocupou de janeiro de 2003 a março de 2006.

²⁵⁷ Em dezembro de 2003, integra o Conselho de Política Automotiva (CPA), criado nessa mesma data. Godoy Junior é Assessor Especial do Governador, na condição de Presidente do Conselho de Política Automotiva, tendo como seu respectivo suplente Mário Marcondes Lobo.

²⁵⁸ A partir de maio de 2004, é nomeado para o cargo de Assessor da Governadoria, da Assessoria do Governador.

²⁵⁹ De novembro de 2004 a setembro de 2009, é nomeada para o cargo de Escrivão do Cartório do Conselho Estadual do Paraná, Secretaria de Estado da Segurança Pública (SESP).

²⁶⁰ Presidente da Associação Comercial do Paraná (ACP), e também membro do Conselho de Política Automotiva (CPA).

²⁶¹ Em março de 2004, participa como membro titular não governamental do Conselho Estadual da Mulher do Paraná, Secretaria de Estado da Justiça e da Cidadania (SEJU).

²⁶² Em agosto de 2006, assume o cargo de Assessora da Governadoria da Assessoria do Governador.

Menezes²⁶³, Mirtes Maciel Pisseti²⁶⁴, Thadeu Castello Branco e Silva²⁶⁵; e no conselho fiscal estão Luiz Roberto Pinho Borges²⁶⁶. Reiterando que as datas dos cargos ocupados coincidem com o período que Roberto Requião era governador, nos mandatos de 1991 a 1994 e de 2003 a 2010.

Segundo, ainda entre os sócios fundadores do MON, delinea os representantes de empresas e associações, como: o empresário e advogado Caio Brandão²⁶⁷ que trabalhou por mais de duas décadas como executivo de empreiteiras multinacionais brasileiras; o engenheiro Fernando Xavier Ferreira²⁶⁸ que dirigiu a hidroelétrica de Itaipu Binacional e comandou a antiga estatal de telefonia Telebrás durante o processo de privatização do setor, na primeira metade da década de 1990. Assim como, Gilberto Baron, diretor de operações na Sinotruk Brasil, Moacir Mansur Boscardin coordenador de marketing da COPEL e Paulo Cruz Pimentel do Grupo Paulo Pimentel. Em outro ramo empresarial, cita os representantes de entidades relacionadas ao turismo, educação e fomento cultural, como: Lúcia de Mello e Silva Arruda, presidente da Provopar em 2008; Margareth Caron S. Pizzatto, que em 2004 participou do Conselho Consultivo de Turismo do Estado do Paraná, representando a Associação Brasileira das Empresas de Eventos no Estado do Paraná (ABEOC/PR); Margarita P. Sansone, esposa de Rafael Greca e presidente do Instituto Farol do Saber e Mariléia Keinert Castor, que em 2010 era Presidente do Lions Clube de Curitiba Centro.

E terceiro, os profissionais oriundos de uma elite social com ligações de parentesco com políticos e empresários, entre os sócios fundadores: Joseli Mara

²⁶³ Em abril de 2008, é nomeado para exercer cargo em comissão, na Secretaria de Estado da Saúde (SESA).

²⁶⁴ A partir de março de 2004, é membro suplente governamental do Conselho Estadual da Mulher do Paraná, Secretaria de Estado da Justiça e da Cidadania (SEJU).

²⁶⁵ De maio de 2007 a maio de 2010, foi diretor do Sindicato das Empresas de Transporte Rodoviário Intermunicipal de Passageiros do Estado do Paraná (RODOPAR). Também fez parte da Comissão Tripartite instituída pelo Decreto n.º 4.393, de 28 de maio de 1998, para fiscalização periódica dos serviços das concessões rodoviárias.

²⁶⁶ Chefe de Gabinete da Secretaria da Fazenda do Estado do Paraná de 1983 a 1984, membro do Conselho do Banestado de 1983 a 1985, Diretor Administrativo do Porto de Paranaguá de 1987 a 1990, Chefe de Gabinete da Secretaria dos Transportes do Estado do Paraná de 1991 a 1993, Chefe de Gabinete do Governador do Estado do Paraná, em 1994.

²⁶⁷ Também foi presidente de estatais em Minas Gerais e no Paraná; e membro de conselhos de administração de bancos oficiais.

²⁶⁸ Em 2009, esteve à frente do Conselho de Infraestrutura (Coinfra) da Fiesp.

Boneto Rodrigues esposa de Francisco Simeão Rodrigues Neto²⁶⁹; Lucia Helena Bottmann Sponholz esposa do desembargador Oto Luiz Sponholz²⁷⁰; Niva Sabóia Khury foi casada com Aníbal Khury e Rosangela Delara, esposa de Wilson Ferro Delara. Entre outros sócios: Anselmo José de Oliveira, Comandante-geral da Polícia Militar do Estado do Paraná (PMPR); a advogada e professora da Unibrasil, Adriana Espindola Correa; o advogado René Ariel Dotti; o padre Domenico Costella; o arquiteto Orlando Busarello e Dilva Slomp Busarello. Assim como Ana Helena Duarte, Leda Alzi Pereira de Azevedo Leão, Rita de Cássia G.E. de Carvalho, Meiry Vérpa e Ruy Nogueira. Nesse mesmo grupo, estão no conselho administrativo: Flávia Flavia Cristina Izique Simões de Assis que em 2007, era assessora jurídica do Tribunal de Contas do Estado do Paraná; Marília Pinheiro Machado de Souza, conselheira da Câmara de Educação Básica do Conselho Estadual de Educação. E no conselho fiscal: a psicóloga Gleuza Maria Maranhão Salomon, Heloisa Pernetá Caron, Paulina de Camargo Izique e Wilson José Andersen Ballão, presidente da Diretoria da Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen (MAA), de 2007 a 2009.

E quarto, o grupo de artistas, museólogos e promotores culturais, dentre os sócios fundadores: os artistas plásticos, Carlos Eduardo Zimmermann, Fernando Rogério Senna Calderari e Geraldo Leão Veiga de Camargo; como intermediários culturais, Regina de Barros C. Casillo do Solar do Rosário e Waldir Simões de Assis Filho²⁷¹ da Galeria Simões de Assis; e João Jacob Berberi Neto, que exerceu o cargo de diretor da EMBAP, em 1997. No conselho administrativo, o artista plástico João Osório Brzezinski e Liliana Cabral da Artestil.

Portanto, esse último grupo, representa o o público culto (elite cultural). Calderari e Brzezinski são artistas da década de 1960, Zimmermann da década de 1970 e Geraldo Leão da década de 1980. A Galeria Simões de Assis atua no mercado de bens simbólicos desde 1984 e o Solar do Rosário foi inaugurado em 1992.

²⁶⁹ Que em 2005, era presidente da Associação Brasileira da Indústria de Pneus Remoldados (ABIP) e que em 1983, foi secretário de Indústria e Comércio do Estado do Paraná no governo José Richa. Hoje ele é também presidente da BS Colway Pneus, principal indústria de pneus remoldados do Brasil.

²⁷⁰ Que em 2003, era o então presidente do Tribunal de Justiça do Paraná.

²⁷¹ Waldir assinou duas curadorias no MON, a do artista Arcângelo Ianelli numa parceria com Kátia Ianelli e a do artista Cícero Dias.

Nessa mesma lógica, ao público culto também compete a chefia interna do MON relacionado a vários órgãos administrativos no museu. Para verificar o período entre 2003 e 2010, o livro "Museu Oscar Niemeyer 2003-2007" editado em 2008 e a cartilha "Uma visita ao MON" publicada em 2009, foram as duas fontes analisadas para estabelecer quem são esses agentes e qual era a estrutura administrativa do museu. Referente a gestão de 2011, a fonte utilizada foi o *folder* da exposição "MAP – MON".

Em 2008, a estrutura do MON (figura 6) era composta pelos seguintes cargos e setores: presidente (Maristela Quarenghi de Mello e Silva); diretoria administrativa e financeira (Vera Regina Maciel Coimbra); secretaria (Adalgisa Farias de Azevedo e Caroline Enke Mendes de Oliveira); assessoria da presidência (Margarita Elizabeth Pericás Sansone e Ubirajara Menezes); assessoria jurídica (Isabel Cristina Storrer Weber); assessoria de comunicação (Maria Tereza Bocardi Denardin). E pelas coordenações: de planejamento cultural²⁷²; de museologia, acervo e conservação²⁷³; de ação educativa²⁷⁴; administrativa²⁷⁵; financeira²⁷⁶; de infraestrutura²⁷⁷; de segurança²⁷⁸ e o núcleo de documentação e pesquisa²⁷⁹.

²⁷² Ariadne Giacomazzi Mattei Manzi, Bruno Moreira dos Santos Schmidt, Marcello Conon Kawase, Rebeca Gavião Marques Gomes Pinheiro, Sandra Mara Fogagnoli.

²⁷³ Suely Aparecida Deschermayer, Karina Muniz Viana, Humberto Imbrunio, Ricardo Freire e Vanderley de Almeida.

²⁷⁴ Rosemeri Bittencourt Franceschi, Sirlei Espindola e Solange Rosenmann.

²⁷⁵ Tatiana Maciel Passos Tizzot, Eliane Barboza, Neide Mariza Wrubel Panichi, Sabrina Ellen de Souza, Juçara Sabini Pinto, Juraci Bazzani Bicheski, Tainá Zanchet, Tatiana do Vale Petri.

²⁷⁶ Cristiano Augusto Solis de Figueiredo Morrissy, Ana Paula Storrer, Eliana de Fátima Alves, Luiz Fernando Salomão e Roberto Dutra da Silva.

²⁷⁷ Denise Caroline de Almeida, Arthur Barbosa da Silva, Alaete José Alves, Giomar Guandahim, João Maria Gaygnett, José Edson Ribeiro e Sebastião Malfato Rebutini.

²⁷⁸ Palminor Ferreira Rodrigues Júnior, Francisco Mayer, José Ferreira de Almeida, Orélio Fontana e Valdenir Balbino dos Santos.

²⁷⁹ Iolete Guibe Hansel, Leda Godoy Gomes Salles Rosa, Luiz Eduardo do Amaral Rocha e Maria Anita Pantaleão Franco.

ORGANOGRAMA: ESTRUTURA ADMINISTRATIVA MUSEU OSCAR NIEMEYER - MON 2008

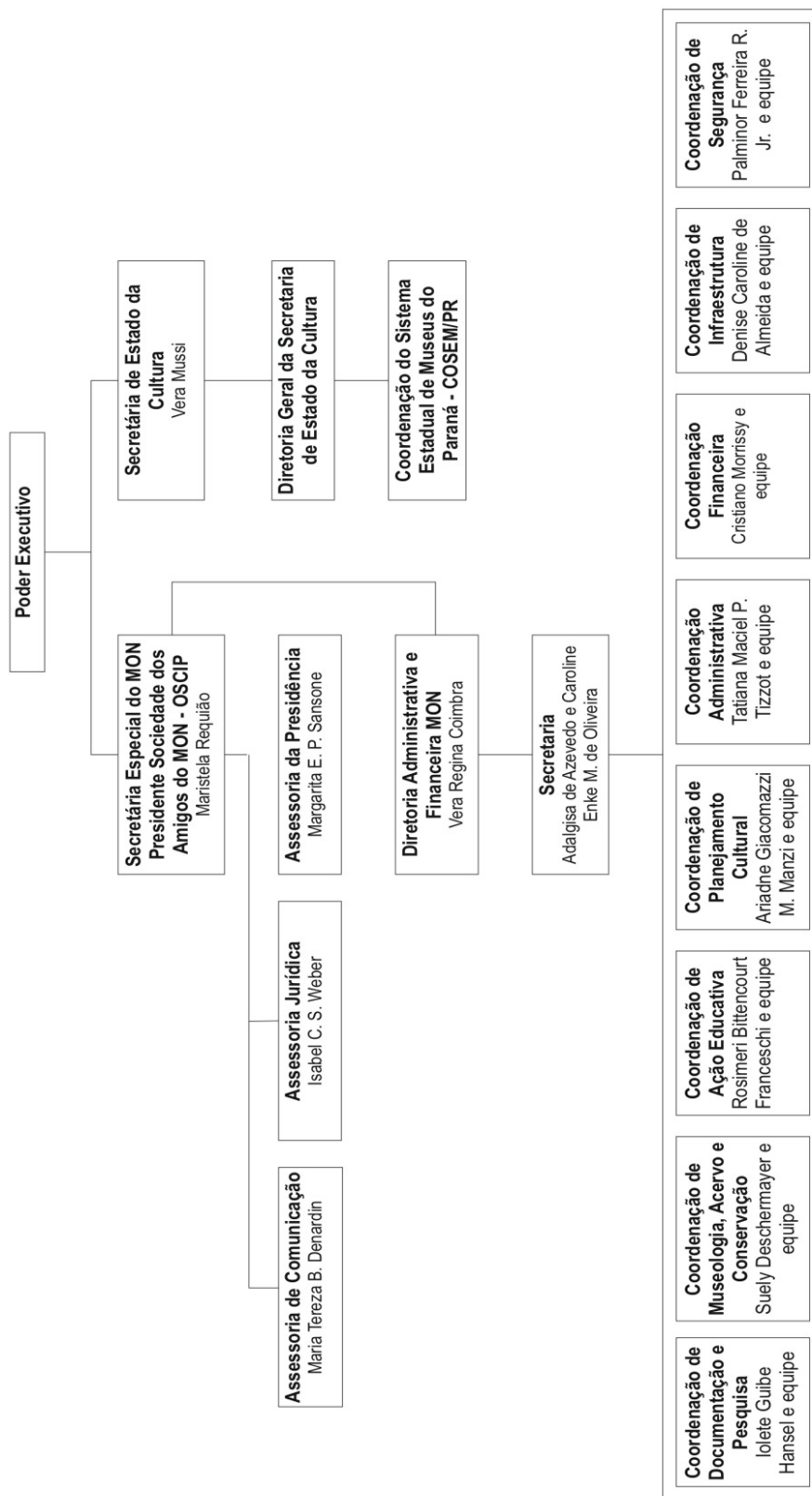


FIGURA 6 - ORGANOGRAMA 2008
FONTE: A autora

Em 2009 (figura 7), Maristela deixa a presidência do museu e permanece no cargo de Secretária Especial do Estado do Paraná, Vera Regina fica como sua assessora especial, Isabel continua na assessoria jurídica e Maria Tereza na comunicação. Quanto as coordenações: permanece a de planejamento cultural sem a participação de Bruno Schmidt, a de ação educativa não teve alteração, a administrativa continua sob a responsabilidade de Tatiana Maciel Passos Tizzot, a de segurança ficou aos cuidados de Adonis Nobor Furuushi, e na de documentação e pesquisa, Iolete Hansel é quem responde pelo setor. Altera-se também a coordenação de museologia que desmembra do acervo e conservação – mas a equipe se manteve igual. E por fim, não foram citadas as coordenadorias de infraestrutura e financeira, o que resulta na modificação dos novos cargos relacionados diretamente a Associação dos Amigos do MON. De coordenador financeiro, Cristiano Morrissy assume a presidência da Associação; a coordenação de infraestrutura, que permanece com Denise Caroline de Almeida, fica acoplada a Associação. E a diretoria administrativa e financeira, que antes era o cargo de Vera Regina, passa para Elvira Wos.

Ao checar os dados de 2008 para 2009, verifica-se que em 2008 não havia uma delimitação entre os cargos internos do museu e a OSCIP, pois Maristela ocupava as funções de Secretária Especial do governo e de presidente da OSCIP – como mencionado anteriormente. Devido há essa sobreposição, a Sociedade dos Amigos do MON passa a ser denominada de Associação dos Amigos do MON, com o intuito de que a parte administrativa da OSCIP fosse reestruturada; na verdade, essa adequação apenas alterou o cargo de Maristela e de Elvira Wos, que substitui Vera Regina Maciel Coimbra, ou seja, Vera passa para o cargo de assessora especial ao invés de diretora administrativa e financeira. Os demais funcionários continuaram os mesmos, no entanto, formalmente a administração do MON se apresenta separada da OSCIP, o que pode ser confirmado tendo como fonte o expediente das revistas editadas pelo museu – a de novembro de 2008 e a de março de 2009 preservam a primeira estrutura²⁸⁰, a de julho de 2009 e a de março de 2010 seguem o novo modelo²⁸¹.

²⁸⁰ Presidente, diretoria administrativa e financeira, assessoria jurídica, assessoria de comunicação. E as coordenações: de planejamento cultural, de museologia, de ação educativa, administrativa, financeira, infraestrutura e de segurança.

²⁸¹ Vinculado ao MON: secretária especial do Estado do Paraná, assessoria especial, assessoria jurídica, comunicação, planejamento cultural, acervo e conservação, museologia, ação educativa, documentação e referência, administração e segurança. Atrelado a Associação: presidência, diretoria administrativa e financeira, infraestrutura.

ORGANOGRAMA: ESTRUTURA ADMINISTRATIVA MUSEU OSCAR NIEMEYER - MON 2009-2010

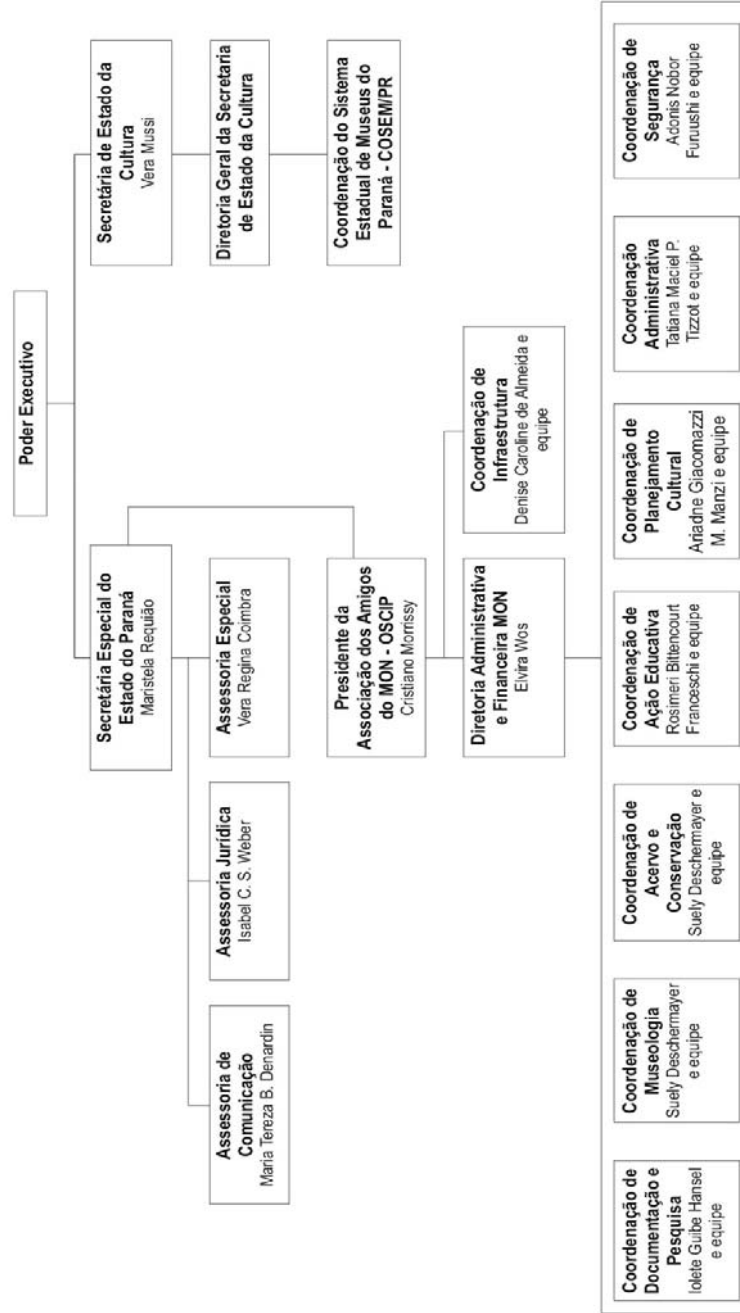


FIGURA 7 - ORGANOGRAMA 2009/2010
FONTE: A autora

Com o novo governo, o cargo de Secretária Especial é extinto e quem assume a direção do MON é a artista plástica Estela Sandrini; outra alteração substancial é a participação da SEEC na programação do museu. Em 2011 (figura 8), três núcleos participam das decisões do museu: o da SEEC, o do MON e o da Associação dos Amigos do MON. O MON, propriamente dito, passa a ter o seguinte composição: diretora (Estela Sandrini); administração (Fabiana Wendler); marketing e comunicação (Patrícia Fonseca Fanaya e Marcio Renato dos Santos). E as coordenações: planejamento cultural, design gráfico, acervo e conservação, museologia, ação educativa, documentação e referência, infraestrutura²⁸², manutenção, apoio técnico, informática e segurança²⁸³. O núcleo da Associação mantém a presidência e a diretoria administrativa e financeira. No núcleo da SEEC estão o Secretário de Estado da Cultura (Paulino Viapiana), a diretora geral da SEEC (Valéria Marques Teixeira) e as coordenações: do SEM/PR (Christine Vianna Baptista), de Comunicação (Thaísa M. Teixeira Sade) e de Desenho Gráfico (Rita Solieri Brandt).

Confrontando essas três fontes, de imediato se averigua que a maioria dos agentes, de 2008 para 2011, permanecem nas posições de administradores culturais, independente da rotatividade do poder executivo, como é o caso de Cristiano Morrissy e de Elvira Wos – os dois ligados a Associação dos Amigos do MON. E nessa mesma situação estão: Sandra Mara Fogagnoli e Rebeca Gavião Pinheiro, no planejamento cultural; Marcello Kawase, no design gráfico; Suely Deschermayer, Humberto Imbrunio e Ricardo Freire, no acervo e conservação; Vanderley de Almeida, na museologia; Rosemeri Bittencourt Franceschi e Sirlei Espindola, na ação educativa; Iolete, Leda e Maria Anita, na documentação e referência; os funcionários que eram da coordenação de infraestrutura passam para a manutenção – Sebastião M. Rebutini, Alaete J. Alves, Giomar Guandahim, João M. Gaygnett e José E. Ribeiro –, exceto Denise C. de Almeida, que não consta nessa gestão, e Arthur Barbosa da Silva, que ficou responsável pela informática; no apoio técnico estão Sabrina Ellen de Souza, que era da coordenação administrativa, e Caroline Enke Mendes de Oliveira, que era da secretaria.

²⁸² Weslei Mendonça de Lima.

²⁸³ José Antonio Rodrigues.

ORGANOGRAMA: ESTRUTURA ADMINISTRATIVA MUSEU OSCAR NIEMEYER - MON 2011

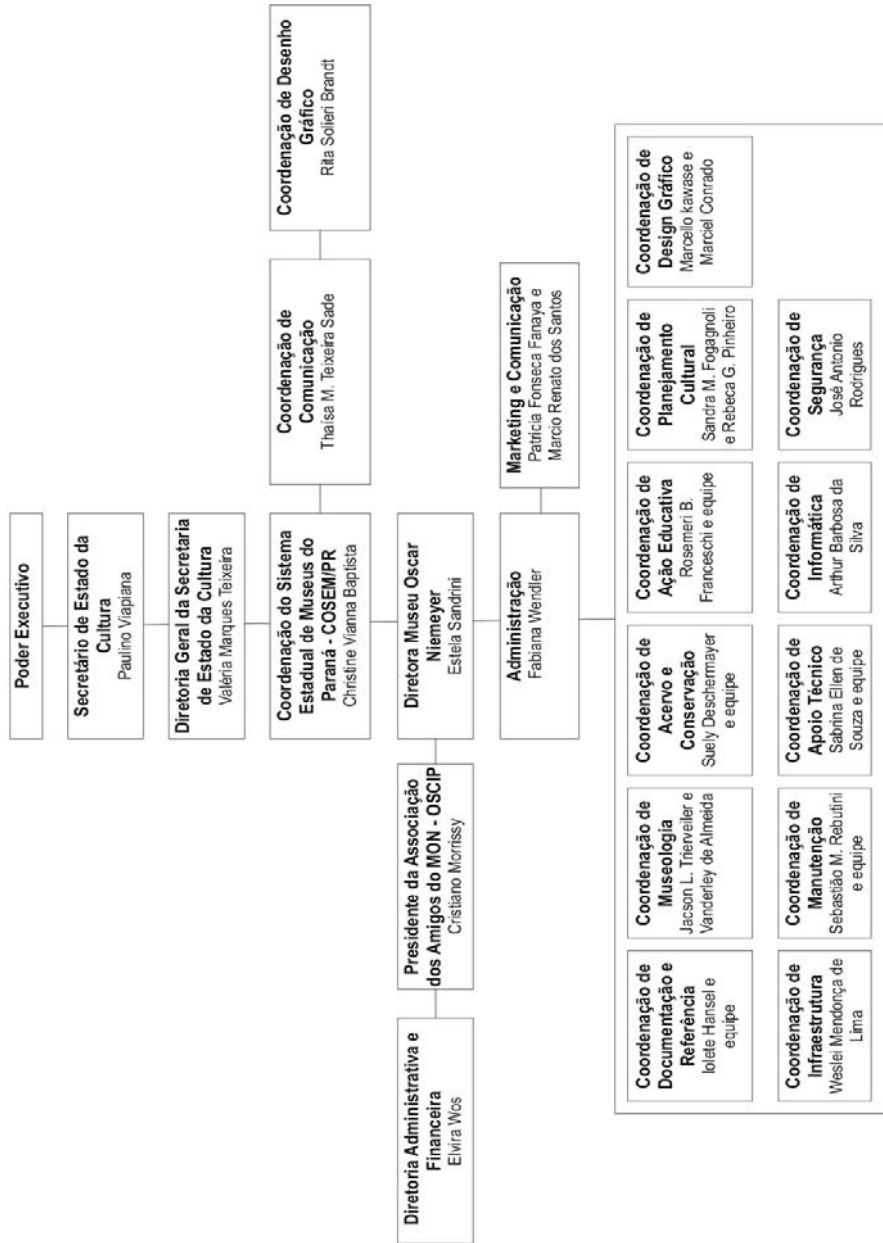


FIGURA 8 - ORGANOGRAMA 2011
 FONTE: A autora

Afinal dos 50 funcionários administrativos do MON em 2008, para a nova gestão em 2011, que entre o MON e a Associação totalizam 35 funcionários, 22 continuam trabalhando no museu. Ao analisar o fôlder da exposição "MAP – MON", que resgata a inauguração do MAP em março de 1987, sobre os créditos para essa exposição: Ennio assina a curadoria, Suely aparece como coordenadora e Estela Sandrini como consultora – os três estiveram presentes na inauguração do MAP, juntamente com: André Lasgura, Eliane Prolik, Rosina Parchen, Domício Pedroso, Marília Ottonide Brito, Maria José Justino, Suzana Munhoz da Rocha, João Elyσιο Ferraz, Luiza Traple Deschermayer, José La Pastini Filho e Jefferson Dantas Navolar (conforme foto abaixo).



FIGURA 9 - INAUGURAÇÃO DO MAP (1987)
FONTE: MON. Mostra MAP – MON. Curitiba, jun.-ago.2011. Fôlder exposição.

Portanto, a permanência em cargos de poder ou na administração cultural no Paraná não se aplica apenas a gestão do MON, a exemplo dos agentes que já ocupavam posições relevantes na abertura do MAP. Ao nomear quem é o público que participa das esferas de decisão do MON, e pelo perfil profissional desses agentes, nota-se uma especialização da área cultural no sentido empresarial, pois é pequena a quantidade de artistas e especialistas em arte no quadro administrativo.

Retomando a definição de culto, segundo Canclini, a separação entre o culto e o popular, não se divide pela classe social, como ocorria até a metade do século XX, "o culto passou a ser uma área cultivada por facções da burguesia e dos setores médios, enquanto a maior parte das classes altas e médias, e a quase totalidade das classes populares, ia sendo submetida à programação massiva da indústria cultural"²⁸⁴.

Com isso, reforça a hipótese de que a "alta" cultura é o que predomina como padrão de gosto para esse público enunciado acima, independente do acesso que os meios massivos disponibiliza as outras classes. Consequentemente, a especialização dos produtores de bens culturais e a expansão dos consumidores, acarreta mudanças no posicionamento do público culto.

4.5.1.1 A classe artística

A classe artística ou o público erudito segue a definição proposta por Bourdieu, desde que atenda as condições descritas por Habermas ao citar "a vanguarda como instituição". Para o recorte proposto na tese, esse grupo pertence a elite cultural, grupo formado por um público minoritário e fragmentado, cuja a abrangência pública de suas ações atinge exclusivamente seus pares (os artistas, os críticos e os curadores que prestam serviços ao museu) sem que necessariamente detenham domínio público. Mesmo o museu tendo uma política de curadoria bem diversificada, expressa pelo repertório de exposições vinculadas no MON, os críticos e os curadores delimitam seus temas e assinalam seus posicionamentos, como é o caso dos textos elaborados para edição comemorativa do museu²⁸⁵ publicado em 2008 – Paulo Herkenhoff²⁸⁶ trata da arte brasileira, Lauro Cavalcanti da arquitetura de Niemeyer e Maria José Justino do acervo do MON – Herkenhoff salienta a importância da curadoria na estrutura dos museus.

²⁸⁴ CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas...**, p.88.

²⁸⁵ HERKENHOFF, P. **Museu Oscar Niemeyer...**

²⁸⁶ Também fez a curadoria da exposição de Tomie Ohtake em 2004 e a mostra Poética da Percepção em 2008.

A curadoria é um processo pelo qual se projetam sentidos às obras, tanto pela interpretação individual quanto pela justaposição para agregar significado. Desse modo, o processo curatorial tem um caráter eminentemente crítico para a produção de conhecimento; por isso, demanda cada vez mais o conhecimento especializado, o olho treinado e a capacidade de articular a equipe de profissionais, da conservação à educação. As curadorias das mostras de arte são sempre um discurso simbólico construído com símbolos produzidos por terceiros, os artistas.²⁸⁷

Esse conhecimento especializado, citado por Herkenhoff, concorre com a estrutura mercadológica que rege a produção de bens culturais na atualidade, que atende a demanda do grande público. Para avaliar quem são esses grupos de profissionais, abrangendo o período de 2003 a 2009, divide-se as curadorias pelo perfil das exposições: internacional, nacional, de Niemeyer, local e do acervo. De começo, detalham-se os especialistas vinculados às exposições de artistas locais e do acervo, pois em hipótese são os agentes que compõem o campo artístico paranaense; e depois, retomam-se os outros grupos.

Das 20 exposições locais, quatro delas²⁸⁸ não tiveram curadoria assinada. Seis mostras foram realizadas por uma equipe de curadores: Suely Deschermayer e Solange Rosenmann (2 mostras)²⁸⁹; Ennio Marques Ferreira, Myriam Sbravati e Wanda Lechowski (1 mostra)²⁹⁰; Nilza k. Procopiak, Laura Buccellato e Luiz Carlos Brugnera (1 mostra)²⁹¹; Constantino B. Viaro, Estela Sandrini e Maria José Justino (1 mostra)²⁹²; Mônica Rischbieter, Luca Rischbieter e Armando Merege (1 mostra)²⁹³. E dez mostras tiveram curadoria individual: Fernando Bini, responsável pela exposição de Franco Giglio (2004) e Diálogos de um acervo (2009); Nilza knechtel Procopiak, pela mostra de Luiz Carlos de Andrade Lima (2007) e de Gravuras de Poty Lazzarotto (2009), os demais curadores organizaram uma exposição: João

²⁸⁷ HERKENHOFF, P. **Museu Oscar Niemeyer...**, p.51-52.

²⁸⁸ Paraná de Madeira (2005), Reinhard Maack (2006), David Carneiro (2006) e Elizabeth Tilton (2007).

²⁸⁹ De Carlos Renato Fernandes e de Miguel Bakun, em 2003.

²⁹⁰ De Bruno Lechowski, de caráter local (2006) e itinerante (2005).

²⁹¹ Exposição de Brugnera (2006).

²⁹² De Guido Viaro (2006).

²⁹³ De Paul Garfunkel (2009).

Osório Brzezinski pela mostra De Bona (2004), Luis Dolhnikoff a de Francisco Faria (2005), Fernando Velloso²⁹⁴, Guillermo Machuca pela exposição de José Antonio de Lima (2006), Jussara Salazar a de João Urban (2006) e Orlando Azevedo, como curador e artista.

Das 13 exposições do acervo: três delas sem curadoria; duas foram realizadas pela equipe do MON, sem indicação dos responsáveis, e a mostra "Olhar - Arte Paranaense" de 2003, o curador foi Vicente Jair Mendes. As sete restantes foram organizadas por uma equipe de curadores, a maioria contava com a participação de Suely Deschermayer, junto com Solange Rosenmann (4 mostras), com Domício Pedroso (1 mostra) e com Sandra M. Fogagnoli (1 mostra). Exceto a mostra "Fragmentos da Modernidade", realizada por Ennio Marques Ferreira, Fernando Velloso, Fernando Bini, Geraldo Leão e Maria José Justino.

As exposições itinerantes, as quais vinculavam a produção de artistas locais ou do acervo, também a maior parte da curadoria era de responsabilidade do museu. Das sete exposições, as três do acervo não tiveram curador, e a mostra "Brasil x Japão" foi feita pela equipe técnica do MON e expôs obras de Francisco Faria, José Antonio de Lima e Mazé Mendes. A exposição de Estanislau Traple (2006) teve a curadoria de Suely Deschermayer e Domício Pedroso, a de Bruno Lechowski e de Helena Wong, mantiveram os mesmos curadores das mostras sediadas no MON.

Em suma, entre as mostras locais, do acervo e itinerante que perfazem 40 exposições, dez mostras não tiveram curadoria assinada e doze mostras foram realizadas em parceria com os funcionários do MON – Suely do acervo e conservação, Solange do setor educativo ou Sandra do planejamento cultural. No mais, as exposições tiveram curadores já citados anteriormente, vinculados ao MAP e ao MAC/PR por exemplo, dentre eles: Bini, Domício Pedroso, Ennio, Estela Sandrini, Geraldo Leão, Jair Mendes, Brezezinski, Maria José Justino, Myriam Sbravati e Velloso. Na mostra de Bruno Lechowski e Guido Viaro, os familiares dos artistas também assinaram a curadoria, no caso, Wanda Lechowski e Constantino B. Viaro, respectivamente.

As novas parcerias totalizaram sete mostras, as curatorias individuais realizadas por: Nilza k. Procopiak, Luis Dolhnikoff; Guillermo Machuca; Jussara Salazar e Orlando Azevedo; as curatorias em equipe com: Nilza k. Procopiak, Laura

²⁹⁴ Referente à exposição de Helena Wong, de caráter local (2005) e itinerante (2006).

Buccellato e Luiz Carlos Brugnera; Mônica Rischbieter, Luca Rischbieter e Armando Merege. Entre esses novos agentes, a participação mais efetiva foi de Nilza Procopiak que, além das mostras locais, fez a curadoria de Marcelo Buainain (2007), artista com envergadura nacional. Mesmo assim, o espaço aberto pelo MON a novos curadores é mínimo e a relevância da curadoria também fica em segundo plano, pois a maioria das exposições que promovem a arte paranaense foram realizadas diretamente pelo museu, o que, em parte, confirma a posição subalterna que o campo da arte ocupa na gestão do MON e revela que o espaço de profissionais atuantes na área museológica é ainda menor.

Com isso, elencar os agentes envolvidos na criação e administração do MON, assim como os que realizam as curadorias para o museu, tem o intuito de confrontar uma das hipóteses articuladas na pesquisa, de que a elite cultural paranaense se mantém a mesma independente das trocas políticas. Logo, o grupo culto que inclui a classe artística não teria interesse na popularização do museu, estratégia adotada pelo poder público na administração do MON, e sim na preservação da posição as quais detêm. Isso ocasiona tensões entre o poder público, o segmento culto e o grande público, e por sua vez repercute no perfil dos bens culturais expostos no MON.

Ao retomar o conceito de hibridação, referido por Canclini, entende-se que a abertura do MAC/PR, do Segundo MAP e do NovoMuseu, são estratégias de reconversão adotadas pelo mesmo grupo que atua culturalmente no Paraná, contudo a gestão de 2003 a 2010 do MON não dá continuidade a essa conformação, que é retomada em 2011 – perfil que condicionará o repertório das exposições vinculadas no MON, articulada no Capítulo 7.

5 O GRANDE PÚBLICO E SEUS SEGMENTOS

O museu de arte, além do valor alegórico da arquitetura, do capital simbólico dos agentes que atuam nesse espaço por meio das curadorias e das exposições, tem função educativa e visa a formação de público. Neste tópico, a pesquisa aborda dois pontos de análise que conduzem ao grande público: o primeiro deles remete às ações de divulgação e promoção ofertados pelo educativo e o perfil de público por ele agendado; o segundo mapeia os segmentos de público identificáveis pela bilheteria e pelos livros de assinaturas das exposições. Partindo da hipótese de que o MON atende aos pressupostos da museologia, qual a gestão museológica do museu em relação ao público da ação educativa e ao público espontâneo? Quais os segmentos de público priorizados pelo MON e qual sua representatividade em comparação a outros espaços museológicos da SEEC? Inicialmente, debatem-se duas categorias de público: o massivo e o popular ao retomar Canclini e Habermas, na sequência apresentam-se qual a importância do visitante para a museologia na atualidade.

5.1 O MASSIVO E O POPULAR

O massivo, ou o grande público, aponta para os produtores e para os consumidores de bens simbólicos, como alude Canclini ao se referir "a arte para as massas" e Habermas ao situar sobre a abrangência dos mídias que não distingue classes, pois é consumido por todos os estratos sociais – por meio de uma comunicação pública de massa. A cultura de massa, ou a arte para as massas, é produzida para o grande público. Quanto aos consumidores, abrange os mais diversos segmentos, em proposição o público que frequenta o MON nos domingos gratuitos, finais de semana, e as ações educativas que representam o popular. Este segmento de público sofre interferência dos meios massivos, sem a passividade preconizada pela indústria cultural, tema a ser retomado na sequência por Canclini ao conceituar o "popular massivo". A equipe desse setor, em 2009 e 2010, era formada por

Rosemeire Bittencourt Franceschi e Sirlei Espindola,²⁹⁵ que ainda estão no museu, e também por Solange Cácia Chemin Rosenmann.²⁹⁶ Em 2011, as atividades desenvolvidas por Solange ficam a cargo de Danielly Dias Sandy e Paula Moreira.

Uma das características articuladas por Canclini, definia que esse tipo de produção não visava o lucro; outra diferença entre o massivo e o popular era a origem social desses produtores. Solange, artista plástica e design, trabalhava como intermediária cultural no elo entre a parte administrativa do setor educativo e o público em geral, era sua responsabilidade o direcionamento dos monitores na relação com os visitantes e suas práticas na área de arte-educação – anteriormente essa função era de Janine de Souza Malanski. No enfoque dado a tese, o setor educativo desenvolve suas ações visando atender os interesses do grande público, tanto que uma das políticas públicas adotadas pelo MON foi o acesso gratuito no primeiro domingo de cada mês, cuja programação artística e cultural era organizada pelo setor educativo.

Quanto aos consumidores, ao se estabelecer um paralelo com a posição que a "massa rural" e o "povo da cidade" assumem na esfera pública literária pontuada por Habermas com a colocação de Canclini, verifica-se um afastamento inicial entre a produção e o consumo. A produção estava a serviço dos proprietários burgueses e somente depois, com a ampliação do público, que inclusive resultou na dissolução da esfera pública, o povo e a massa participam como consumidores. No Museu Oscar Niemeyer as esferas que incidem sobre a produção de bens culturais é formada por uma elite política, social e econômica, entre eles, a minoria tem formação em artes ou em museologia, ou seja, os agentes que ocupam posições de poder no museu seguem a mesma lógica descrita por Habermas.

²⁹⁵ Graduada em Administração/Gestão de Negócios, "dedica-se exclusivamente ao processo funcional das mediações, coordenando os agendamentos e efetivando a realização dos mesmos, selecionando, contratando e treinando os estagiários para a função de monitores, recepcionista e atendimento do quiosque a grupos e visitantes." (SILVA, C. R. V. **Políticas públicas de acesso as artes visuais em Curitiba: ações educativas do Museu Oscar Niemeyer para escolas da educação básica.** 196f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008. p.119).

²⁹⁶ No MON exercia o cargo de assessora de educação e cultura, "dedica-se à concepção pedagógica das ações educativas do museu, tendo como atribuição os projetos e o acompanhamento de oficinas, palestras e *workshops*, bem como a relação e comunicação com a comunidade em geral e grupos agendados." (*Id.*).

Como aludido no capítulo anterior, a esfera pública literária, em sua origem, era constituída por proprietários com formação cultural, composta por "pessoas privadas" que tinham acesso ao público e se tratavam como iguais. Essa esfera, ao adquirir funções políticas, intercedia entre a sociedade e o poder público. Sociedade que inicialmente cinge a pequena e a grande burguesia, por isso, no século XVIII o público se define como o público burguês que lê. Adicionado a essas questões, Habermas mostra a importância do Estado como mediador da classe social mais abastada, que pela ampliação do público a esfera pública passa a incluir os interesses da massa e do povo. Neste sentido, a esfera pública literária, reduto da família burguesa, não tem mais propósito, não é mais de sua competência as obrigações de formação cultural; essa função da esfera privada, dentro de setor restrito, é transferida para o poder público – o Estado agrega funções sociais.

A serviço do Estado também estavam a imprensa e os mídias, instrumentos comunicacionais que contribuem para que o povo e a massa da população tenham acesso a esfera pública, uma vez que a ampliação dos canais de comunicação também modifica o modo de se comportar nesse espaço público. A esfera pública não se caracteriza mais pelo perfil do público que a frequenta, e sim pela diversidade dos seus consumidores. Inicialmente seu objetivo político era mediar os interesses das "pessoas privadas", ou seja, da burguesia diante ao Estado, para tanto exigia competências racionais e posição crítica de seus integrantes. Por outro lado, principalmente com os mídias, a esfera pública literária não controla mais o perfil do público e sua função política é subjugada pelos interesses do poder público. No que tange ao consumo cultural, não é mais a burguesia com sua tradição familiar quem dita as regras, mas sim por meio da imprensa, do rádio e da televisão. Esses novos mídias não permitem distinguir o público pelas classes sociais e a partir de então os meios de comunicação de massa são consumidos pela elite e pelo povo. Outro ponto de hibridação entre o culto, o massivo e o popular, incide no fato de que as classes desprovidas de propriedades tiveram acesso a esfera pública via consumo e não via produção, o que ressalta o papel do Estado nessa relação com o grande público.

A interposição entre o Estado e o grande público, é um dos espaços ocupados pelo popular.

O popular costuma ser associado ao pré-moderno e ao subsidiário. Na produção, manteria formas relativamente próprias graças à sobrevivência de ilhas pré-industriais (oficinas artesanais) e de formas de recreação local (músicas regionais, entretenimentos suburbanos). No consumo, os setores populares estariam sempre no final do processo, como destinatários, espectadores obrigados a reproduzir o ciclo do capital e a ideologia dos dominadores.²⁹⁷

A priori, seguir os processos constitutivos da modernidade solucionaria a questão de modo maniqueísta, na oposição entre moderno e tradicional, culto e popular, hegemônico e subalterno; porém, segundo Canclini, o popular não assume uma posição passiva. Então, para desfazer essa condicionante, o autor apresenta três correntes em que o popular é o protagonista: o folclore, as indústrias culturais e o populismo político. Num primeiro momento, situa-se a posição de Canclini com a intenção de compreender como a indústria cultural se coloca a serviço do poder público; quanto ao folclore, a produção do artesanato se opõe às artes plásticas, o que justificaria a carência dessa produção no MON, explanado a seguir; e o populismo político não se enquadra no recorte proposto na pesquisa.

5.1.1 Popular tradicional: arte e artesanato

Canclini elenca seis pontos para tratar do "tradicional-popular" e situar o folclore na modernidade, uma vez que as interações entre a cultura de elite e as indústrias culturais geram novos posicionamentos, o que permite contestar a visão clássica dos folcloristas.

a) o desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais, b) as culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular, c) o popular não se encontra nos objetos, d) o popular não é monopólio dos setores populares, e) o popular não é vivido

²⁹⁷ CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas...**, p.205.

pelos sujeitos populares como complacência melancólica para com as tradições, f) a preservação pura das tradições não é sempre o melhor recurso popular para se reproduzir e reelaborar sua situação.²⁹⁸

Ao agrupar essas características sobre a cultura popular, o objetivo é identificar o que se aplica ao MON ao concordar com Canclini, que afirma que o desenvolvimento moderno sentido pelo avanço da comunicação massiva e pelas transformações tecnológicas e culturais não extinguiram o folclore. As culturas tradicionais produzidas pelos artesãos se desenvolveram e transformaram suas práticas. Dentre os fatores, Canclini destaca: o interesse do sistema político que utiliza o folclore para fortalecer sua supremacia e legitimidade, bem como o prosseguimento na produção cultural dos setores populares, já que nem toda a população consegue ser incorporada à produção industrial urbana. Para tanto, direciona o exame de como o popular se inscreve no MON ao separar os produtores dos consumidores, então, primeiro reporta às exposições realizadas pelo MON e as iniciativas da SEEC no fomento da cultura popular, para que num contexto mais abrangente identifique quais as ações na política do Estado que atendem a essa demanda; depois, especificamente ao MON, parte-se da hipótese de que ainda existe uma delimitação entre arte e artesanato, pelo posicionamento da elite cultural que administra e presta serviço ao museu. Por outro lado, no que tange ao consumo, supõe que o grande público não faz essa distinção, sendo ele o portador da cultura popular nesse espaço do museu, o que corrobora para o seu hibridismo.

Tendo como referência as exposições vinculadas no MON de 2003 a 2009, três mostras internacionais que aludem a cultura popular foram: a de Anni e Josef Albers (2008), a "Antigas Origens" (2008) e a "Figuras e Padrões" (2009). A arte popular latina servia de referência para a produção moderna de Anni²⁹⁹ e Josef³⁰⁰ que mesclavam pintura, objetos cerâmicos e a produção têxtil – entre 1934 e 1967, o

²⁹⁸ CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas...**, p.215-238.

²⁹⁹ Vinha de uma família judia de classe média alta incorporada à sociedade berlinense. Anni é considerada uma das artistas têxteis mais importantes do século XX, "ela abriu o meio têxtil para um conceito pictórico autônomo e totalmente próprio das artes." (MON. **Anni e Josef Albers: viagens pela América Latina**. Curitiba, maio 2008. Catálogo de exposição. p.16).

³⁰⁰ Filho de um artesão proletário da cidade católica de Bottrop, Vestfália. Sua ênfase como pintor era "a expressividade genuína da cor", que o conduz a assumir uma posição relevante no contexto da arte americana do pós-guerra, em conexão ao expressionismo abstrato (*Id.*).

casal de artistas realizou várias viagens ao Peru, Chile e Cuba. A segunda mostra apresenta os diversos padrões de desenhos de povos indígenas do sudoeste norte-americano, de 600 a 1600 d.C, expresso na arte da cerâmica. Propriedade particular do casal Robert L. e Chittrane Drapkin – incentivadores do Museu of Fine Arts, em St. Petesburg, Florida – essa coleção é originária de uma região que inclui parte do estado do Novo México, Arizona, Utah, Colorado e México. Numa parceria com o Museu Nacional do Azulejo de Portugal, que conserva a maior coleção de azulejos do mundo, o MON traz para Curitiba painéis que mostram a história da arte cerâmica portuguesa, peças que refazem a encomenda do azulejo em Portugal do século XVI à atualidade.

De abrangência nacional, a cultura popular se faz presente na exposição de Claudia Andujar (2006), na mostra Sant'Ana da Coleção de Ângela Gutierrez (2006), nas gravuras de J. Borges (2008) e na mostra "Ex-votos" (2008). Essa última é conhecida como arte votiva. Uma das técnicas mais utilizadas para o ex-voto são as esculturas em madeira, que simbolizam o voto de uma promessa ou de milagre recebido. A exposição reúne os ex-votos escultóricos da coleção do Museu do Estado de Pernambuco, também os ex-votos cênicos desse museu ao lado da coleção de Márcia Moura Castro e três painéis do século XVIII, datados de 1709.³⁰¹ Numa vertente contrária a arte votiva, Claudia fotografa o período em que conviveu junto aos Yanomamis durante a década de 1970 e 1980, e relata que a vida desse povo indígena da Amazônia sofreu transformações nesses últimos vinte anos, pois,

[...] não se limita mais às longas estadas e viagens na floresta, noites repletas de conversas e discursos na grande maloca comunitária sobre o luar e milhares de estrelas. Hoje incorporam à sua vida a escola bilíngue, as assembleias indígenas, os imensos problemas causados pela invasão garimpeira e suas consequências, as doenças.³⁰²

Quem representava a artista Claudia Andujar na ocasião da exposição no MON era a Galeria Vermelho, de São Paulo, embora o conjunto exposto pertencesse ao acervo do Museu da Fotografia, da Fundação Cultural de Curitiba (FCC). Entre as

³⁰¹ Que retratam a batalha Monte das Tabocas, de 1645, e duas batalhas dos Montes Guararapes, de 1648 e 1649, quando os portugueses foram expulsos de Pernambuco.

³⁰² MON. **Claudia Andujar – Yanomami**. Curitiba, ago. 2006. Fôlder de exposição.

mostras de artistas locais nenhuma delas trata do popular. Por outro lado, a Secretaria de Estado da Cultura (SEEC) lança a Série "Cadernos Paraná da Gente" com diferentes temáticas: a culinária típica do Estado, as festas populares, as lendas e contos. A SEEC, em 2005, também promoveu o 1.º Encontro Paranaense de Cultura Popular, realizado em Castro/PR, e em 2006, o município de Campo Largo/PR foi sede do 1.º Encontro Sul Brasileiro de Culturas Populares.

Do mesmo modo que o incentivo à produção popular faz com que ela não seja extinta, o próprio artesão se inscreve em novos canais de circulação cultural. Em Curitiba, serve de exemplo o 1.º Salão Nacional de Cerâmica realizado em 2006, que abrange três categorias de produção: a artística, a *design* e a popular. A popular se desdobra em religiosa, decorativa, utilitária e folclórica. Esse evento é proveniente do Salão Paranaense de Cerâmica, de caráter bienal, que desde 2004 se dividia em: Salão de Cerâmica Artística que completava sua 16.ª edição e duas novas modalidades, Salão de Cerâmica Industrial e Salão de Cerâmica Popular.

Na cerâmica popular normalmente o artesão não tem uma especialização teórica do assunto. Autodidata, ele usa na maioria das vezes sua arte para sobreviver. O mesmo não pode ser dito da cerâmica industrial onde o artista – com um bom conhecimento de design – trabalha com uma escala de produção maior, focando seu objetivo em objetos utilitários. Finalmente temos a cerâmica artística que compreende um pouco de cada uma dessas categorias. O ceramista utiliza a técnica como expressão para compor obras de arte que podem, ou não ser utilitárias".³⁰³

Ao mesmo tempo que a cerâmica adquire respaldo artístico, alguns artesãos são reconhecidos como artistas, outra maneira de romper com o limite entre o culto e o popular. Considerando a produção plástica de J. Borges, que a princípio produzia suas gravuras para o seu sustento e de modo utilitário é incorporado pelo MON, parte-se do pressuposto que, de modo geral, persiste a separação entre o artista e o artesão. Consequentemente, o Salão Nacional de Cerâmica, promovido pelo Museu Alfredo Andersen, e as exposições do MON se enquadram nesse padrão.

³⁰³ SEEC. **Ações da Secretaria de Estado da Cultura**. Curitiba, PR: Secretaria de Estado da Cultura, ago. 2005. p.25.

Para aqueles que ainda adotam a distinção entre o culto e o popular, o urbano e o rural ou o moderno e o tradicional, sem questionar essas hibridações, "a arte corresponderia aos interesses e gostos da burguesia e de setores cultivados da pequena burguesia, desenvolve-se nas cidades, fala delas e, quando representa paisagens do campo, faz isso com óptica urbana". Esse grupo representa o público culto, distinção constituída pela estética moderna, "ao conceber-se a arte como movimento simbólico desinteressado, um conjunto de bens 'espirituais' nos quais a forma predomina sobre a função e o belo sobre o útil, o artesanato aparece como o outro, o reino dos objetos que nunca poderiam dissociar-se de seu sentido prático"³⁰⁴.

Pelos seus dirigentes, pelo grupo de artistas relacionados as esferas de poder no museu e pelo perfil das exposições, o MON simboliza o espaço da alta cultura e não da cultura popular – que é usada como subsídio para o processo criativo de artistas em vertentes da arte moderna –, com poucas exceções. Essa separação se aplica a outros espaços do circuito oficial de exposições da SEEC, uma vez que os locais destinados a valorização simbólica do artesão em Curitiba é restrito – a Sala do Artista Popular (SAP) criada em março de 1999, localizada no prédio da SEEC, enfoca esse perfil de produção. A SAP tem o objetivo "de valorizar e incentivar os artistas populares, de todas as regiões brasileiras, oportunizando não só a exposição mas, também, a comercialização de seus trabalhos"³⁰⁵.

O fomento da cultura popular nos municípios do interior do Paraná é uma das estratégias da política cultural do Estado que se intensifica com o MON. Até mesmo a divulgação por parte da Secretaria, de outras manifestações populares do Paraná, ressalta essa ênfase na regionalização: as cavalhadas de Guarapuava, a congada da Lapa, o carnaval de Antonina e o Fandango do Litoral. A separação entre o urbano e o rural é observada não somente pelo apoio a difusão de publicações oficiais da SEEC e promoção de eventos que ocorrem nos municípios do interior do Estado, mas por outros projetos como a "Biblioteca Cidadã" e o intercâmbio cultural fora do Brasil³⁰⁶.

³⁰⁴ CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas...**, p.242.

³⁰⁵ SEEC. **Ações da Secretaria de Estado da Cultura**, 2005, p.30.

³⁰⁶ *Ibid.*, p.34.

Iniciado pela Biblioteca Pública do Paraná em continuidade com a SEEC, esse projeto Biblioteca Cidadã objetivava a ampliação dos centros de leitura e o acesso da população aos meios digitais. Pelo levantamento realizado em 2005, dos 399 municípios do Estado do Paraná foi verificado que 48 cidades ainda não tinham biblioteca, entre outras características comuns a esses municípios "como o fato de serem recentes (fundados a partir de 1993), possuírem baixa população e apresentarem taxa de urbanização inferior a 50%"³⁰⁷ – projeto desenvolvido em quatro etapas, de 2005 a 2007, com a previsão de serem executadas 101 unidades. Até 2006 já haviam sido inauguradas 49 bibliotecas³⁰⁸.

Nas comemorações do "Ano do Brasil na França", a exposição de artes visuais contou com as obras de Eliane Prolik, Carina Weidle e Juliana Stein. A cultura popular estava representada nos *shows* musicais, como a Orquestra de Viola Caipira e o regional Três no Choro. Para esse evento a SEEC teve o apoio do Provopar³⁰⁹ que selecionou peças de marchetaria, cestaria, violas, rabecas e tamancos, cerâmica, artesanato em palha de milho, etc. Essas iniciativas levam a concluir que a Secretaria de Estado da Cultura na gestão de Roberto Requião investiu no interior do Paraná e assegura uma das hipóteses: de que o MON era a prioridade da política cultural desse governo, entre os espaços culturais da capital.

E ainda, em Curitiba, a cultura popular é associada ao Museu Paranaense, o que justifica o interesse da nova gestão da SEEC em agrupar a Sala do Artista Popular a esse museu. Embora persista a separação entre o culto e o popular, o que ocasiona uma das tensões problematizada na tese, entende-se que as manifestações populares, a produção e a venda de artesanato não são produzidos exclusivamente pelos setores populares, pois são motivados por demandas distintas. Nesse sentido, "é possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e

³⁰⁷ SEEC. **Ações da Secretaria de Estado da Cultura**, 2005, p.19.

³⁰⁸ Em agosto de 2006, foram implantadas 19 unidades, distribuídas nos municípios de: Guamiranga, Fernandes Pinheiro, Boa Esperança do Iguaçu, Santa Lúcia, Corumbataí do Sul, Turnas do Paraná, Laranjal, Cantagalo, Marquinho, Reserva do Iguaçu, Goiorcim, Espigão Alto do Iguaçu, Foz do Jordão, Três Barras do Paraná, Quarto Centenário, Coronel Domingos Soares, Nova Esperança do Sudoeste, Bom Sucesso do Sul e Bom Jesus do Sul.

³⁰⁹ Em 2007, Lúcia irmã de Roberto Requião era diretora-presidente da Provopar.

nações"³¹⁰, portanto, o popular não está nos objetos e sim nos modos de consumo. Se o artesanato não aparece no tipo de produção priorizada pelo MON, as misturas geradas pelos meios de comunicação de massa que exibem o artístico e o artesanal, possibilitam romper com esse modelo estanque entre arte e artesanato, na hipótese de que o grande público é o portador dessa ruptura, em que o popular emerge do público que frequenta o museu.

5.1.2 O popular massivo: da passividade à coparticipação

Para a mídia, o popular não é o resultado de tradições, nem da 'personalidade' coletiva, tampouco se define por seu caráter manual, artesanal, oral, em suma, pré-moderno. Os comunicólogos vêem a cultura popular contemporânea constituída a partir dos meios eletrônicos, não como resultados de diferenças locais, mas da ação difusora e integradora da indústria cultural.³¹¹

Outro modo de explicar o popular é pelo olhar da mídia. Nessa vertente, a noção de popular pronunciada pelo meios de comunicação segue a lógica do mercado, ou seja, "'popular' é o que se vende maciçamente, o que agrada a multidões. A rigor, não interessa ao mercado e à mídia o popular e sim a popularidade"³¹². Ao considerar que o MON é um local que agrada as multidões, surgem duas questões: quais impactos essa popularidade acarreta ao museu? E de que modo isso se revela? Canclini define de popular massivo, o popular que se adequa aos interesses da mídia e do mercado. Para o autor, "o popular massivo é o que não permanece, não se acumula como experiência nem se enriquece como adquirido".³¹³

Uma das definições de popular que condiz ao MON é a acepção comunicacional, que altera de sentido se confrontada ao valor antológico que o folclore atribui, "o popular não consiste no que o povo é ou tem, mas no que é acessível para ele, no

³¹⁰ CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**..., p.220-221.

³¹¹ *Ibid.*, p.259-260.

³¹² *Ibid.*, p.259.

³¹³ *Ibid.*, p.261.

que gosta, no que merece sua adesão ou usa com frequência"³¹⁴. Canclini se posiciona contra a crença de que a mídia por si própria conseguiria distrair as massas de sua realidade, uma vez que,

o poder não está contido numa instituição nem no Estado, nem nos meios de comunicação. [...] Portanto, os setores chamados populares coparticipam nessas relações de força, que se constroem simultaneamente na produção e no consumo, nas famílias e nos indivíduos, na fábrica e no sindicato, nas cúpulas partidárias e nos órgãos de base, nos meios massivos e nas estruturas de recepção que acolhem e ressemantizam suas mensagens.³¹⁵

Ao concordar com o autor, que o povo também participa nessas esferas de poder, interessa fixar conceitos distintos de popular, o de vertente ligado ao folclore e o de concepção comunicacional, esse segundo que prioritariamente se aplica ao MON, exatamente pela aderência do público; embora, por exclusão, o primeiro esteja presente em oposição a alta cultura.

Contudo, Canclini menciona que são poucos os estudos que permitem avançar nas reformulações entre a comunicação massiva e a recepção popular – essa comunicação é tratada em dois momentos posteriores: pelas características que o público atribui à arte contemporânea, aqui entendida como uma estética popular em oposição a recepção que o público erudito segue como modelo à artes visuais; depois pelo imaginário popular do público que frequenta espontaneamente o MON, constituído por personagens da indústria cultural.

O MON é um espaço cultural mediado pelo poder executivo. Sua popularidade procede de vários fatores interligados, lembrando os que já foram apontados: a ênfase da política cultural na capital, a parceria com agentes empresariais e políticos com capital social na criação do museu, o modelo jurídico e de gestão administrativa do MON, sua arquitetura e localização.

No que diz respeito a política cultural, o MON utiliza-se de outras táticas de atuação nos municípios do interior, como a parceria com a Secretaria de Obras, por intermédio do DECOM, para as construções das bibliotecas cidadãos, sendo que cada município disponibilizaria o terreno. Em relação a parceria com agentes empresariais e

³¹⁴ CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas...**, p.261.

³¹⁵ *Ibid.*, p.261-262.

políticos pode-se afirmar que muitos deles são os sócios fundadores do MON. O modelo jurídico do museu se caracteriza por uma OSCIP ao dividir a responsabilidade cultural com o terceiro setor, que resulta na extinção do Programa Conta Cultura vigente em 2001 – responsável pela seleção dos empreendedores culturais do Paraná. A gestão administrativa do museu está sob o encargo de Maristela, que acumula capital social e político por ser esposa do governador Roberto Requião. O modelo arquitetônico do museu, identificado na construção do Olho, e sua localização – no Centro Cívico da cidade, conexo ao Bosque do Papa – agrega ao lugar a concepção espetacular típica de parte dos museus pós-modernos.

Logo, o não funcionamento do MON simbolizaria o desleixo do governo na área cultural, mesmo que para o sucesso desse museu, outras unidades museológicas tenham sofrido retenção e outros projetos culturais tenham sido extintos, ou seja, a imagem simbólica desse museu é maior que a imagem dos outros espaços culturais até então vigentes em Curitiba. Com isso, o MON interfere diretamente na opinião que o povo tem sobre a cultura. Outras duas questões sobre a prática simbólica dos políticos, aqui em consonância a autoridade do poder público, mencionadas por Canclini estão interligadas a imagem do MON: de um lado, o projeto de modernizar o folclore transformando-o em embasamento de ordem e de consenso, e de outro, o de reverter a tendência de fazer do povo um mero espectador. Uma se aplica a ação da SEEC, ao reiterar esses valores por meio de publicações oficiais do Estado que reconhecem a importância das tradições e manifestações populares; a outra, ao espaço de participação oferecido ao público do MON, tendo como referência algumas políticas públicas desenvolvidas pelo museu: o acesso gratuito no primeiro domingo de cada mês; as semanas dos catálogos com a venda a preços promocionais; a distribuição das revistas do museu via correio; a produção de material didático repartida às escolas; a parceria com a Secretaria da Educação e com a Secretaria da Criança e da Juventude, que delinea o perfil do público mediado pela ação educativa.

Esse processo de interação entre o Estado e os setores populares também é viabilizado pela indústria cultural, condição que se aplica ao MON – pelo noticiário nos jornais locais, pela divulgação da programação do museu espalhada nos pontos de ônibus por toda cidade, pelo programa de TV: "Museus", assim como as diferentes formas de mídias citadas acima e a extensa programação cultural oferecida pelo museu. O Museu Oscar Niemeyer consegue ter a seu favor o Estado e a indústria cultural que, segundo Canclini, são os grandes constituintes das formas de

pensamento e sensibilidade populares. Confirma-se essa proposição de Canclini, ao notar que no MON essa produção cultural foi possível pela parceria com empresas estatais entre outros agentes empresariais e culturais a serem contextualizados depois.

O efeito televisão também se aplica ao MON, o museu se converte numa mídia em relação a cidade, e conduz a indagar: o que o público viu nesse museu? Nem mesmo o MON tem essa resposta, aqui entendida pela confluência de vários fatores, dentre os já citados, reitera-se de que no Museu Oscar Niemeyer a espetacularidade se inicia pela própria arquitetura, e que o público vem ampliando desde sua inauguração. Otilia Arantes, ao se referir a "arquitetura depois dos modernos", salienta que as discussões sobre arte e cultura incluem no debate a arquitetura e o urbanismo, devido a sua importância no cenário das metrópoles. Assim como a espetacularidade do chamado "efeito televisão" da mídia, o mesmo ocorre com a arquitetura que se constitui num lugar público, portanto, um "lugar por excelência da atenção flutuante, como a do telespectador"³¹⁶. Para a autora, os "novos museus" cumprem o papel da estetização social vivenciado na atualidade, na direção de reconciliar cultura e sociedade. "A criação de lugares públicos que não passam de cenário para uma sociabilidade fictícia e, por isso mesmo, expressão eloquente do atual processo de *estetização do social*, complementar à desestetização da arte rebaixada à cultura de massa".³¹⁷

Diante do que foi exposto, enfatiza que a estetização social e a desestetização da arte são processos conjuntos e o Museu Oscar Niemeyer elucidava esse encontro, embora a arte não tenha modificado de função para se adequar a cultura de massa, e sim em decorrência do comportamento cultural do público, que sofreu alterações com o avanço dos meios de comunicação em massa. É notório que o MON foi um espaço que teve grande circulação de público, portanto se caracteriza como um museu popular. Neste contexto, entenda-se popular como sinônimo de popularidade, um local que teve adesão de público que, de um lado, decorre do Estado e da programação e *marketing* cultural desenvolvida pelo museu no período de 2003 a

³¹⁶ ARANTES, O. B. F. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. 3.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p.11.

³¹⁷ *Ibid.*, p.13.

2010; de outro, essencialmente pelo segmento das escolas do ensino público mediado pelo educativo que, juntamente com o público que frequenta o museu no primeiro domingo do mês, perfazem praticamente 50% dos visitantes, ambos com entrada gratuita. Ciente disso, o debate a seguir objetiva mapear quem são esses segmentos de público que frequentaram o MON em 2009.

5.2 A MUSEOLOGIA E A FORMAÇÃO DE PÚBLICO

A interferência da mídia e do Estado não coloca o público que frequenta o MON como sujeito passivo, e sim como participante nesse espaço cultural. Com isso Canclini atualiza a noção de popular, ao recorrer à teoria da reprodução e à concepção gramsciana de hegemonia, em que,

as culturas populares não são um efeito passivo ou mecânico da reprodução controlada pelos dominadores; também se constituem retomando suas tradições e experiências próprias no conflito com os que exercem mais que a dominação, a hegemonia. Quer dizer, com a classe que, ainda que dirija política e ideologicamente a reprodução, tem que tolerar espaços onde os grupos subalternos desenvolvem práticas independentes e nem sempre funcionais para o sistema (hábitos próprios de produção e consumo, gastos festivos opostos à lógica de acumulação capitalista).³¹⁸

Essas interações geradas entre os grupos subalternos e hegemônicos resulta em processos de hibridação como: "a quebra e a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros"³¹⁹, ponderações que permitem articular as posições entre modernidade e pós-modernidade, entre cultura e poder. Dentre as causas para a hibridação cultural, uma delas seria a expansão urbana, por dispor de bens simbólicos heterogêneos que se renovam constantemente e mesclam o local com as redes nacionais e transnacionais de comunicação.

³¹⁸ CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas...**, p.273.

³¹⁹ *Ibid.*, p.284.

Sobre o perfil das coleções, o MON apresenta uma mistura de tendências e estilos, mesclando arquitetura, *design* e diversas linguagens artísticas: fotografia, escultura, pintura, gravura, desenho, instalação. Ao reiterar que o recorte empírico que inclui a análise das exposições, das curadorias e dos empreendedores culturais abarca o período de 2003 a 2009, apresentam-se algumas exposições na área de arquitetura e *design*. De arquitetura são exibidas seis mostras: a de Le Corbusier (2009) em parceria com a Fundação Le Corbusier, em Paris; a exposição "A poética da forma" (2004) organizada pelo Instituto Tomie Ohtake de São Paulo, em comemoração ao primeiro aniversário do museu que mescla a arquitetura de Oscar Niemeyer, a pintura de Tomie Ohtake e a escultura de Franz Weissmann; a mostra de Burle Marx (2009) em parceria com a Burle Marx & Cia Ltda e três exposições sobre Niemeyer. No campo do *design*, o MON vincula a mostra Simply Droog (2005) em parceria com a Fundação Holandesa Droog Design; a exposição de Joaquín Torres García (2007) que mistura pintura e a produção de brinquedos, proveniente do Museo Torres García em Montevideo, Uruguai; e por fim, a mostra de Amílcar de Castro (2006) que apresenta sua produção como artista gráfico e ilustrador de publicações. Essa exposição foi realizada inicialmente pela Fundação Bienal do Mercosul, como artista homenageado da 5.^a Bienal do Mercosul que ocorreu em Porto Alegre.

Pode se dizer que a maioria das exposições do MON enfocam as coleções provenientes de outras instituições museológicas e culturais, o museu atua como intermediário cultural no elo entre os outros espaços e o público. Assim como a ênfase recai sobre as coleções, outro ponto que caracteriza o MON como produtor cultural diz respeito ao predomínio das curadorias que valorizam o processo de criação dos artistas, averiguado na análise dos curadores locais já referidos no tópico sobre a atuação da classe artística no museu.

Em continuidade a análise das curadorias, focada no duplo papel atribuído ao especialista em arte, cujo posicionamento poderá pender a favor do grande público ou do público especializado na produção artística, toma-se como referência as exposições oficiais de importância nacional vinculadas ao MON, com base em dois critérios: pela relevância do artista que o curador representa e pela constância de parceria dos curadores com o MON. Sendo assim, das exposições nacionais destaca os seguintes críticos: primeiro, das curadorias individuais, Agnaldo Farias (8 mostras), Diógenes Moura (2 mostras), Emanuel Araújo (4 mostras), Luiz Carlos Mello (2 mostras), Paulo Herkenhoff (2 mostras), Ronaldo Correia de Brito

(2 mostras), Tadeu Chiarelli curador de Lasar Segall (1 mostra) e Frederico Moraes curador de Cildo Meireles (1 mostra); segundo, os críticos que atuam nas duas modalidades de curadoria, individual e em equipe, como é o caso de Antonio Carlos Abdalla (3 mostras); terceiro, as curadorias em dupla ou em equipe, as de Pedro Martins C. Xexéo (2 mostras) ao lado de Laura Maria N. de Abreu e de Andrea Pedreira; as de Fernando Cocchiarale junto com Franz Manata (2 mostras).

Por outro lado, parte das mostras nacionais não dispunham de alguém responsável pela curadoria como a do escultor Victor Brecheret (2003), a mostra Osgemeos (2008) e as produções fotográficas: de Anderson Schneider (2004), de Bené Fonteles (2005), de Evandro Teixeira (2005) e de Flavio Damm (2009). No desfecho do posicionamento do MON, pela variedade de exposições quanto pela quantidade de agentes envolvidos na crítica de arte, considerando que a curadoria responde aos interesses da classe artística, conclui-se que a ligação entre a curadoria e o grande público compete ao setor educativo do MON. Sendo assim, a verificação de que o modelo proposto pela museologia condiz ou não com a realidade social do público mediado pela ação educativa será problematizada no próximo tópico.

A museologia enfatiza o papel social e educacional dos museus, uma vez que os museus como espaço de socialização e educação carregam a marca de um tempo histórico. Isso se aplica aos museus de arte, cuja implantação é um fenômeno intensificado durante o século XVII europeu, momento em que a curiosidade sede lugar ao saber. Várias coleções conquistam o domínio público como a de Anna Maria Ludovica, herdeira dos Médici, que em 1737 passa para o Estado o acervo reunido por seus familiares, aberto ao público em 1769, após período de catalogação desde 1738. Outras coleções são abertas, como as do Vaticano (1740-45), com as obras patrocinadas pela Igreja Católica; seguida por outras reais, como a britânica (1753) e a francesa consolidada, após a Revolução Francesa com a abertura do Louvre ao público (1793).³²⁰

Como afirma Lourenço, "serão decisivas para os museus as iniciativas acumuladas durante o século XVIII, coetâneas ao Iluminismo e plenamente sintonizadas

³²⁰ LOURENÇO, M. C. F. **Museus acolhem o moderno**, p.69-70.

aos conceitos de progresso para a humanidade e fé na razão"³²¹. Enfim, com as modificações políticas, sociais, artísticas e educacionais ocorridas durante o século XIX, os museus implantados no século XX, com a extensão da instrução pública, tanto social quanto etária, passam a exercer uma ação em paralelo ao ensino.³²²

O museu como espaço educacional já vinha sendo proposto desde a abertura dos seus acervos ao público em geral; com a museologia esta atribuição permanece, mas modifica-se o modo de abordar os objetos musealizados, partindo-se do público e não das coleções. As formulações teóricas sobre a museologia foram conquistadas gradativamente, mediante as reflexões feitas nas instituições como a UNESCO e o ICOM, com base nos documentos produzidos nos encontros de 1958 e 1971³²³, ou seja, suas fundamentações giram em torno do papel social dos museus, em particular do seu papel pedagógico e da sua relação com o público.

A Mesa-Redonda de Santiago do Chile, em 1972, foi importante para delinear as bases conceituais e filosóficas do que se denominou posteriormente *Movimento da Nova Museologia*.³²⁴ Dentre os princípios básicos e a caracterização das ações do movimento,

o marco mais significativo da evolução do processo museológico na contemporaneidade: *a passagem do sujeito passivo e contemplativo para o sujeito que age e transforma a realidade*. Nessa perspectiva, o preservar é substituído pelo apropriar-se e reapropriar-se do patrimônio cultural, buscando a construção de uma nova prática social.³²⁵

Pautada no diálogo, sendo o "mundo vivido" o espaço social onde será realizada a razão comunicativa, a museologia propõe: o reconhecimento das identidades e das culturas considerando os diversos grupos; o uso da memória coletiva como alicerce para o entendimento e a transformação da realidade, bem como a realização

³²¹ LOURENÇO, M. C. F. **Museus acolhem o moderno**, p.70.

³²² Embora, citando Walter Zanini, ainda esteja presente o divórcio com o público especialmente os desassistidos pelos privilégios da cultura artística (*Ibid.*, p.73).

³²³ SANTOS, M. C. T. M. Reflexões sobre a nova museologia. In: SANTOS, M. C. T. M. **Encontros museológicos: reflexões sobre museologia, a educação e o museu**. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional dos Editores de Livros, 2008. p.74-75.

³²⁴ *Ibid.*, p.76.

³²⁵ *Ibid.*, p.84.

de ações museológicas considerando como ponto de partida a prática social e não as coleções – entre várias outras atribuições.³²⁶ A prática museológica ancorada no diálogo elege a comunicação como outra entre tantas funções atribuídas ao museu: o reconhecimento das diversas identidades, a socialização da preservação, o uso da memória coletiva, o museu como espaço da prática social. "Podemos definir, então, o fato museal como a *qualificação da cultura em um processo interativo de ações de pesquisa, preservação e comunicação, objetivando a construção de uma nova prática social*"³²⁷.

Essa interatividade entre o público e o museu, em hipótese é uma das tensões que o MON apresenta, partindo do pressuposto que a conduta da ação educativa é dirigida ao um "público ideal" sendo os conteúdos sobre os artistas e as obras de arte o fio condutor dessa mediação. O campo museal na contemporaneidade se caracteriza em função de sua dimensão social e educativa, a museologia como área de conhecimento medeia a relação entre o *Homem* e o *Objeto* num determinado *Cenário*, como afirma Cristina Bruno³²⁸. O cenário aqui é o Museu Oscar Niemeyer, que articula as seguintes variáveis: coleta, documentação, conservação, exposição e educação. Os museus como espaços institucionais contemporâneo são colocados como mediadores de um patrimônio universal para desenvolver uma prática que aponte para a noção que a museologia interfere no tecido social, superando a ideia tradicional de que o museu e seus objetos se restringem ao espaço interno, cujo processo de musealização vinculava em suas exposições apenas coleções em prol de uma elite.

No que diz respeito ao público, dentre os vários questionamentos que surgem nessa nova prática entre agentes que atuam no campo museológico, a exposição ainda é o eixo de comunicação entre o museu e o público, como afirma Marília Xavier Cury, para quem a exposição não tem sentido por si mesma e sim, na relação com o outro: o público.³²⁹

³²⁶ SANTOS, M. C. T. M. Reflexões sobre a nova museologia, p.86-87.

³²⁷ *Ibid.*, p.97.

³²⁸ BRUNO, C. **Museologia e museus**: princípios, problemas e métodos. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT), 1997.

³²⁹ CURY, M. X. **Exposição**: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005. p.39.

Dizer que a exposição é a transmissão de uma mensagem a um determinado público-alvo por meio de objetos ganha um sentido negativo ou equivocado ou, ainda, limitado. Pode passar a compreensão de que a instituição já tem estruturado o significado da mensagem e que o público-alvo é aquele apto para percebê-la e compreendê-la.³³⁰

Para Cury, não existe um público ideal ou um público-alvo específico, logo a exposição não representa um discurso fechado, seu processo comunicacional visa a interação com o público, partindo das suas expectativas e realidade social, e os museus precisam se adequar a este modelo, postura que incide sobre a concepção e montagem das exposições.

A exposição, como espaço de recepção e, portanto de interação é o espaço de encontro de horizontes da instituição e do visitante [...] E certamente, a partir dessa concepção, o público será visto como ator, como ativo, e não como consumidor passivo, o cliente.³³¹

Na hipótese de que o público seja substituído pela sociedade, Cristina Bruno indaga quais seriam os meios de avaliar suas expectativas.³³² Tal problemática rebate na profissionalização do museólogo, pois, apesar dos avanços percebidos nos cursos de graduação, ainda existe muito a ser realizado para que isso se efetive, como o que propõe a teoria da museologia, principalmente para os que pretendem abordar o "patrimônio universal".

Tanto nos museus tradicionais quanto nos novos modelos museológicos, a preservação aparece como função básica para ambos, em paralelo às outras decorrentes desta, como a coleta e os estudos dos objetos, a salvaguarda das coleções e referências patrimoniais, e, por fim, a comunicação que envolve a exposição, educação e ação sociocultural. Os museus brasileiros vivem as controvérsias e os impasses que marcam os museus em outras regiões do mundo, ou seja, encontrar o equilíbrio entre a preservação e o desenvolvimento, posse e exclusão, *expert* e sociedade

³³⁰ CURY, M. X. **Exposição...**, p.41.

³³¹ *Ibid.*, p.41-42.

³³² BRUNO, C. **Museologia e museus...**, p.10.

de consumo, objeto descartável e colecionismo, como aponta Cristina Bruno, ao se referir ao papel dos museus futuramente, considerando o contexto latino-americano.³³³

O público, no plural, a sociedade, como afirma Cristina Bruno, coloca o museu como espaço educacional e social, este, por sua vez, amplia suas ações pautadas na diversidade desses públicos como pressupõe a Nova Museologia, cujo objeto exposto é visto como patrimônio universal e não como uma coleção particular a uma cultura ou representante de uma elite.

Como menciona Cristina Bruno³³⁴, entre a museologia de antes e a de hoje, a representação que a palavra museu suscita conforma a ideia de instituição elitista, colonizadora, sectária e excludente. De um lado, instituições paternalistas e autoritárias, de outro, isoladas e esquecidas, que atuam como espaços exclusivos de preservação e comunicação de objetos e coleções. Atualmente, buscam os caminhos da diversidade cultural, da repatriação das referências culturais, da gestão partilhada e do respeito à diferença de forma objetiva e construtiva. Priorizam o diálogo e a convivência com o outro, valorizam a atuação em redes e sistemas, vistos como espaços importantes para o desenvolvimento socioeconômico, ao assumirem a responsabilidade por ideias e conflitos sociais.

O museu como espaço de sociabilidade, celebração e representação, deve atuar em quatro segmentos, segundo Cristina Bruno:

- a) salvaguardar e comunicar as expressões culturais com vistas à sua valorização e ressignificação, evidenciando a sua função social contemporânea;
- b) amparar a negociação sobre os valores culturais a partir de estudos científicos e da interlocução com distintos segmentos das sociedades;
- c) desenvolver processos sistemáticos que consolidem a trajetória da educação da memória;
- d) preservar o espaço e o tempo para a fruição e argumentação sobre os nossos próprios valores e dramas culturais.³³⁵

Com base nessas características mencionadas por Bruno, o MON segue qual modelo de conduta? Atende a uma demanda de elite reiterando os padrões de

³³³ BRUNO, C. **Museologia e museus...**, p.42.

³³⁴ BRUNO, C. **Museus e patrimônio universal**. In: V Encontro do ICOM Brasil. Fórum dos Museus de Pernambuco. Recife, maio 2007. Disponível em: <<http://www.icom.org.br/texto%20Cristina%20Bruno.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2007.

³³⁵ *Ibid.*, p.10.

uma museologia tradicional ou acompanha as mudanças suscitadas pelas discussões teóricas provenientes da "Nova Museologia", e assim reconhece a diversidade de público e suas particularidades? Enfim, como o MON transita entre uma cultura de elite e outra popular? Se as respostas estiverem condicionadas a curadoria, reafirmam-se os interesses de uma classe artística que presta serviço ao MON, considerando que a administração cultural do museu segue uma lógica empresarial, envolvendo pessoas físicas e jurídicas em torno da finalidade de promover arte e cultura: o museu como um mercado de bens simbólicos. Com isso, a classe artística realiza suas ações voltadas especialmente para o público especializado. Em contrapartida, o setor educativo possibilita o intermédio entre o culto e o popular, amenizando o caráter excludente da curadoria.

Para o desenrolar dessas questões, identifica-se quem é o público do MON, depois, como se caracteriza o diálogo mediado pelas exposições de artes visuais, ao identificar temas e conteúdos que atendam a diferentes segmentos de público. Ciente de que a maioria das mostras são de artes visuais, adota-se como pressuposto que o conteúdo das exposições interferirá na proximidade com o visitante, sendo favorável a produção de artistas que desenvolvam temas divulgados pela mídia e a produção de arte acadêmica. A primeira, pela temática fazer parte do cotidiano do público, e a segunda, por atender ao imaginário do que seja arte, no caso, saber pintar representando fielmente a realidade, é uma das qualidades artísticas atribuídas pelo grande público ao "verdadeiro artista".

Ao repetir a hipótese de que as exposições têm seus discursos construídos pelo viés do campo artístico e que é atributo da ação educativa amenizar esse peso simbólico, pressupõe-se que a posição da ação educativa do museu deverá coincidir com a da museologia; então, pelo olhar da museologia e não da arte, o museu se apresenta como um espaço democrático e não de distinção.

Dentre as diretrizes propostas para este fim, as políticas que regem o Sistema Estadual de Museus do Paraná (SEM/PR), conduzido pela SEEC, e se relacionam com a formação do público são:

incentivar a democratização do acesso aos museus e a produção de bens culturais musealizados; estimular a criação de programas educativos em museus; implementar ferramentas de divulgação da política museológica do Estado, através da edição de livros, periódicos, catálogos e sites na Internet;

articular parcerias com órgãos culturais que venham resultar no desenvolvimento do trabalho museal no Paraná; consolidar a integração com a política museológica nacional junto ao Sistema Brasileiro de Museus e Sistemas Internacionais, Estaduais e Municipais.³³⁶

Muitas dessas iniciativas foram promovidas pelo MON, como as atividades do setor educativo, a produção e comercialização dos catálogos das exposições, as parcerias com várias instituições na promoção das mostras internacionais e nacionais; sendo assim, identificar o público mediado pela ação educativa, explicitar esses vínculos institucionais e o alcance dessas políticas culturais contribuirá na compreensão da popularidade desse museu.

5.3 PÚBLICO: RECORTE METODOLÓGICO

Dentre a variedade de público, neste estudo, inicialmente, remete-se às instituições agenciadas pelo setor educativo do MON e o perfil do público espontâneo, com base nos dados da bilheteria e dos livros de assinaturas referentes ao ano de 2009. Ao considerar as categorias de público que frequentam o MON, parte-se do pressuposto que abrangem seis segmentos: familiar, escolar, da 3.^a idade, do turismo, de inclusão social e de deficiência motora e sensorial.

O público mediado pelo setor educativo é agendado de modo similar nas outras unidades museológicas de Curitiba, fato que se afirma tendo como referência o MON, o MAC/PR e a CAM; pois a forma de classificação adotada por esses três espaços diz respeito à quantidade de instituições agendadas e efetivadas por visita, com base na data e no horário predeterminados e não por tipo de instituição – podendo uma mesma instituição realizar mais de uma visita em período distinto – o que revela que não existe uma preocupação com a assiduidade das visitas, ou supostamente não há uma diversidade de público que necessite localizar por instituição e, assim, adotar políticas específicas à cada segmento de público.

³³⁶ Disponível em: <<http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=4>>. Acesso em: 1.º mar. 2011.

Mesmo o foco sendo a visitação do MON, compara a quantidade de público do MON com o público do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR) e da Casa Andrade Muricy (CAM), com a finalidade de avaliar a abrangência de atuação do MON em relação aos outros museus e espaços museais administrados pela SEEC. Dentre os espaços, optou-se por analisar esses dois, já que o Museu Alfredo Andersen e a Casa João Turin têm cunho biográfico e um baixo índice de visitação³³⁷ – embora as quatro unidades promovam exposições temporárias, sendo o MAC/PR, MAA e a CJT com acervo e a CAM sem acervo.

5.3.1 Público ação educativa MON

Considerando que não existe um público-padrão que visita o MON e que nem mesmo o público escolar pode ser considerado como tal, identifica-se o público que frequenta o museu tendo como mediador as ações educativas, com o intuito de mapear quais os segmentos de público que o caracterizam como um espaço democrático. As parcerias entre o museu e o público ocorrem por meio de ações comunicacionais, tanto pelas exposições ofertadas, divididas em mostras temporárias e do acervo, quanto pelos cursos, palestras e materiais didáticos produzidos pela ação educativa.

Este mapeamento do MON incide como parte metodológica desta tese. Numa primeira avaliação, foram apontados os dados fornecidos pelo museu sem reorganizar as fontes, as quais apresentaram pontos frágeis no sistema de gestão informacional do setor educativo. O museu indica o número de visitantes e de visitas sem operacionalizar todos os dados disponíveis, no sentido de gerenciar a frequência com que cada instituição participa do espaço educacional proposto pelo museu, na hipótese de que a comunicação não ocorre de modo bilateral, ou seja, museu *versus* instituições parceiras.

³³⁷ Em 2008, o Museu Alfredo Andersen realizou seis exposições e teve um público de 1.135 visitantes, incluindo o público das vernissagens (327 visitantes) e o público que rubricou os livros de assinaturas das exposições (808 visitantes).

Esse fato é constatado pela ausência de um cadastro único de instituições que, caso houvesse, poderia facilitar o mapeamento nesses cinco anos de atuação do setor educativo, trazendo um histórico do público entre 2005 e 2009, em função do perfil de cada instituição. Ou mesmo, contribuir com as políticas avaliativas do museu, para se ter claro, por exemplo, se os visitantes mediados pelas instituições se efetivam como público e retornam ao museu em outras situações diferentes, ou se a parceria estabelecida com o museu é eventual.

Outro dado sistematizado pelo MON refere-se à localização geográfica de cada instituição, incluindo Curitiba, Paraná e outras cidades brasileiras; porém, nem todas as instituições contam com esta informação³³⁸ e não existe nenhuma catalogação adotada pelo MON no sentido de avaliar a demanda do público não só pelo perfil das escolas, mas também pela localização por municípios.

Inicialmente recorre-se a uma abordagem quantitativa, cuja ênfase recai sobre o público agenciado pelo setor educativo do MON, em contraponto ao MAC/PR e a CAM. Sendo assim, num segundo momento, identificar a quantidade e o perfil das instituições que frequentaram o MON no ano letivo de 2009 e ordená-las por número de visitas e visitantes, bem como a localização geográfica de cada um delas, constitui procedimento relevante para contextualizar este público. Nesta análise, dividem-se as instituições em dois grupos: as de ensino e as outras instituições, que incluem programas sociais, educacionais, de inclusão e saúde mental. Estes grupos serão subdivididos por tipo de instituição e pela região de abrangência. A localização de cada instituição também participa como critério de avaliação no sentido de identificar a demanda social de cada segmento, distribuídas entre Curitiba e municípios da Região Metropolitana de Curitiba (RMC), Paraná com base nas Regionais de Cultura (RC), e outros Estados brasileiros.

Como a renda per capita não é a mesma de município para município, tendo como referência Curitiba e os outros municípios da Região Metropolitana, um mesmo grupo pode representar realidade social e cultural diversa, o que pode gerar expectativas diferentes dada a heterogeneidade do público. De imediato, aponta à necessidade de políticas públicas específicas para cada segmento de público e se, teoricamente, a museologia presume que a realidade social de cada grupo seja

³³⁸ A partir de maio, a localização geográfica aparece esporadicamente nas planilhas fornecidas.

respeitada para que os museus deixem de ser um espaço de elite. Identificar essa demanda é o segundo passo, e com isso apreender as políticas adotadas pelo MON. Consolidando essa ideia, questiona-se sobre duas estratégias de ação que abarcam a política cultural do Estado: o MON recebe visitantes de quais municípios? Por analogia, são os mesmos municípios atendidos pelo Projeto Biblioteca Cidadã? Não somente a renda per capita, mas os municípios com um baixo índice de desenvolvimento humano (IDH) foi um dos critérios adotados pelo governo na implantação das bibliotecas, ao atrelar educação e cultura, o que conduz a pergunta: qual o critério utilizado para o MON?

Sobre o perfil do público mediado pela ação educativa, pelos dados analisados por Cintia Veloso da Silva em 2007 – que em sua pesquisa prioriza o público escolar da Educação Básica, o qual totalizou um atendimento a 33.792 visitantes, entre professores e alunos³³⁹ –, indaga-se: o público escolar continua sendo a prioridade do MON? Silva compara a estrutura funcional da ação educativa de outros quatro espaços de Curitiba, dois deles administrados pela Fundação Cultural de Curitiba (FCC) – o Solar do Barão e o Memorial de Curitiba – e outros dois gerenciados pela Secretaria de Estado da Cultura (SEEC) – o Museu de Arte Contemporânea do Paraná e a Casa Andrade Muricy.

Em 2010, a sistematização dos dados gerenciados pelo setor educativo, fonte parcial desta tese, ainda apresentava os mesmos problemas mencionados por Silva.

Para estudar as escolas recebidas no MON foram confrontados, analisados e avaliados os dados retirados dos relatórios estatísticos mensais deste setor, do período letivo entre fevereiro e novembro de 2007. Entretanto, nesses relatórios não havia nenhuma estatística referente aos grupos de escolas da Educação Básica, de forma específica, pois o setor contabiliza os grupos que participaram da mediação de uma forma geral, ou seja, de turistas, de cursos de graduação, de empresas, de instituições sociais, de escolas, entre outros.³⁴⁰

³³⁹ SILVA, C. R. V. **Políticas públicas de acesso as artes visuais em Curitiba...**, p.127.

³⁴⁰ *Id.*

Toma-se como hipótese que, ao classificar o seu público de modo generalizado, as práticas de mediação do educativo também são padronizadas para um modelo "ideal" de público. Que tipo de público é esse, tendo como fonte a ação educativa no MON em seu processo comunicacional entre público e exposição? As parcerias estabelecidas entre sociedade e museus com fins educacionais devem considerar três pontos básicos: conhecimento, avaliação³⁴¹ e comunicação. Contudo, como desenvolver um trabalho educativo de modo eficaz sem conhecer seu próprio público? Assim, definir quem é o público mediado pelo setor educativo do MON permitirá que futuramente o próprio museu reconheça sua diversidade e evolua em suas gestões, fazendo desse espaço um local de sociabilidade, onde cada grupo se identifique como participante. Conhecimento, avaliação e comunicação, deste triple o MON articula o conhecimento e a comunicação, na prática se traduz nas curadorias, palestras, cursos e oficinas ministrados com a colaboração de críticos e especialistas em arte, bem como as diversas formas de comunicação, que no caso do setor educativo se aplica às monitorias e às oficinas, mediações que propiciam experiências diretas entre o museu e o público – afora as intervenções indiretas, essenciais para formação de público.

5.3.1.1 Procedência do público: instituições, visitas, monitorias e oficinas

Os grupos agendados pelo setor educativo do MON são classificados em escolar e não escolar, que somados indicam a quantidade total de visitantes. A categoria visita e instituição revela o total de grupos mediados, independente do tipo de atividade. Quanto às atividades, que abrange a monitoria e a oficina, cada grupo pode escolher

³⁴¹ Para Cury, "avaliar é desvelar a realidade, aprimorar ações, promover atitudes e posturas, atribuir valores. E por promover a transformação que se processa a partir da vontade institucional é entendida como a 'cultura da avaliação', que permeia a tomada de decisões em todos os níveis do trabalho em museu", logo a avaliação de exposições inside sobre as ações do setor educativo (CURY, M. X. Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, v.12 (suplemento), p.372, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v12s0/18.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2008).

em participar da monitoria e da oficina ou apenas em uma delas – portanto, na leitura dos dados, o público total não equivale a soma do público das monitorias e das oficinas – uma vez que os grupos podem agendar a visita monitorada em suas diversas salas expositivas e (ou) participar das oficinas de arte-educação. As oficinas desenvolvidas no transcorrer de 2009 abordaram sobre as seguintes exposições: das internacionais, Joaquín Torres García (2007), Katalogue XXL (2008), Antigas Origens (2008), Autocromos Lumière (2009), Coleção de Arte Renault (2009), Paisagem da Coleção Museo Soumaya (2009); das nacionais, José Rufino (2004), Eduardo Frola (2008), Iberê Camargo (2008), Niobe Xandó (2008), Nise da Silveira (2008), Osgemeos (2008), Tarsila do Amaral (2008), Portinari na Coleção Castro Maya (2009). E ainda, a mostra local "Diálogos de um acervo (2009)" realizada em parceria com a Fundação Cultural de Curitiba e a SEEC e do acervo do MON (2009) sobre a obra "A arca de Noé" do artista Poty.

A seguir, apresenta a quantidade de público de acordo com a procedência, incluindo: Curitiba e os outros municípios da Região Metropolitana de Curitiba, interior do Paraná e os outros Estados brasileiros; depois, aborda os segmentos de público.

Em 2009, o público geral mediado pelo setor educativo do MON totalizou 42.109 visitantes, distribuídos em 498 instituições que perfazem 880 visitas. Participaram das monitorias 36.044 visitantes e das oficinas 15.946 visitantes. Segundo a localidade, Curitiba é o município de maior representatividade, com um público de 29.630 visitantes atrelado a 288 instituições; foram 592 visitas ao museu, incluindo o público da monitoria que foi de 25.334 visitantes e o público das oficinas que foi de 11.485 visitantes.

Exceto a capital paranaense, ao avaliar o público da Região Metropolitana de Curitiba (RMC), detectou-se que, dos 17 municípios que compõem esse universo, os de maior audiência foram Colombo e São José dos Pinhais e os de menor audiência estão representados por Contenda, Itaperuçu e Rio Branco do Sul. O público total da RMC foi de 6.636 visitantes incluindo 152 visitas e 89 instituições; quanto às oficinas, frequentaram 3.004 visitantes e nas monitorias 5.362 visitantes.

PROCEDÊNCIA	INSTITUIÇÕES	VISITAS	MONITORIA	OFICINA	PÚBLICO TOTAL
CURITIBA	288	592	25.334	11.485	29.630
RMC					
Almirante Tamandaré	7	11	424	276	424
Araucária	6	7	342	39	342
Bocaiúva do Sul	1	1	99	-	99
Campina Grande do Sul	3	4	95	-	95
Campo Magro	3	4	83	-	83
Campo Largo	6	7	228	141	228
Colombo	20	36	1.323	1.229	2.019
Contenda	1	1	31	-	31
Fazenda Rio Grande	7	9	275	247	404
Itaperuçu	2	2	30	11	30
Lapa	2	2	67	60	127
Mandirituba	2	2	79	-	79
Pinhais	2	2	141	-	141
Piraquara	5	13	385	69	418
Quatro Barras	1	4	111	84	111
Rio Branco do Sul	1	1	62	62	62
São José dos Pinhais	20	46	1.587	776	1.943
Parcial	89	152	5.362	3.004	6.636
TOTAL	377	744	30.696	14.489	36.266

QUADRO 5 - PÚBLICO AGENCIADO PELO SETOR EDUCATIVO MON (2009) - PARTE 1 - RMC E CURITIBA
 FONTE: Setor educativo MON

São José dos Pinhais e Colombo possuem a maior taxa de crescimento anual se comparados a outros municípios da RMC e que também sofreram um adensamento populacional durante a década de 1980. Depois de 2007, esses mesmos municípios reduziram essas estimativas – ao detalhar a evolução da população de 1980 para 2007, São José dos Pinhais passa de 70.634 para 263.622 e Colombo passa de 62.881 para 233.916. De acordo com a contagem populacional divulgada pelo IBGE em 2007, Curitiba cresceu a uma taxa de 1,86% ao ano. A Região Metropolitana de Curitiba, que vinha crescendo a uma taxa anual de 2,87%, no final dos anos 90, passou a crescer 2,01%, exceto São José dos Pinhais (3,85%), Colombo (3,68%), Fazenda Rio Grande (2,65%), Araucária (2,58%) e Mandirituba (2,27%), municípios que continuam absorvendo grandes contingentes populacionais.

Ao relacionar a visitação no MON com número de habitantes de São José dos Pinhais e de Colombo, esse percentual representa 0,73% e 0,86% do total da população, respectivamente. Ao estabelecer este mesmo parâmetro para a população de Curitiba e dos outros municípios da RMC, incluindo São José dos Pinhais e Colombo, o público em visita ao MON indica 1,64% dos habitantes de Curitiba³⁴² e

³⁴² Em 2007, Curitiba totalizou 1.797.408 habitantes.

0,48% dos habitantes da RMC³⁴³. Sem considerar a capital, do público geral agendado pelo MON (42.109 visitantes) constata que São José dos Pinhais e Colombo representam 9,4% desse total (3.962 visitantes).

Contenda, Itaperuçu e Rio Branco do Sul têm menos habitantes que São José dos Pinhais e Colombo, o que em partes justifica o número reduzido de visitantes ao MON. Em Contenda e em Itaperuçu o crescimento populacional foi praticamente o dobro de 1980 para 2007, ou seja, de 7.556 para 14.800 habitantes e de 10.754 para 22.021 habitantes, respectivamente. Quanto a população do município de Rio Branco do Sul, houve uma redução nesse mesmo período, que passa de 31.767 para 31.465 habitantes.

Ainda sobre o público oriundo da Região Metropolitana, ao avaliar o número de instituições que frequentaram o museu, delimitando a quantidade mínima de uma a três entidades, nota-se essa pouca representatividade que se aplica à outros municípios como Bocaiúva do Sul, Campina Grande do Sul, Campo Magro, Lapa, Mandirituba, Pinhais e Quatro Barras. Em 2007, a população desses municípios variou de 9.533 habitantes em Bocaiúva do Sul a 112.195 habitantes em Pinhais, logo, a visitação ao MON resulta de outros fatores, supostamente as parcerias realizadas pelo museu.

Além da RMC, cujos municípios integram a primeira das dezoito regionais de cultura do Estado, avalia-se, também, o público das outras regionais de cultura (RC). Das treze regionais identificadas, a Associação dos Municípios da Região dos Campos Gerais (RC02/AMCG) e a Associação dos Municípios do Litoral (RC09/AMLIPA) são as duas com maior quantidade de público. Da região dos Campos Gerais, os municípios de Ponta Grossa e Telêmaco Borba foram os mais representativos, além de Carambeí, Castro, Palmeira e Reserva. Dos municípios do Litoral, destaca-se Paranaguá, seguido de Guaratuba e Morretes, a menor participação foi de Matinhos. As regionais com menor quantidade de público foram: a Associação dos Municípios do Vale do Ivaí (RC05/AMUVI), a Associação dos Municípios do Médio Centro Oeste do Paraná (RC07/CANTUQUIRIGUAÇU), a Comunidade dos Municípios da Região de Campo Mourão (RC11/COMCAM), a Associação dos Municípios do Norte Pioneiro (RC15/AMUNORPI) e a Associação dos Municípios do Setentrião Paranaense (RC16/AMUSEP). Contudo,

³⁴³ Em 2007, a RMC sem Curitiba, totalizou 1.368.865 habitantes.

o interior do Paraná totalizou um público de 2.712 visitantes distribuídos por 33 municípios, sendo que, 2.469 participaram das monitorias e 533 das oficinas – por analogia ao público geral, indica 6,4% do total.

RC – PARANÁ	MUNICÍPIOS	INSTI-TUIÇÕES	VISITAS	MONITORIA	OFICINA	PÚBLICO TOTAL
AMCG – RC 02	6	17	27	857	160	961
AMCESPAR – RC 03	2	2	2	77	-	77
AMUVI – RC 05	1	1	1	-	41	41
CANTUQUIRIGUAÇU – RC 07	1	1	1	-	40	40
AMLIPA - RC 09	4	13	17	671	201	711
AMOP – RC 10	2	2	2	59	-	59
COMCAM – RC 11	1	1	1	-	18	18
AMOCENTRO - RC12	2	3	3	130	-	130
AMSOP - RC 14	7	8	8	295	-	295
AMUNORPI – RC 15	1	1	1	40	40	40
AMUSEP – RC 16	1	1	1	33	33	33
AMSULEP – RC 17	1	2	2	89	-	89
AMSULPAR - RC 18	4	6	6	218	-	218
Parcial	33	58	72	2.469	533	2.712
BRASIL						
MG	2	2	2	93	-	93
RJ	2	2	2	132	132	132
RS	2	3	3	103	-	103
SC	18	49	50	2.101	681	2.353
SP	5	7	7	450	111	450
Parcial	29	63	64	2.879	924	3.131
TOTAL	62	121	136	5.348	1.457	5.843

QUADRO 6 - PÚBLICO AGENCIADO PELO SETOR EDUCATIVO MON (2009) - PARTE 2 - REGIONAIS DE CULTURA DO PARANÁ E BRASIL

FONTE: Setor educativo MON

A participação dos outros Estados brasileiros foi maior que do interior do Paraná. Os 29 municípios totalizaram um público de 3.131 visitantes, ou seja, 7,4% do total, sendo que 18 municípios³⁴⁴ eram de Santa Catarina. Os catarienses perfizeram um público de 2.353 visitantes. Deste Estado, a maior frequência de público veio de Joinville, Jaraguá do Sul e Blumenau.

Dos três grupos identificados quanto a localidade – da Região Metropolitana de Curitiba incluindo a capital, do interior do Paraná e do Brasil – é sabido que Curitiba representa praticamente 71% do público mediado pela ação educativa do MON. O restante cabe a São José dos Pinhais, Colombo e Santa Catarina, visitaçoão que se manteve proporcional, e, por último, ao público do interior do Paraná representado por duas regionais de cultura. Ao avaliar estes grupos pelo tipo de atividade, verifica-

³⁴⁴ Blumenau, Camboriú, Chapecó, Criciúma, Florianópolis, Itajaí, Jaraguá do Sul, Jardim do Paraíso, Joinville, Mafra, Navegantes, Porto Belo, Rancho Queimado, São Bento do Sul, São José, Shoroeder, Siderópolis e Tubaraçoão.

se que Santa Catarina e o interior do Paraná priorizam a monitoria, por outro lado, em Curitiba, São José dos Pinhais e Colombo, a procura pelas oficinas se equipara a monitoria – supostamente, revela-se que os interesses de quem reside fora da RMC não são exclusivamente educacionais, ou seja, a monitoria se converte num passeio.

Ao contextualizar o perfil do público natural do interior do Paraná, além do índice populacional, que em cerca de 80% dos municípios é formado por unidades administrativas com população inferior a 20 mil habitantes, sendo que boa parte ainda habita a área rural³⁴⁵, cabe pontuar outros aspectos culturais que insidem sobre essa pouca representatividade no museu e, num contexto mais abrangente, permite avaliar que cultura é uma das estratégias políticas adotadas pelo governo de Roberto Requião em conjunto com a Secretaria de Educação (SEED/PR)³⁴⁶. Nessas cidades, a cultura ainda está atrelada a educação no rol de funções que competem as Secretarias Municipais de Educação e Cultura; as atividades culturais concorrem com as educacionais e as esportivas, com o turismo, o lazer e as festas do município. Para que as questões artísticas e do patrimônio municipal tenham maior visibilidade, a SEEC reuniu forças para que cada município paranaense tivesse uma Secretaria de Cultura ou, dependendo do porte, um Departamento de Cultura junto à estrutura das prefeituras municipais.

Na ausência de uma estrutura descentralizada no interior do Estado, a SEEC manteve uma divisão informal em Coordenadorias Regionais de Cultura, concretizada a partir de 2003 pela implantação das 18 regionais de cultura do Paraná, colocada em prática pelos cinco "Encontros Estaduais de Secretários e Dirigentes de Cultura", os quais aconteceram em Curitiba (2003 e 2006), Faxinal do Céu (2004 e 2005) e Maringá (2005). Entretanto, a atuação dessas coordenadorias ainda é incipiente se tiver como base o público que visitou o MON em 2009, pois quatro destas regionais estiveram ausentes no museu, a saber: RC04, RC 06, RC 08 e RC13.

³⁴⁵ SEEC. **Relatório da Secretaria de Estado da Cultura 2003/2006**. Curitiba, PR: Secretaria de Estado da Cultura, 2006. p.21.

³⁴⁶ Em 2007, Maurício irmão de Roberto Requião era Secretário da Educação.

5.3.1.2 Relevância ação educativa: MON, MAC/PR e CAM

Mapeada a quantidade de público mediado pelas ações educativas do MON em 2009, estabelece-se um paralelo com a ação educativa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR) e da Casa Andrade Muricy (CAM). No MAC/PR, considerou-se o período de 2000 a 2009 e na CAM o intervalo de 1998 a 2009 – em função do espaço ter sido inaugurado nesse ano. O recorte antecede a abertura do MON, objetivando identificar a visita antes e depois do museu.

O Museu de Arte Contemporânea do Paraná reduziu a quantidade de público mediado pelo setor educativo após a inauguração do MON, cuja média anual era de 6.387 visitantes de 2000 a 2002, passando para 2.355 visitantes de 2003 a 2009. Aliás, o ano mais representativo foi 2001, com 121 visitas num total de 8.916 visitantes – foram promovidas doze exposições e dois salões paranaenses –, sendo que, duas mostras tiveram maior quantidade de monitorias: a exposição de "Fernando Velloso e a poética da matéria" com 1.776 visitantes e a mostra de "Dulce Osinki – Gaiolas" com 1.484 visitantes. A maioria das exposições eram de artistas locais³⁴⁷ e do acervo do MAC/PR – exceto a mostra Franco de Mazzucchelli, que alavancou o público espontâneo e teve 663 visitantes mediados pela ação educativa.

Em contrapartida, em 2009 não foi agendado nenhum grupo pelo educativo, num total de 13.288 visitantes. Das dez mostras³⁴⁸ realizadas, excetuando o 63.º Salão Paranaense, a mais visitada foi do artista Reginaldo Fernandes e Projeto 365³⁴⁹, com 2.748 visitantes.

³⁴⁷ Deise Marin, Marcelo Silveira, José Antonio de Lima, Fernando Velloso, Dulce Osinki, Iara Teixeira e Ana Gonzáles, Marília Kraz e Alice Yamamura.

³⁴⁸ Excetuando as três mostras coletivas, o MAC/PR representou os artistas por meio de mostras conjuntas de: Ana Luiza Kalaydjian e Cristina Jardanorsky, Ana Niski Zveibil e Paulo Bastos Dias, Daniel Chaves e Adriane Hernandez, Adélia Klinke e Bernadete Amorim, Manoel Veiga e Carlos Nunes, e a individual de Ronald Simon.

³⁴⁹ Com os artistas Rosa Grizzo, Cássia Aresta e Helenita Peruzzo.

ANO	VISITAS MAC/PR	MONITORIAS MAC/PR	PÚBLICO GERAL MAC/PR	MONITORIAS CAM	PÚBLICO GERAL CAM
1998	-	-	-	2.742	19.723
1999	-	-	-	8.683	23.069
Parcial	-	-	-	11.425	42.792
2000	95	6.618	28.289	6.202	16.895
2001	121	8.916	34.030	135	7.579
2002	71	3.628	36.812	930	9.248
Parcial	-	19.162	99.131	7.267	33.722
2003	70	3.279	27.086	-	4.869
2004	83	3.696	25.052	896	7.357
2005	52	4.450	25.686	1.922	7.915
2006	66	2.094	30.426	1.397	4.962
2007	36	1.390	10.120	4.079	9.518
2008	48	1.580	19.959	8.742	13.825
2009	-	-	13.288	4.270	8.518
Parcial	-	16.489	151.617	21.306	56.964
TOTAL	-	35.651	250.748	39.998	133.478

QUADRO 7 - PÚBLICO ORGANIZADO E GERAL - MAC/PR (2000-2009) / CAM (1998-2009)
 FONTE: MAC/PR e CAM

Os dados sobre o público da CAM não possibilitavam identificar com precisão a quantidade de monitorias realizadas no decorrer de cada ano, logo, são apresentadas as quantidades de visitantes (quadro 7 acima). Os anos mais significativos foram 1999 e 2008, com 8.683 e 8.742 visitantes, respectivamente – o que coincide com a promoção de exposições internacionais e outros eventos de importância nacional. Em 1999, foram realizadas quatro exposições, duas delas concentraram a maior quantidade de público: a mostra "Luzes e Cores da Provença", com um público mediado pelo educativo de 5.333 visitantes vinculados a 51 instituições, e a exposição "Entre dois séculos", com 2.402 visitantes de 27 instituições. Em 2008, a CAM promoveu nove exposições, quatro delas realizaram monitorias, dando destaque para a mostra que exibiu o prêmio CNI-SESI Marcantonio Vilaça³⁵⁰, reunindo 5.309 visitantes. O período menos representativo coincide com a reinauguração do MON em 2003, data em que o setor educativo da CAM não promoveu nenhuma monitoria, seguido dos anos anteriores, 2002 e 2001. Em 2003, foram realizadas cinco exposições. Em 2002 outras seis mostras, tendo monitoria apenas na exposição de Otto Dix, com 930 visitantes referente a dez visitas. Em 2001 também houve seis mostras, quatro delas com uma visita cada, ou seja, com um público de 135 visitantes.

³⁵⁰ Participaram da mostra os seguintes artistas: Carlos Melo, Lúcia Laguna, Laura Lima, Sara Ramos e a dupla Gisela Motta e Lendro Lima.

Na CAM, o controle do educativo, que por extensão ao MON, comprova que não há uma ação educativa sistemática. Por outro lado, no MAC/PR, a estatística geral apresentada pelo museu é maior do que os dados levantados com a pesquisa, pois, em algumas mostras, a soma do público da ação educativa é calculada por exposição e não por visita agendada, ou seja, se um mesmo grupo frequentou três mostras, multiplica-se por três o número de visitantes. Pelo que foi exposto, a ação educativa do MAC/PR e da CAM teve pequena abrangência se comparado ao MON, pois somando o público de cada um desses espaços de 2003 a 2009, não atinge a quantidade de público do MON em 2009.

5.3.1.3 Público Escolar MON

Após esse quantitativo geral do público da ação educativa do MON e o comparativo com o MAC/PR e a CAM, divide-se a análise em dois grupos, o público escolar e o não escolar. As escolas estão divididas em cinco grupos: municipais, estaduais, federais, particulares e de ensino superior. O perfil não escolar inclui vários segmentos, desde grupos de turismo até programas de inclusão social e de saúde mental.

Do montante geral, o maior segmento é o público escolar, composto por 37.777 visitantes vinculados a 424 instituições, no total de 737 visitas. Independente do perfil das escolas, ao verificar a quantidade de público pela localidade, 26.805 visitantes são de Curitiba, 5.582 visitantes são da RMC, enquanto que as regionais de cultura do Paraná e os outros Estados brasileiros mantiveram praticamente a mesma proporção.

LOCALIDADE	INSTITUIÇÕES	VISITAS	MONITORIA	OFICINA	PÚBLICO ESCOLAR
Curitiba	243	504	22.655	10.570	26.805
RMC	73	114	4.634	2.288	5.582
RC	53	64	2.335	504	2.560
Brasil	55	55	2.578	924	2.830
TOTAL	424	737	32.202	14.286	37.777

QUADRO 8 - PÚBLICO ORGANIZADO MON (2009) - PERFIL ESCOLAR POR LOCALIDADE
 FONTE: Setor educativo MON

Ao detalhar esse universo composto pelo público escolar, constata-se que a maior incidência é do público oriundo das escolas municipais e estaduais. As municipais representam 16.941 visitantes, dos quais 14.512 visitantes são de Curitiba; e as estaduais totalizam 11.983 visitantes, também em maior porcentagem os grupos de Curitiba, com 6.444 visitantes. Em quantidade de escolas, 180 instituições são municipais e 131 instituições são estaduais, embora, ao confrontar com o número de visitas, a diferença seja menor: 285 para 233, respectivamente. Em terceiro, aparecem as escolas particulares, representadas por 86 instituições, num total de 7.384 visitantes.

TIPO DE ENSINO/ LOCALIDADE	INSTITUIÇÕES	VISITAS	MONITORIA	OFICINA	PÚBLICO ESCOLAR
Ensino municipal					
Curitiba	138	237	11.923	5.374	14.512
RMC	17	23	1.127	262	1.244
RC	9	9	345	33	345
Brasil	16	16	796	58	840
Parcial	180	285	14.191	5.727	16.941
Ensino estadual					
Curitiba	49	119	5.228	3.256	6.444
RMC	45	75	3.093	1.744	3.792
RC	28	30	1.175	194	1.260
Brasil	9	9	487	232	487
Parcial	131	233	9.983	5.426	11.983
Ensino particular					
Curitiba	46	127	4.954	1.689	5.265
RMC	11	16	414	282	546
RC	10	14	482	182	582
Brasil	19	19	783	459	991
Parcial	86	176	6.633	2.612	7.384
Ensino superior					
Curitiba	9	19	508	251	542
RC	6	11	333	95	373
Brasil	11	11	512	175	512
Parcial	26	41	1.353	521	1.427
Ensino federal					
Curitiba	1	2	42	-	42
Parcial	1	2	42	-	42
TOTAL	424	737	32.202	14.286	37.777

QUADRO 9 - PÚBLICO ORGANIZADO MON (2009) - PERFIL ESCOLAR POR TIPO DE ENSINO
 FONTE: Setor educativo MON

Pela procedência das instituições e pelo perfil das escolas, resumidamente, o MON atende o público escolar de Curitiba, oriundo das escolas municipais e estaduais.

5.3.1.4 Público Não escolar MON

O público atua como sujeito e não mais como indivíduo atomizado e passivo, pois na atualidade a diversidade que o conjunto de visitantes representa inclui diversos segmentos, podendo abranger o visitante com deficiências, o socialmente marginalizado, o formado por famílias – como menciona Magaly Cabral³⁵¹ ao problematizar as parcerias entre educação e museu –, além do escolar. Sendo assim, o tópico a seguir busca identificar quais ações desenvolvidas pelo MON contemplam esses outros grupos, quais são esses segmentos e quem são seus interlocutores.

Retoma-se a classificação proposta por Cabral, que inclui no primeiro grupo o público com deficiências físicas, mentais e sensoriais. O museu, ao estabelecer parcerias com instituições especializadas em atender pessoas com deficiência, participa como colaborador na inclusão social desse grupo, contribuindo para a melhoria da qualidade de vida. Parte-se do pressuposto que esse perfil de visitante *a posteriori* passa a compor o público espontâneo e o segmento familiar, pois, ao ser bem recebido pelo museu, via parcerias institucionais, regressa ao local em situações diferentes.

Sobre o público socialmente marginalizado, indaga-se, o MON se preocupa com este tipo de público? Ou melhor, o museu na atualidade consegue romper com a representação negativa vivenciada por este segmento ao se referir ao museu como "o espaço do outro"? A esse respeito, toma-se como exemplo a fala de um visitante, no domingo gratuito, que se flagra surpreendido pela máquina fotográfica ao transitar pelo túnel do MON: "Assim, até eu pareço importante". As hipóteses articuladas por Cabral consideram dois fatores como resultantes da falta de interesse desse segmento em relação ao museu: o desconhecimento a respeito dos museus e a percepção de que não é um lugar do seu interesse. A falta de interesse ocorre pela percepção de que o museu é o espaço das elites culturais. Conseqüentemente, como esse visitante não se sente representado, o museu não acrescenta nada em

³⁵¹ Com base no texto "Parcerias em Educação e Museus", redigido a partir das discussões entre educadores e outros profissionais de museus brasileiros sob a coordenação de Magaly Cabral. Sendo apresentado por Marília Xavier Cury e Magaly Cabral coordenadora da CECA - Brasil, na Conferência Anual do Comitê Internacional para Educação e Ação Cultural do Conselho Internacional de Museus (CECA/ICOM) em 2005, em Banská Štiavnica/Bratislava, Eslováquia.

seu cotidiano, nas palavras da autora: "para grande parte da população brasileira, os museus são espaços culturalmente distantes, que pouco ou nada têm a acrescentar a suas vidas da forma como vêm se apresentando"³⁵².

Quanto ao terceiro grupo, que abrange os grupos familiares, tem-se que as iniciativas promovidas pelos setores educativos em atender grupos de famílias dentro das suas atividades ainda são incipientes, como afirma Cabral. Então, questiona-se: quais os programas desenvolvidos pelo MON nesse sentido? São produzidos materiais impressos para uma visita auto-orientada? Eles são preparados para diferentes faixas etárias, pensando nos grupos familiares?

As parcerias estabelecidas via setor educativo fazem do museu um espaço interdisciplinar, seja na atuação intermuseus, na produção de saberes – já que os objetos expostos incidem sobre diferentes áreas de conhecimento –, ou na relação museu-escola.

Das três possibilidades de articulação, a escola é priorizada pelos museus brasileiros em percentual de visitantes, menciona Magaly Cabral – como já foi constatado, o mesmo se aplica ao MON. Por outro lado, o perfil não escolar abrange 74 instituições num total de 143 visitas ao museu, totalizando 4.332 visitantes. Logo, esse segmento representa 10,2% do total de visitantes agendados pelo setor educativo do MON. Desse total, 2.825 são de Curitiba e 1.054 da RMC.

LOCALIDADE	INSTITUIÇÕES	VISITAS	MONITORIA	OFICINA	PÚBLICO NÃO ESCOLAR
Curitiba	45	88	2.679	915	2.825
RMC	16	38	728	716	1.054
RC	5	8	134	29	152
Brasil	8	9	301	-	301
TOTAL	74	143	3.842	1.660	4.332

QUADRO 10 - PÚBLICO ORGANIZADO MON (2009) - PERFIL NÃO ESCOLAR POR LOCALIDADE
 FONTE: Setor educativo MON

Das quatro localidades, agrupa-se o público não escolar de Curitiba e dos outros municípios da RMC que perfazem 3.879 visitantes. Com isso, analisa-se dividindo-os em cinco categorias: programas sociais e de saúde; prefeituras³⁵³ e

³⁵² CABRAL, M. **Parcerias em educação e museus**. Disponível em: <<http://www.icom.org.br/Parcerias%20em%20Educa%C3%A7%C3%A3o%20e%20Museus.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2007.

³⁵³ Exceto Curitiba, visitaram o MON as prefeituras dos municípios: Campina Grande do Sul, Piraquara e São José dos Pinhais.

secretarias³⁵⁴; espaços culturais³⁵⁵; empresas privadas³⁵⁶ e de turismo³⁵⁷; por último, o SESC juntamente com o SESI (quadro 11).

TIPO DE INSTITUIÇÃO	INSTITUIÇÕES	VISITAS	MONITORIA	OFICINA	PÚBLICO GERAL
Programas Sociais e de Saúde	32	72	1.956	1.115	2.247
Empresas privadas e turismo	11	13	166	166	333
Prefeituras e secretarias	10	20	251	251	492
SESC/SESI	2	5	324	94	324
Espaços culturais	6	18	483	63	483
TOTAL	61	128	3.432	1.689	3.879

QUADRO 11 - PÚBLICO ORGANIZADO MON (2009) - PERFIL NÃO ESCOLAR POR TIPO DE INSTITUIÇÃO
 FONTE: Setor educativo MON

A categoria mais significativa são os programas sociais e de saúde, que representam um público total de 2.247 visitantes, atrelados a 72 visitas. Dentre as instituições estão a Fundação de Ação Social (FAS), os Centros de Referência da Assistência Social (CRAS), os Centros de Atenção Psicossocial (CAPS) e as Unidades de Saúde Municipais (US); bem como os hospitais³⁵⁸ e outras entidades sociais³⁵⁹. Este perfil de grupo condiz com a definição de Cabral ao se referir ao

³⁵⁴ Independente de Curitiba explicita as Secretarias da RMC: a de Assistência Social de Campo Largo, a da Criança e da Juventude de Fazenda Rio Grande, a de Educação de Campo Magro, a de Cultura e a de Promoção Social ambas de São José dos Pinhais.

³⁵⁵ Os de Curitiba: a Casa Andrade Muricy, o Centro Estadual de Capacitação em Artes Guido Viaro, a Fundação Cultural de Curitiba, o Museu Alfredo Andersen, o Centro Juvenil de Artes Plásticas e o Movimento e Arte Ltda.

³⁵⁶ Da RMC: Associação San Julian, Gerdau Aços Longos, Programa Atitude, Sociedade Tema. De Curitiba: Editora Quantum, Fabbian Iluminação Ltda., Furukawa Industrial S.A. Produtos Elétricos, Grupo Renault, Jr. Schiochet e Cia. Ltda.

³⁵⁷ Murama Agência de Viagens e Sermann Turismo.

³⁵⁸ Centro Terapêutico da Polícia Militar, Hospital Espírita de Psiquiatria Bom Retiro, Hospital Pequeno Príncipe, Porto Seguro Clínica e Pensão Protegida – todas as entidades de Curitiba.

³⁵⁹ De Curitiba totalizou 20 instituições em 24 visitas, a saber: Ação Social da Igreja Batista do Guabirota, Associação Beneditina da Providência (ABENP), Associação de Pais e Amigos de Surdos (APAS), Associação Paranaense de Reabilitação (APR), Casa das Meninas Madre Antonia, Casa do Piá I, Centro de Notícias dos Direitos da Infância e Adolescência (CIRANDA), Centro Social São José Marelo, Conselho de Entidades Sociais do Paraná (CONSEP), Escola de Governo, Grupo Christiane Laroca, Instituição Adventista Sul Brasileira de Educação e Assistência Social, Instituto de Defesa dos Direitos Humanos (IDDEHA), Manancial Grupo da Melhor Idade, Obra de Assistência Social Dom Orione, Semiliberdade Masculina - Centro de Socioeducação (CENSE), Sociedade Morgenau e as Paróquias: Nossa Senhora das Mercês, Nossa Senhora da Luz e Santa Margarida.

público socialmente marginalizado e com deficiências especiais, sendo que, neste aspecto, o MON contribui com a inclusão social. Tanto que, ao detalhar estas parcerias, ressalta-se que muitos grupos também realizaram as oficinas cujas exposições atendem aos seus interesses.

Os CAPS, por exemplo, atendem a pacientes com transtornos mentais com o intuito de estimular sua integração social e familiar, sendo um eixo de apoio a que se propõe a reforma psiquiátrica brasileira, oferecendo atendimento médico e psicológico, pois é uma rede de inserção social que substitui os hospitais psiquiátricos no país, estando ligado a rede municipal de saúde e vinculado ao Sistema Único de Saúde (SUS). Em dezembro de 2010, o Paraná dispunha de 92 CAPS, com suas gestões pautadas numa política municipal e nacional à assistência social e ao atendimento a saúde mental. Em número reduzido de público, a visitação do Caps ao MON, faz dele um espaço de representação positiva pelo perfil da exposição apresentada.

Os CAPS dos municípios de Almirante Tamandaré, Itaperuçu e Curitiba, que abrangem as categorias CAPS I e CAPS II, com faixa etária entre 18 e 60 anos, visitaram a exposição Nise da Silveira e realizaram a oficina proposta pelo museu. A exposição Nise da Silveira trata da história da médica e dos pacientes atendidos por ela que produzem arte de modo terapêutico. Nise, formada pela Faculdade de Medicina da Bahia em 1926, readmitida ao serviço público, é designada, em 1944, para trabalhar no Centro Psiquiátrico Nacional – atual Instituto Municipal Nise da Silveira – sendo responsável pela criação do Museu de Imagens do Inconsciente (1952). O acervo do museu foi organizado por Nise em 1946, no Centro Psiquiátrico Pedro II, formado a partir da produção dos internos que frequentavam os ateliês de pintura e modelagem da Seção de Terapêutica Ocupacional, com a finalidade de cura.³⁶⁰

Também em consonância ao SUS, a Fundação de Ação Social (FAS) é responsável pela gestão da política municipal de assistência social em Curitiba, cujo objetivo é atender aos cidadãos, grupos e famílias que se encontram em situação de risco, ou em condição de vulnerabilidade social. A FAS desenvolve suas atividades de modo integrado com os órgãos governamentais e instituições não governamentais que participam da rede de assistência social do município, descentralizado em nove

³⁶⁰ Disponível em: <<http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/index.html>>. Acesso em: 11 jul. 2011.

grupos regionais. A partir de 1993, a FAS também assume a assistência à pessoa com deficiência, bem como, a transferência das competências e atribuições da Secretaria Municipal da Criança (SMC), que depois de 2003 fica a seu encargo. Logo cabe ao FAS gerenciar as políticas de atenção à criança e ao adolescente³⁶¹ – com exceção das unidades educacionais vinculadas à Secretaria Municipal de Educação.

Os CRAS, Centros de Referência da Assistência Social, são unidades vinculadas a FAS e estão localizados em seus núcleos regionais. Estes serviços foram implantados com o Programa de Atenção Integral à Família (PAIF) a partir de 2004, em que a FAS passa a atuar em consonância com as diretrizes da Política Nacional da Assistência Social (PNAS). Em visita ao MON, atendidos tanto pela FAS quanto pelos CRAS, são provenientes dos municípios de Fazenda Rio Grande, São José dos Pinhais e Curitiba. Os CRAS de São José dos Pinhais, por exemplo, atenderam a duas visitas da 3.^a idade e a nove visitas de adolescentes entre 14 a 18 anos, perfazendo um público de 364 visitantes, os quais uma parcela do grupo realizaram as oficinas sobre a exposição coletiva Paisagem e sobre a produção do artista Rufino.

Das demais entidades sociais que visitaram o MON, delinea as que frequentaram as oficinas, que incluem 1.115 participantes, como a "Casa das Meninas Madre Antonia", que realizaram as atividades referentes a mostra do acervo, e o grupo organizado pela "Obra de Assistência Social Dom Orione", que participou da exposição sobre Portinari. Outras oficinas procuradas pelo público não escolar referem-se a mostra "Vertigem", dos Osgemeos, e a de Torres Garcia – como é o caso das duas visitas da Semiliberdade Masculina – Centro de Socioeducação (CENSE).

Inclusive a produção de pintura a grafite, dos irmãos Gustavo e Otávio Pandolfo, popularmente conhecidos como Osgemeos, concentrou o interesse de mais três entidades: a CIRANDA, a IDDHEA (Instituto de Defesa dos Direitos Humanos) e a Sociedade Morgenau. A CIRANDA, Central de Notícias dos Direitos da Infância e Adolescência, fundada em 1998 por jornalistas que estudam sobre o que a imprensa paranaense publica a respeito da infância e adolescência, dentre suas atividades, conta com a realização de projetos de educomunicação para essa demanda retratada na produção artística.

³⁶¹ Thelma Alves de Oliveira era responsável pela Secretaria da Criança e da Juventude do Estado do Paraná.

Em síntese, a ação educativa do MON abarca uma parcela considerável de público, se comparada ao MAC/PR e a CAM, e até mesmo em proporção a visita geral do MON, a ser particularizada em seguida. A prioridade do MON foi a formação de público, visto que o perfil mais significativo foram as escolas da rede municipal e estadual de ensino oriundas de Curitiba. Embora a parcela do público não escolar também tenha sido relevante, ou seja, praticamente 10% do público mediado. Do universo de praticamente 42 mil visitantes agendados pelo MON em 2009, identifica-se os seguintes segmentos de público: o escolar, o de inclusão social, os de deficiência motora e sensorial, verificado com base no perfil das instituições em visita ao museu e de algumas exposições realizadas, como a de Nise da Silveira e dos Osgemeos; a mostra "Poética da Percepção", que embora não tenha sido mencionada nesse tópico, também atende às pessoas com deficiência. Outro segmento é o de turismo, que se aplica aos visitantes do interior do Paraná e dos outros Estados brasileiros, avaliado pela procedência e pelo tipo de atividade preponderante, as monitorias ao invés das oficinas.

A diversidade de segmentos e a quantidade de público mediado pelo educativo fazem com que o MON se caracterize como um espaço democrático, de acordo com a concepção de popular atrelado a comunicação, uma vez que o museu desenvolve políticas públicas com o intuito de torná-lo acessível ao grande público, nas quais estão focalizadas a formação cultural e artística do público infantil e juvenil da rede pública de ensino. Por outro lado, no que diz respeito a museologia, na dicotomia entre a valorização da prática social que condiz com a realidade específica de cada segmento de público *versus* a ênfase na produção artística e nas coleções, o MON prioriza as coleções; mesmo assim, em proporção reduzida, algumas mostras atendem aos paradigmas da museologia pois condizem com a realidade social dos visitantes ao MON.

5.3.2 Público espontâneo

Os livros de assinaturas das exposições consistem em um modo de identificar o público que frequenta o museu sem vínculo com as atividades propostas pelo setor educativo. No caso do MON, o índice de visitante é computado também pela bilheteria,

porém, em casos de acesso gratuito, como o Museu Alfredo Andersen e a Casa João Turin, o Museu de Arte Contemporânea do Paraná e a Casa Andrade Muricy, não há controle de visitantes; logo, é por meio dessa fonte que se identifica a quantidade de visitantes de cada unidade museológica. Esse tópico trata os dados da bilheteria do MON e dos livros de assinatura, articulando quantitativamente a visitação do MON com o MAC/PR e a CAM, ainda com a finalidade de verificar os segmentos de público do MON e a importância desse espaço cultural para Curitiba, cuja popularidade se verifica pela quantidade de visitantes em sua totalidade.

5.3.2.1 Bilheteria MON

Em 2009, o público geral do MON foi de 199.776 visitantes, o que, de acordo com a modalidade de ingresso, resulta em segmentos diferentes de público conforme quadro 12 abaixo e conduz ao questionamento: o MON tem política para cada um desses segmentos?

MODALIDADE DE INGRESSO	TIPO	QUANTIDADE DE VISITANTES	PERFIL DO PÚBLICO
Inteiro	Espontâneo	72.411	Segmentos diversos (turismo)
Meio	Espontâneo e Organizado	40.585	Professores e alunos; escolas particulares e de ensino superior (setor educativo)
Isento	Espontâneo e Organizado	31.666	Segmentos diversos (1.� domingo do mês)
		53.568	Familiar (infantil = inferior a 12 anos)
			Terceira idade (acima de 60 anos)
			Visitante do setor de referência e documenta�o
Escolas municipais, estaduais e federais (setor educativo)			
Colônia de férias	Organizado	1.348	Familiar (setor educativo)
Abertura exposi�o (vernissage)	Espontâneo	188	Específico do campo da arte
			Elite social e classe artística
TOTAL		199.766	

QUADRO 12 - TIPO DE PÚBLICO PELA MODALIDADE DE INGRESSO - BILHETERIA - MON - 2009
 FONTE: Bilheteria MON

Dessas modalidades, excluindo a colônia de férias realizada a partir de 2009, a menos representativa são as *vernissagens* que abrangem o público específico do campo da arte e uma elite social, ambos ilustram as páginas das revistas editadas pelo museu, o que se confirma pelo número reduzido de visitantes. As políticas públicas propostas pelo museu atendem diretamente a modalidade isento e meio

ingresso e indiretamente os outros segmentos, são elas: o acesso gratuito no primeiro domingo para todos os visitantes, o acesso gratuito para visitantes com idade inferior a 12 anos e acima de 60 anos em qualquer dia da semana, as atividades do setor educativo, a promoção de exposições, a publicação e comercialização dos catálogos expositivos, a produção e a doação de materiais didáticos às escolas, a edição e distribuição via mala direta da publicação "Museu Oscar Niemeyer em Revista" e o material de *marketing* cultural – os ingressos colecionáveis que totalizam 200 modelos diferentes de imagens de obras de arte e exposições, os pôsteres das mostras e os guias dos visitantes.

A isenção do ingresso no primeiro domingo de cada mês se aplica a todos os segmentos de público – que além da programação fixa, o museu proporcionava apresentações de música ao vivo – e também ao familiar, devido as oficinas artísticas para crianças e adolescentes ministradas pelo setor educativo. A ação educativa que envolve as monitorias e as oficinas, os cursos de capacitação e palestras, a produção e distribuição de material didático, principalmente às escolas da rede pública de ensino, exemplificam as políticas públicas conduzidas aos grupos agendados.

A produção de material didático com conteúdos referentes às exposições do museu fazem parte do projeto "MON - O Olhar Aprendiz". O sexto volume do projeto trata da cartilha: "Uma visita ao MON", produzida para orientar os alunos e professores em visita ao museu, que teve uma tiragem de 50 mil exemplares e foi lançada em outubro de 2009. Os títulos publicados anteriormente pela Lei Rouanet e que completam esse projeto foram: Joaquim Torres Garcia - Aladdin e Universalismo Construtivo, Um Espetáculo Arquitetural - Oscar Niemeyer, Iberê Camargo - Moderno no Limite, O Mundo de Tarsila e Objeto.

Visto que apenas no primeiro domingo de cada mês a entrada é gratuita e que essa parcela de público simboliza 15,8% do total, outro modo de mensurar a prática de visitação consiste em analisar a assiduidade do público pelos dias da semana, e não apenas especificando as políticas desenvolvidas pelo MON. Dividindo a visitação pelos dias da semana, o museu permaneceu aberto 311 dias em 2009, que incluem duas opções: a primeira, visitantes de terça a sexta-feira; e a segunda, visitantes dos fins de semana, ou seja, os sábados, os domingos normais e o primeiro domingo de cada mês – o museu não abre nas segundas-feiras.

A soma geral de visitantes nos finais de semana, comparada aos dias úteis da semana, é proporcional – 53,7% para 46,3%, respectivamente. Porém, em relação à

visitação mínima diária, o índice é superior aos finais de semana: nos domingos normais é de 852 visitantes (pago: 483, meio: 224 e isento: 145), nos sábados é de 782 visitantes (pago: 408, meio: 219 e isento: 154) e no domingo gratuito³⁶² é de 2.638 visitantes. Já a visitação mínima de terça a sexta é de 447 visitantes (pago: 151, meio: 96 e isento: 192).

Avaliando esse índice com o público agenciado pelo educativo em função do tipo de ingresso, tem-se que: dos 53.568 visitantes isentos contabilizados pela bilheteria de terça a sexta, a maioria é agenciada pelo setor educativo, ou seja, um público de 42.109 visitantes. Isso implica em considerar que, durante os dias da semana, a isenção contemplou outros segmentos além do público escolar – hipoteticamente, representam o público familiar e o público da terceira idade, num excedente de praticamente 55 visitantes diários – categorias estipuladas pelo museu ao delimitar a faixa etária dos grupos isentos, com idade inferior a 12 anos e superior a 60 anos.

Além do tipo de ingresso e dos dias da semana, pode-se avaliar o fluxo de visitação considerando os meses do ano, o que supostamente colabora na percepção entre períodos letivos ou de férias de seus visitantes, partindo do cálculo que praticamente 47% do público MON é escolar ou mediado pela educação – inclui o meio ingresso e os isentos de terça a sexta-feira, num total de 94.153 visitantes. Considerando a visitação geral, tem-se que abril, maio, junho e julho representam os meses de maior visitação, e fevereiro, março e agosto os de menor visitação – embora o mínimo e o máximo indiquem o intervalo de 10.102 visitantes em agosto e 23.691 visitantes em julho, respectivamente. Comparando a meia e a entrada inteira, ambas se mantiveram proporcional, sendo que o maior número de visitantes indica os meses de férias: janeiro, julho e dezembro (conforme o gráfico 1 a seguir).

³⁶² Descontando o primeiro domingo do mês de agosto que em função da Gripe Suína os ingressos foram cobrados, totalizando 551 inteiras e 248 meias.

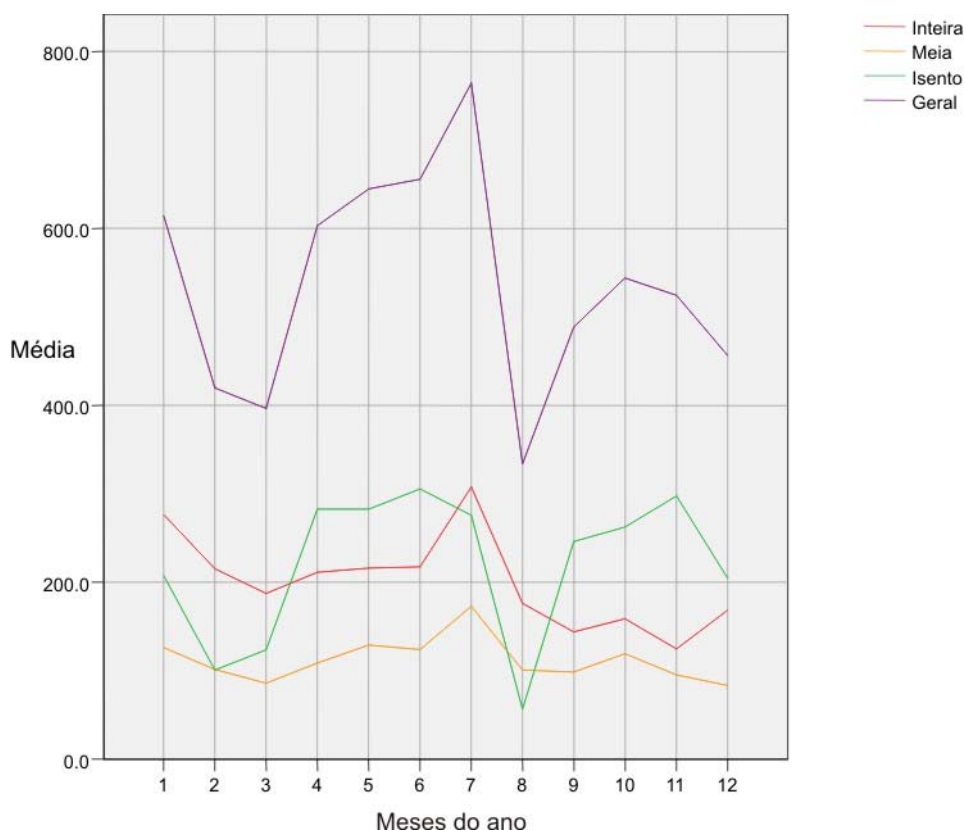


GRÁFICO 1 - INGRESSO VISITANTES MENSAL - MON-2009
 FONTE: Setor Financeiro

No apanhado geral, a bilheteria revela diferentes segmentos de público: o escolar e o do turismo, o familiar e o da terceira idade, que englobam as categorias culto, massivo e popular. E permitem as seguintes conclusões: que a visitação do domingo gratuito é significativa; que além da visita ao MON por interesses educacionais predomina a visitação por motivos de lazer e turismo, averiguado pela parcela que frequenta o MON nos finais de semana – visitantes que pagaram o ingresso inteiro e que perfazem 36,2% do total. Portanto, as políticas públicas articuladas pelo MON tiveram resultado, sendo a maioria direcionada ao grande público, na diferença mencionada anteriormente ao adotar duas categorias centrais: o grande público e o poder público. Ao eliminar os que têm poder de mando, incluindo a parcela do público culto, todo o resto compreende a categoria grande público; que no caso do MON são agrupados por interesses múltiplos e geram as misturas que permeiam a pesquisa. Nesse sentido, o domingo gratuito abrange principalmente a categoria popular.

5.3.2.2 Livros de assinatura acervo MON e outras exposições MAC/PR E CAM

Os dados coletados de acordo com os visitantes que assinaram os livros de assinatura da exposição *Acervo MON* realizada no Salão principal: o Olho, inaugurada 20 de dezembro de 2008, totalizaram 16.311 visitantes. A escolha dessa exposição justifica-se: primeiro, por apresentar maior número de visitantes em comparação às outras exposições analisadas; segundo, pela data de abertura e término da mostra coincidir com o recorte temporal proposto na pesquisa de campo³⁶³, ou seja, o ano de 2009; terceiro, por relacionar a importância do espaço arquitetônico *versus* o acervo da instituição.

As categorias de análise geradas por esta fonte foram: gênero, faixa etária, procedência, período da visita e profissão.³⁶⁴ Na questão de gênero, 7.049 visitantes masculinos e 8.928 visitantes femininos, ou seja, 43,3% para 54,7%, respectivamente. No que se refere à faixa etária³⁶⁵, 5.504 visitantes têm entre 22 e 35 anos que somados com 2.475 visitantes que têm entre 36 e 50 anos representam 48,9% do total. O público com idade inferior a 12 anos representa uma parcela de 1.590 visitantes e indica uma incidência de grupos familiares e, por fim, o público acima de 51 anos totaliza 1.539 visitantes, que em hipótese se refere ao segmento da 3.^a idade. Os recortes de público são estipulados pelo próprio museu, uma vez que os livros de assinaturas continham os seguintes intervalos de faixa etária: menos de 12 anos, de 12 a 20 anos, de 21 a 35 anos, de 36 a 50 anos, de 51 a 60 anos e mais de 60 anos.

A procedência abrange 4.127 visitantes que residem em Curitiba e outros municípios da Região Metropolitana de Curitiba, e essa parcela representa 25,3% do total. Um segundo grupo, o público agenciado pelo turismo oriundo de outras cidades representa 69% dos visitantes – 2.175 visitantes do Paraná, 8.095 do Brasil e 978 do exterior. Ao comparar o público identificado por essa fonte com o público da bilheteria, inside sobre os visitantes que pagam ingresso inteiro, em hipótese, o segmento culto.

³⁶³ A mostra permaneceu em cartaz até maio de 2011.

³⁶⁴ No MAC/PR e na CAM é possível avaliar o gênero e procedência dos visitantes.

³⁶⁵ Sendo que 2.253 visitantes não responderam.

Os livros de assinatura da exposição do acervo do MON e das outras exposições vinculadas ao MAC/PR e a CAM, permitem entender a representatividade do MON e seu público, o que implica, de um lado, perceber o fluxo de visitação nos outros espaços que, *a priori*, buscam o mesmo objetivo e possuem o mesmo perfil institucional que o MON. E, de outro, o tipo de gestão e investimento direcionados a cada um dos espaços. O MON, um museu pós-moderno que vincula exposições de arte, mas que se coloca como plural e que atende a diversas áreas de conhecimento, cujo sucesso está condicionado ao apoio do Estado. O MAC/PR e a CAM, espaços que seguem a concepção moderna de museu, que se mantiveram durante esse período de 2003 a 2010, por meio de parcerias com as instituições de ensino superior e investimentos de terceiros, ou seja, praticamente sem apoio do Estado.

Pontuadas estas diferenças, visualiza-se o público do MAC/PR e da CAM. A maneira do MAC/PR sistematizar os dados sobre o público é semelhante a CAM, sendo assim, em ambos os espaços foram analisados os livros de assinaturas (L.A) das exposições que somado às monitorias indicam o público geral, embora as exposições da MAC/PR tenham sido desmembradas em duas partes, o público que visitou as mostras do Salão Paranaense (L.A Salões MAC/PR) e o público que visitou as outras exposições ocorridas ao longo de cada período (L.A Exposições MAC/PR).

A discussão a seguir se aplica ao público não mediado pelo setor educativo, excetuando as monitorias, já mencionados anteriormente. Ao delinear o público do MAC/PR, percebe-se que o ano de maior visitação coincide com a abertura do MON, ou seja, 36.812 visitantes em 2002. Deste total, a maior participação do público foi na exposição do 58.º Salão Paranaense, que ocorreu de 09 de dezembro de 2001 a 31 de março de 2002, totalizando 8.447 visitantes – em meio as doze exposições e aos dois salões realizados. O público da 59.^a edição do Salão Paranaense foi computado no ano de 2003, embora tenha sido inaugurado no dia 17 de dezembro de 2002, cuja visitação se manteve proporcional ao Salão anterior.

ANO	L.A SALÕES MAC/PR	L.A EXPOSIÇÕES MAC/PR	PÚBLICO GERAL MAC/PR	L.A EXPOSIÇÕES CAM	PÚBLICO GERAL CAM
1998	-	-	-	16.981	19.723
1999	-	-	-	14.386	23.069
Parcial	-	-	-	31.367	42.792
2000	3.380	18.291	28.289	10.693	16.895
2001	4.309	20.805	34.030	7.444	7.579
2002	8.447	24.737	36.812	8.318	9.248
Parcial	16.136	63.833	99.131	26.455	33.722
2003	8.474	15.333	27.086	4.869	4.869
2004	6.331	15.025	25.052	6.461	7.357
2005	2.329	18.907	25.686	5.993	7.915
2006	9.406	18.926	30.426	3.565	4.962
2007	1.897	6.833	10.120	5.439	9.518
2008	5.273	13.106	19.959	5.083	13.825
2009	2.887	10.401	13.288	4.248	8.518
Parcial	36.597	98.531	151.617	35.658	56.964
TOTAL	52.733	162.364	250.748	93.480	133.478

QUADRO 13 - PÚBLICO ESPONTÂNEO E GERAL - MAC/PR (2000-2009) / CAM (1998-2009)
 FONTE: MAC/PR e CAM

De 2000 a 2002, a média do público geral do Museu de Arte Contemporânea do Paraná foi de 33.043 visitantes. De 2003 a 2009, com a abertura do MON, esse índice reduziu para 21.659 visitantes, durante esse período a visitação geral do MAC/PR oscilou entre 10.120 a 30.426 visitantes, não tendo um indicador constante. A mudança mais significativa na estrutura do MAC/PR foi no regulamento do Salão Paranaense, além das modificações nas normas que regulam a participação dos artistas a este certame artístico, os salões a partir de 2003 passam a ser bienais.

Das quatro edições realizadas nesse novo formato, três delas tiveram início em dezembro – 2003³⁶⁶, 2005³⁶⁷, 2007³⁶⁸ – e a 63.^a edição foi inaugurada em 29 de outubro de 2009, estendida até 1.^o de março de 2010. A indicação do público dessas edições bienais (quadro 13 acima) foi separada por ano, conforme o mês equivalente. Apesar disso, resumindo por edição, constata-se que o Salão Paranaense é o evento mais importante do MAC/PR quanto a visitação. A 60.^a edição (2003) reuniu um público de 6.331 visitantes e a 61.^a edição (2005) acumulou 11.735 visitantes, ou seja, 2.329 visitantes em dezembro mais os 9.406 visitantes até março do ano seguinte. O destaque foi essa edição de 2005, pois o 62.^o Salão (2007) teve 7.170 visitantes e o 63.^o Salão (2009) teve 5.307 visitantes.

³⁶⁶ O 60.^o Salão foi realizado de 17 de dezembro de 2003 a 04 abril de 2004.

³⁶⁷ O 61.^o Salão abrange o período de 15 de dezembro de 2005 a 31 de março de 2006.

³⁶⁸ A 62.^o edição do Salão Paranaense ocorreu de 06 de dezembro de 2007 a 30 de março de 2008.

Para avaliar a média anual de visitantes da CAM, foi separado em três períodos, os dois primeiros anos com um público de 21.396 visitantes e o mesmo intervalo definido para o MAC/PR, de 2000 a 2002 e de 2003 a 2009. Constata-se que, após a abertura do MON, a média reduziu para 8.137 visitantes, embora verifica-se que, entre 2000 e 2002, já apresentava queda – no caso 11.240 visitantes. Comparando a CAM com o MAC/PR, o Museu de Arte Contemporânea tem maior fluxo de visitantes, em parte, pela realização do Salão Paranaense que incide em 21% do total das exposições realizadas pelo museu.

Analisando os livros de assinaturas do Museu Oscar Niemeyer, do total de 168 exposições entre 2003 a 2009, foram verificados os livros de assinaturas até julho de 2009, perfazendo 149 exposições³⁶⁹, destas havia apenas 93 mostras que disponibilizavam esta fonte. Por outro lado, até que ponto é válido restringir, considerando o público que não assina? Fato que, por extensão, se aplica aos espaços da SEEC, exemplificado com o MAC/PR e a CAM. Ao somar o público de cada mostra realizada por ano, mais as visitas agendadas pelo educativo, tem-se o público geral, em um valor aproximado, pois não há como precisar se todos que frequentaram o museu assinaram ou não os livros de assinaturas das exposições. Essa situação se estende para os outros espaços museológicos relacionados às artes em Curitiba, pois não existe um sistema de controle preciso da visitação.

Para o MON, esta fonte é considerada alternativa pelo modo de armazenamento e sistematização dos dados, embora seja um veículo espontâneo de comunicação utilizado pelo público, pois, em alguns casos, manifesta suas opiniões e desejos – a interlocução entre o grande público e o museu para este estudo assume grande relevância, como será discutido no sétimo capítulo. Em suma, a visitação geral do MAC/PR e da CAM, de 2003 até 2009 totalizou um público de 151.617 e 56.964 visitantes, respectivamente; inferior a popularidade do MON em 2009 que somou praticamente 199 mil visitantes.

³⁶⁹ Refere-se à exposição "Paisagem: Entorno e Retorno – Obras da Coleção Museu Soumaya do México", período expositivo de 14/03/09 a 12/07/09.

6 ARTICULAÇÕES ENTRE O CULTO, O MASSIVO E O POPULAR

Os museus são espaços de educação e cultura, e o perfil de exposições do MON é em sua maioria mostras de artes visuais e fotografia, além de exposições de cunho histórico, *design* e sobre Oscar Niemeyer. A diversidade de mostras interfere na preferência do público, bem como o grau de relevância, sejam internacionais, nacionais ou locais –, ambos os fatores são positivos no caso do MON. Outro fator é a fama dos artistas que, em hipótese, atrai primeiro por sua notoriedade e, depois, pelas características que se limitam aos paradigmas da arte por meio das curadorias e das monitorias, por exemplo. Essa notoriedade é promovida pelos meios de comunicação de massa e pelo "potencial de simulação das imagens", nos termos que Guy Debord anuncia ao se referir a sociedade do espetáculo³⁷⁰. Pelo uso de imagens avalia-se a recepção estética do público em visita ao MON, com o intuito de articular o culto, o massivo e o popular, já que as imagens reproduzidas no questionário tematizam sobre a produção de arte moderna e contemporânea. Com o mesmo objetivo, apresenta-se o diálogo entre os monitores e o público mediado pela ação educativa, ao citar algumas obras em que o público manifesta suas opiniões. Parte do público, em visita não guiada, participou da enquete realizada no período de agosto a dezembro de 2009. Pela aplicação deste questionário, outros temas são apresentados, como: a definição de museu, o que mais agrada no MON; contudo, reafirma-se que o interesse do público supera as finalidades educacionais ao usufruir desse espaço de modo espetacular.

6.1 ARTE E SEUS USOS: DOS MUSEUS À INTERNET E DO ESPETÁCULO À PUBLICIDADE

Os usos dados à arte na atualidade não seguem apenas os modelos educacionais e artísticos, são bens culturais aproveitados pela mídia e pelo poder público como referido por Canclini e Habermas. O MON se utiliza da arte em duas

³⁷⁰ DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p.188.

vertentes: como experiências diretas e indiretas, ambas contribuem para configuração desse museu, correlações trazidas com o resultado dos questionários e das monitorias. Mas, por outro lado, a arte e a cultura, se convertem em objetos de domínio público para reforçar a representatividade do MON perante a opinião pública.

Para Maria Isabel Leite³⁷¹, a relação sujeito-obra difere em função do uso dos bens simbólicos ofertados, a visita aos museus não é o mesmo que ver um *cd-rom* com obras de arte, assim como ir ao cinema não tem o mesmo significado que locar um vídeo, pois a experiência direta não substitui a indireta. Discordando desse posicionamento, outra hipótese do museu ter cativado o público se justifica pelas várias estratégias de *marketing* cultural adotadas pelo MON e que, de modo indireto, contribuem para a formação de público e para o aumento de visitação. O museu na atualidade visa intensificar seu público por meio de práticas renovadoras, com o intuito de romper com a estrutura tradicional e mesmo com o estigma de ser um espaço associado a coisas velhas, desatualizadas e inertes, e isso pressupõe a aplicação de técnicas que aproximem o museu das necessidades e dos problemas vivenciados pela população em seu cotidiano imediato, considerando a realidade social de cada grupo.

Uma das estratégias de aproximação entre a obra de arte e o público seria contextualizar sobre a pessoa do artista e complementar as exposições com atividades paralelas propostas pelo setor educativo, que deveriam focalizar suas ações para o público em geral e não apenas ao perfil escolar. O desafio é comunicar a produção artística sem empobrecer o conteúdo e nem mesmo transformar o museu num parque de diversões. Os museus, como espaços híbridos, adotam aparência de *shopping center* cultural com lojas, livrarias, restaurantes, cinemas etc., porém não podem esquecer de sua natureza e coleções vinculadas a ele. Essa variedade de serviços se caracteriza como outra estratégia que faz do MON não apenas um espaço educacional, mas de lazer e com isso, atende o público em geral.

Com base nas considerações sobre a exposição "Esplendores da Espanha – De El Greco a Velásquez", realizada no Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de

³⁷¹ Maria Isabel Leite é pedagoga e cursou o doutorado em Educação na Faculdade de Educação da UNICAMP (2001), professora titular do PPGE/Unesc e do curso de artes visuais da UNESC (LEITE, M. I. *Museus de arte: espaços de educação e cultura*. In: LEITE, M. I.; OSTETTO, L. E. **Museu, educação e cultura: encontros de crianças e professores com a arte**. Campinas, SP: Papyrus, 2005. p.19-54).

Janeiro (MNBA/RJ), Leite discute sobre as informações vinculadas nas etiquetas ao lado das obras.³⁷² Além do nome do autor, as datas de nascimento e morte do artista, do título da obra, do local em que se localizava conservada, tamanho e material, apresentavam uma breve descrição sobre a obra, articuladas de maneira isolada e que não contribuíam com a contemplação, reduzindo o valor imagético. Outras informações eram carregadas de adjetivação e de caráter subjetivo sobre os sentimentos vividos pelos personagens retratados na obra, que também não contribuíam de modo positivo na relação *contemplador-obra*. Somente quando as etiquetas traziam informações sobre os sujeitos ali representados e o contexto da cena, com informações sobre os movimentos artísticos da época a que remete aquela obra, era favorável para enriquecer o repertório do observador e auxiliá-lo a comparar com outras obras já vistas.

Isso explica o papel que a curadoria desempenha nessa mediação entre o público e a exposição, no MON esse serviço é contratado e está condicionado a cada exposição, ou seja, depende do modelo de curadoria adotado pelas diversas instituições parceiras. Como antes referido à produção local e nacional, analisa-se as curadorias internacionais, do total de 45 mostras, predominam as curadorias individuais (31 mostras) e as realizadas em dupla (10 mostras). Nas demais, varia o número de curadores, por exemplo: a mostra "A arte da tapeçaria" da Coleção Petit Palais, de Paris, tinha vários curadores e a exposição "Eternos Tesouro do Japão" foi realizada por Hiroaki Ohashi, Toshiyasu Kamoki e Toshio Koganemaru.

A quantidade de críticos de arte é maior que das mostras nacionais e locais; Praticamente cada exposição tem sua curadoria, não existe uma constância de uma exposição para outra, exceto a do crítico brasileiro Fábio Magalhães que realiza a curadoria de duas mostras organizadas pelo Centro Cultural Banco do Brasil: a primeira, junto com o crítico de arte francês Jean Frémon, referente a exposição do pintor espanhol Antoni Tàpies, pertencentes à Galeria Lelong Paris-Zurich, apresentada em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília; e a segunda, a exposição com gravuras de Picasso, exibidas em Belém (PA), Brasília (DF), Belo Horizonte (MG) e Teresina (PI).

Entre os críticos já citados por participarem das mostras nacionais estão Tadeu Chiarelli e Emanuel Araújo. Chiarelli foi responsável pela mostra "Novecento Sudamericano" realizada em 2003 numa parceria com o Palazzo Reale, em Milão.

³⁷² LEITE, M. I. Museus de arte..., p.32-33.

Em 2004, Araújo organiza a curadoria da mostra "Uiso Alemany" proveniente de Valência na Espanha, apresentada no MON e no Instituto Tomie Ohtake; e em 2007, também foi curador da mostra "Museu da Solidariedade Salvador Allende" vinda de Santiago, no Chile. Outra característica das curadorias é que algumas delas ficam a encargo dos próprios artistas, como a de Carlos Colombino que também foi fundador e diretor do Centro de Artes Visuais e do Museu do Barro, no Centro Cultural de Assunção, Paraguai; e a de Vik Muniz, artista brasileiro radicado a 25 anos em Nova Iorque.

Na tensão entre o culto e o popular, a curadoria define a posição do público especializado em arte, que como Leite defende a posição do público culto. Ainda sobre sua análise, a autora focaliza o público na posição de contemplador da obra, considerando que o interesse da visita seja educacional ou cultural, daí porque as informações vinculadas às exposições devam contribuir com tais objetivos, mas, por outro lado, este é apenas um segmento de público dos museus atualmente, pois muitos podem ter interesse nele apenas como lazer e diversão, deixando a apreciação e o entendimento das obras em segundo plano. Para este perfil, o museu, como espaço de espetáculo, atrai justamente por tais características.

A partir da década de 1980, os museus são vivenciados como lugares públicos com afluência maciça, que simbolizam a cidade contemporânea, sendo que a arquitetura contribui com tal significação. De um lado, associam arte e comércio, pois os museus oferecem diferentes tipos de consumo, e, de outro, os de inclinação mais social, acolhem o público, desenvolvendo, concomitantemente, atividades culturais e recreativas, bens ofertados pela cidade que os colocam como cidadãos com direitos e deveres iguais.

Ambas as transformações – o museu ativo e integrado ao consumo e a relação do museu com a cidade e a sociedade – comportaram uma total mutação tipológica: de organização estática o museu passou a ser um lugar em contínua transformação, com princípios sempre relativos e revisáveis e uma multiplicidade de modelos e formas que têm muito a ver com o caráter poliédrico e multicultural do século XXI.³⁷³

³⁷³ MONTANER, J. M. **Museus para o século XXI**, p.150-151.

Canclini menciona o caráter polissêmico do público, visto que padrões socioeconômicos e educacionais não são suficientes para avaliar os comportamentos individuais e as expectativas desse público em relação à arte, cuja formação é mediada por outros canais de comunicação e informação, além dos contextos familiares e educacionais. A crítica recai sobre Pierre Bourdieu, pois sua reflexão sobre a autonomia dos campos culturais, padrão vigente na segunda metade do século XX, não se aplica atualmente em que a autonomia do campo artístico é suplantada pela mercantilização da produção cultural. Para Canclini, "os filmes não só em cinemas, mas também na televisão e vídeo", promovem uma experiência estética que é mediada pelos meios de comunicação e não apenas de modo presencial.

A promiscuidade entre os campos não se deve apenas à restauração dos mercados e a fusão de empresas procedentes de campos diferentes. Resulta também do processo tecnológico de convergência digital e da formação de hábitos culturais diferentes em leitores que, por sua vez, são espectadores e internautas.³⁷⁴

Tanto o conceito de leitor quanto de espectador estão restritos à lógica a que se coloca o internauta, "fazemos alusão a um agente multi-mídia que lê, ouve e combina materiais diversos, procedentes da leitura e dos espetáculos"³⁷⁵, que supera até mesmo a autonomia do campo educacional, pois a escola não é o único espaço para se aprender. Para os jovens, conhecimento e entretenimento se combinam sendo a escola mais uma das fontes de acesso aos saberes e à formação cultural, o que não exclui as mídias de massa, a comunicação digital e eletrônica, ou seja, "também se aprende a ler e a ser espectador sendo telespectador e internauta"³⁷⁶.

Os termos espectador e espetáculo se aplicam à sociedade de um modo geral; não existe diferença entre assistir ao noticiário ou um *reality show*. Nesses termos, a crise defendida por Guy Debord ao problematizar "a sociedade do espetáculo" como monopolizadora das carências e expectativas dos trabalhadores via consumo

³⁷⁴ CANCLINI, N. G. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008. p.21.

³⁷⁵ *Ibid.*, p.22.

³⁷⁶ *Ibid.*, p.24.

mediático e a ilusão conferida às imagens, papel ainda desempenhado pela televisão, cinema e publicidade, hoje é limitada pelas proporções sociais que se confere à espetacularização. "Os museus (ver abaixo) e os centros históricos são redefinidos como lugares de exibição de sua arquitetura ou das operações de recuperação que os tornam atraentes, indiferentemente do que contêm ou representam"³⁷⁷.

A ideia de espetáculo é vivenciada no MON, em que a imagem do museu atinge tamanha amplitude que as questões relacionadas a arte e a cultura propriamente dita, para opinião pública, ficam em segundo plano. A opinião pública se molda pela publicidade, de acordo com Habermas, a publicidade muda de função, se antes buscava submeter a "pessoa" ou "situação" ao julgamento público e tornava as decisões políticas sujeitas a revisão perante a instância da opinião pública, agora, por meio de uma política de interesses, "ela consegue prestígio público para uma pessoa ou uma questão e, através disso, torna-se altamente aclamável no clima de opinião pública".³⁷⁸

A subversão do princípio da publicidade e por meio dela, o trabalho na esfera pública visa reforçar o prestígio da posição que se tem, sem transformar em tema de uma *discussão pública* a própria matéria do compromisso: organizações e funcionários desenvolvem uma representatividade. A representatividade é mais "uma expressão de sua intencionalidade pública"³⁷⁹, nesse sentido não existe mais a esfera pública representativa no padrão antigo, mas ela empresta os traços de uma esfera pública burguesa que se caracteriza pelo fato de que os organizadores do Estado e de instituições não-estatais são os que regem suas próprias posições. "A esfera pública se torna uma corte, *perante* cujo público o prestígio é encenado – ao invés de *nele* se desenvolver a crítica"³⁸⁰.

O MON desenvolve essa representatividade que o Estado e as instituições não-estatais objetivam para si, tendo a imprensa como sua aliada composta por

³⁷⁷ CANCLINI, N. G. **Leitores, espectadores e internautas**, p.48.

³⁷⁸ HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública...**, p.235.

³⁷⁹ *Ibid.*, p.234.

³⁸⁰ *Ibid.*, p.235.

jornais³⁸¹, emissoras e programas de rádio e TV³⁸², revistas e outras mídias³⁸³ – segundo dados averiguado pelo *mailing*. Tanto a imprensa quanto a reunião do partido, outro instrumento clássico de formação de opinião, perde o seu significado, "ao invés de uma opinião pública, o que se configura na esfera pública manipulada é uma atmosfera pronta para a aclamação, é um clima de opinião"³⁸⁴. Para um governo, o índice de popularidade é um padrão para saber até que ponto ele tem sob seu controle a opinião "não-pública" da população, a popularidade não é igual a publicidade, mas para mantê-la precisa da publicidade.



FIGURA 10 - SELO MUSEU OSCAR NIEMEYER (2005)
 FONTE: <http://www.museuoscarniemeyer.org.br/not_selo.htm>

³⁸¹ Curitiba Mania, Diário Catarinense, Diário do Norte do Paraná, Diário Popular, Folha de Londrina, Folha de São Paulo, Gazeta do Iguazu, Gazeta do Paraná em Cascavel e Curitiba, Gazeta do Povo, Gazeta Mercantil e Gazeta Mercantil de São Paulo, Hora H, Metrópole, Notícias do Dia, O Estado do Paraná, O Estado de São Paulo, O Globo, Tribuna do Paraná.

³⁸² Bandeirantes, Canal 21, Central Globo de Jornalismo, Fundação Padre Anchieta - TV Cultura, Programa Museus, Rádio e TV Educativa, Rádio Band News FM, Rádio Lumen FM, Rádio Mix FM, Rede internacional de TV, RIC - TV Record, TV Barriga Verde, TV Cataratas, TV COM - SC, TV da UFSC, TV Exclusiva, TV Iguazu, TV Maringá - BAND, TV Sinal - Assembleia, TV Tarobá, TV Transamérica, TV UFPR.

³⁸³ As revistas: Acrópolis, Bravo, Caras, Cartaz - Cultura e Arte, Casa Sul, CWB News, Curitiba Deluxe, Época, Gol, IstoÉ, TAM, Top View, Voi, Where - Editora Fama. E outras mídias: Afterhour Comunicação, Duo Mídia, Editora Medusa, Guia da Semana, Hit Comunicação, Paraná - Online, Primeira Linha Comunicação, Sala VIP, Site haghah, Site e revista Panorama Turismo, Site Curitiba Interativa, UOL – diversão e arte, Web Jornal.

³⁸⁴ HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública...**, p.254.



FIGURA 11 - SELO OBRAS DE OSCAR NIEMEYER (2008)
 FONTE: <http://www.museuoscarniemeyer.org.br/not_selo_oscar.html>

Dentre as estratégias de *marketing* do museu, uma delas foi o lançamento de selos temáticos (figuras 10 e 11), em que a imagem exerce primeiramente uma função publicitária e de certo modo, no caso do MON, mostra sua influência política no cenário paranaense; as outras podem ser verificadas pela análise do *mailing* do museu. A mala direta do MON tem a função de emitir via correio o convite de abertura das exposições e distribuir as revistas do museu com edição quadrimestral, de modo genérico é mais uma das estratégias de *marketing* cultural. Porém, ao supor que o museu dispunha de outros recursos de divulgação mais eficazes pela abrangência de público – como o *site* do museu e o programa "Museus"³⁸⁵, executado pela equipe de Cesar Setti e vinculado na Rádio e Televisão Educativa do Paraná - TVE³⁸⁶, desde abril de 2006 – essa mídia é um espaço de representação social, justamente pelo usuário sentir-se integrante do grupo culto, pois poderia participar das *vernissagens* do museu.

Adiciona-se ao papel de representação social, uma atmosfera de sociabilidade gerada pela reciprocidade entre o museu e seus pares. Então, analisar os grupos que compõem a mala direta do museu permite identificar as instituições parceiras do MON e seus respectivos agentes, subdividindo-os em culto, massivo e popular, bem

³⁸⁵ PROGRAMA MUSEUS. Disponível em: <http://www.origens.com.br/#menu_id=46&id=76>. Acesso em: 02 set. 2011.

³⁸⁶ Em 2007, Paiakan de Mello e Silva sobrinho de Requião estava na TV Educativa; em 2010, Marco Antonio Batista era diretor-presidente.

como, verificar se a mala direta contempla ou não as empresas que patrocinaram as exposições no museu.

As atualizações do *mailing* ocorreram no transcorrer de 2009 e início de 2010, a maioria realizada diretamente pelo setor de documentação e referência do MON, via email institucional. O museu divide o *mailing* em duas categorias: pessoa jurídica e pessoa física, totalizando 3.412 usuários até março de 2010. Na primeira, o *mailing* localiza os usuários pela denominação institucional, abrange esse grupo: bibliotecas³⁸⁷ e faróis do saber; instituições culturais e espaços vinculados a universidades³⁸⁸; coleções³⁸⁹ e galerias de arte³⁹⁰; unidades museológicas³⁹¹, fundações e institutos culturais, Secretarias de Cultura e afins³⁹².

A segunda, abarca seis grupos: os cargos governamentais e empresariais, a imprensa, a administração do MON, os amigos do MON e a localização geográfica – Curitiba, Paraná, Brasil e Exterior. No recorte aqui proposto, a elite social, política e empresarial assume a posição de dirigentes culturais, e inclui os cargos governamentais, empresariais e os agentes relacionados ao MON, enquanto o popular é identificado pela localização geográfica e o massivo representado pela imprensa.

Na categoria pessoa física, exceto a popular e o massivo, particulariza-se os segmentos da elite mediado por esta fonte, com o intuito de identificar os agentes correlacionados as empresas e a outros setores institucionais e, com isso, averiguar

³⁸⁷ Cidadãs, municipais, públicas municipais, escolares e universitárias – que juntas perfazem 174 unidades.

³⁸⁸ Centro de Artes (UDESC) e Centro de Ciência e da Educação (UDESC); Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais; e três Departamentos da UFSC: de Apoio e Extensão, de Comunicação Social e Jornalismo, de História.

³⁸⁹ Hezilda e Sergio Fadel; José Roberto Marinho, Marta e Paulo Kuczynski, Maxime Daustresme.

³⁹⁰ Adriana Penteado, Anna Maria Niemeyer, Artestil (Liliana Cabral), Cássia Hauari, Ipanema (Luiz Seve), Luiza Strina, Manolo Saez, Noris, Nina Barontini (Anna Maria Barontini Soares), Zilda Fraletti, Tolouse, Solar do Rosário, Ybacatu (Tuca Nissel). Bem como as galerias municipais de Blumenau e Joinville e a Galeria do Centro Cultural de São Paulo.

³⁹¹ Museus de arte, históricos, arqueológicos e da imagem e do som, que perfazem 44 unidades; entre eles os de relevância internacional: Museo Del Prado, Museu Dolores Olmedo e Museu Sorolla.

³⁹² Dos municípios de Araucária, Balsa Nova, Curitiba, Guaratuba, Jacarezinho, Mandaguari e Ribeirão Claro. E ainda, Secretaria do Estado da Cultura do RJ, Secretaria de Estado da Agricultura e do Abastecimento, Secretaria Municipal de Turismo e Cultura – Centro administrativo Antonio Fanchin Filho.

se tais parcerias se expandem para as demais atividades promovidas pelo MON ou se o vínculo é simbólico.

Os cargos governamentais aplicam-se ao governador do Estado do Paraná, Roberto Requião, e ao seu vice, Orlando Pessuti, assim como aos prefeitos e vice, secretários do Estado e secretários municipais³⁹³, entre outros cargos do Estado³⁹⁴, salienta-se o vínculo com a ministra Denise Martins Arruda e o senador Jarbas de Andrade Vasconcelos, bem como os contatos do governo do Paraná junto ao Ministério da Cultura com: Isabella Madeira, Chefe de Gabinete e Secretária Executiva, Rozane Maria Dalasso, Chefe da representação Regional do Sul e Marcelo Dantas, da Diretoria de Relações Internacionais – uma vez que o Ministério da Cultura (MinC), por meio do Fundo Nacional de Cultura (FNC), apoiou 30 mostras no MON, a mesma relevância se aplica ao IPHAN³⁹⁵, que esteve vinculado a 10 mostras.

As prefeituras correspondem a 33 municípios³⁹⁶ (34 cargos) do Paraná, destaque para os prefeitos de São José dos Pinhais e Colombo, Ivan Rodrigues e José Antonio Camargo, respectivamente – em função da quantidade de público mediado

³⁹³ Secretário de Relações Internacionais da Prefeitura Municipal de Curitiba, Eduardo Pereira Guimarães; Secretário Municipal da Comunicação Social, Marcelo Simas Cattani; Secretário Municipal de Obras Públicas, Mário Tookuni; Secretária Municipal da Educação, Cultura, Esporte e Lazer de Mandaguari, Vilma Aparecida Pavani do Nascimento. E ainda, na presidência da Assembleia Legislativa do Estado do Paraná, Nelson Roberto Plácido e Silva Justus e o assessor do Cartório da 9.^a Vara Civil, Wilson Cernach Junior.

³⁹⁴ Procurador Geral da Justiça (Olympio de Sá Sotto Maior Netto), Desembargadora do Tribunal de Justiça (Vilma Régia Ramos de Rezendo), Procurador Geral do Estado (Carlos Frederico Marés de Souza Filho), Procurador Geral do Ministério Público junto ao Tribunal de Contas do Estado do Paraná (Elizeu de Moraes Correa), Presidente do Tribunal de Contas (Herma Eurides Brandão), Diretoria de Análise e Transferência do Tribunal de Contas do Paraná (Ivana Maria Perin Furiati), Secretário de Representação do Paraná em Brasília (Eduardo Requião de Mello e Silva).

³⁹⁵ Antônio Augusto Arantes Neto, presidente e Carlos Fernando de S. L. Andrade, da superintendência regional do Rio.

³⁹⁶ Engloba os prefeitos dos municípios de: Rio Branco do Sul, Piraí do Sul, Floresta, Turvo, São Miguel do Iguaçu, Curitiba (prefeito e vice-prefeito), Nova Santa Bárbara, Mandaguari, Matinhos, Nova Cantú, Piraquara, Ribeirão Claro, São José dos Pinhais, Colombo, Planaltina do Paraná, Bocaiúva do Sul, Rebouças, Arapoti, Pranchita, Santo Antônio da Platina, São Pedro do Ivaí, Assai, Umuarama, São Pedro do Iguaçu, Sertaneja, Florestópolis, Icaraíma, Nova Olímpia, Ponta Grossa, Santo Antônio do Sudoeste, Nova Prata do Iguaçu, Centenário do Sul e Cidade Gaúcha.

pelo setor educativo. Dentre os Secretários de Estado estão 19 secretarias³⁹⁷ e os funcionários nomeados, como Secretários Especiais do Estado, sem incluir Maristela Requião: da Chefia de gabinete do governador, Carlos Augusto Moreira Júnior; para assessoramento ao governador, Luis Mussi; para Assuntos Portuários Administração dos Portos de Paranaguá e Antonina (APPA), Daniel Lucio Oliveira de Souza; para Assuntos Estratégicos, Nizan Pereira de Almeida. Somam-se os assessores especiais: da Secretária Especial do Museu Oscar Niemeyer, Vera Regina Maciel Coimbra; do governador para coordenar Projetos de Reflorestamento, Nivaldo Passos Krueger e do vice governador no Palácio das Araucárias, Marlene Aparecida Lovato.

O empresariado inclui: diretores e presidentes de empresas do Estado, diretores e presidentes de empresas de Curitiba, museus, galerias e fundações de Curitiba. Neste caso, conduz a análise desse grupo, concomitantemente aos empreendedores que patrocinaram e as instituições culturais que promoveram as exposições no MON, por meio da Lei Rouanet, ao adotar como critério as entidades de maior assiduidade de participação. Portanto, do montante de 154 exposições, excluindo as mostras paralelas, avalia-se o período de 2003 a 2009 com o intuito de confirmar que a oferta de bens simbólicos não depende exclusivamente do campo da arte e, ainda, evidenciar a importância de empresas estatais para o fomento cultural do MON, bem como os laços de amizade e parentesco que se configuram nesse espaço social.

No *ranking* das empresas e bancos, estatais e particulares, que patrocinaram as mostras no MON, confirma-se a importância do Estado no fomento cultural do museu e divulga-se os agentes envolvidos, de um lado as estatais: Copel³⁹⁸ (54 mostras),

³⁹⁷ Celso de Souza Caron (do Turismo); Heron Arzua (da Fazenda); Gilberto Berguio Martin (da Saúde); Jair Ramos Braga (da Justiça e Cidadania); Jairo Queiroz Pacheco (da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior); Jorge Alberto Soares de Oliveira (de Defesa Civil); José Benedito Pires Trindade (da Comunicação Social); Julio César de Souza Araújo Filho (de Obras Públicas); Lindsley da Silva Rasca Rodrigues e assessora Christiane Kmiec Vanzo (do Meio Ambiente e Recursos Hídricos); Luiz Fernando Ferreira Delazari (da Segurança Pública); Luiz Forte Netto (do Desenvolvimento Urbano); Maria Marta Renner Weber Lunardon (da Administração e Previdência); Nelson Garcia (do Emprego, Trabalho e Promoção Social); Nestor Celso Imthon Bueno (do Planejamento e Coordenação-Geral); Rogério Wallbach Tizzot (dos Transportes); Thelma Alves de Oliveira (da Criança e da Juventude); Vera Maria Haj Mussi Augusto (da Cultura); Virgílio Moreira Filho (da Indústria, do Comércio e Assuntos do Mercosul) e Yvelise Freitas de Souza Arco-verde (da Educação).

³⁹⁸ Luiz Antônio Rossafa, diretor de gestão corporativa; Marlos Gaio, superintendente; Ronald Thadeu Ravedutti, diretor de distribuição; Zuudi Sakakihara, diretor jurídico; Raul Munhoz Neto, diretor de geração e transmissão de Energia e de Telecomunicações;

Caixa Econômica Federal³⁹⁹ (51 mostras), Petrobrás⁴⁰⁰ (32 mostras), Sanepar⁴⁰¹ (26 mostras), Agência de Fomento do Paraná⁴⁰² (15 mostras), Banco do Brasil⁴⁰³ (11 mostras), Eletrobrás⁴⁰⁴ (6 mostras). De outro lado, as particulares, Clear Channel⁴⁰⁵ (52 mostras), Compagás (11 mostras), Companhia Siderúrgica Nacional - CSN (9 mostras), O Boticário⁴⁰⁶ (4 mostras), Masisa (4 mostras), Grupo Gerdau (3 mostras), Vivo (3 mostras) e Santander Cultural, que atualmente acopla o Banco Real – ABN AMRO, juntos patrocinaram três mostras. Entre outras entidades em que o patrocínio se estende de uma até duas exposições: Banrisul, BNDES, BRDE, Itaú e Sudameris; Renault⁴⁰⁷, Volkswagen e Volvo; BS Colway Pneus⁴⁰⁸, Newholland, Minérios do Paraná S.A, Solvay Peróxidos do Brasil Ltda, TIM, União Vopak e Itaipu Binacional.

O Banco do Brasil, que embora atue como patrocinador, teve dez exposições⁴⁰⁹ organizadas pelo Centro Cultural Banco do Brasil. Outras intuições culturais de relevância para o MON foram o Instituto Tomie Ohtake⁴¹⁰ (14 mostras), o Museu Nacional de Belas Artes (7 mostras), a Pinacoteca do Estado de São Paulo (6 mostras),

³⁹⁹ Maria Fernanda Ramos Coelho, presidente da CEF e José Domingos, Superintendente da CEF.

⁴⁰⁰ José Sérgio Gabrielli de Azevedo, presidente da Petrobrás; Adriana Maria Ferreira Martins, gerente de patrocínios.

⁴⁰¹ Heitor Wallace E. de Mello e Silva, diretor de investimentos; Hudson Calefe, diretor financeiro; Maria Arlete Rosa, diretora do meio ambiente e ação social; Natálio Stica, diretor comercial; Stênio Sales Jacob, diretor presidente.

⁴⁰² Murilo de Oliveira Schmitt, diretor presidente; Ernesto Emir Kugler Batista; Leonardo Vinícius Toledo de Andrade.

⁴⁰³ Marcos Montoan, gerente do Centro Cultural Banco do Brasil; Rossano Maranhão Pinto, Presidente do BB; Maria Madalena Ribeiro, gerente do BB; Yole Mendonça, gerente de comunicação institucional do Setor Bancário Sul - BB.

⁴⁰⁴ Valter Luiz Cardial de Souza, diretor presidente; João Carlos Rosas Netto e Julio César Batista Lopes, ambos da Divisão de Patrocínio; Aloísio Vasconcelos, presidente.

⁴⁰⁵ Emilio Medina, presidente da Clear Channel.

⁴⁰⁶ Miguel Krigsner, presidente da Fundação O Boticário.

⁴⁰⁷ Jerome Stoll, presidente da Renault; Cristina Walter da Silva, analista de compras.

⁴⁰⁸ Presidente Francisco Simeão.

⁴⁰⁹ Jesús-Rafael Soto, Antoni Tàpies, Arte de Cuba, Picasso, Instantâneos da Felicidade, Pablo Atchugarry, Figuras e Padrões, Farnese Andrade, Siron Franco, Di Cavalcanti.

⁴¹⁰ Ricardo Ohtake, diretor geral e Vitória Arruda, diretora.

o Museu de Arte do Rio Grande do Sul - Ado Malagoli (5 mostras). Em relação a SEEC e a FCC, a primeira esteve vinculada a 44 mostras e a segunda a 5 mostras, fato que insidioso sobre a independência do MON nas diretrizes culturais da Secretaria de Estado da Cultura e da prefeitura municipal de Curitiba.

Em continuidade à análise do *mailing*, na administração do MON, os agentes correspondem as seguintes atribuições: sócio fundador, conselho administrativo e conselho fiscal, já detalhado no capítulo 4; além dos amigos do MON, cujos integrantes representam a *Sociedade de Amigos do Museu Oscar Niemeyer*, projeto que teve início em 2008, também já mencionado.

Em resumo, a mala direta reitera os agentes com quem o MON se relaciona, e cumpre duas funções: a de difusão artístico-cultural e a de representatividade social e simbólica, em contrapartida aos patrocinadores e as instituições culturais vinculadas ao museu. O MON, enquanto espaço de sociabilidade, se depara com outras relações de parentesco: a de Heitor Wallace E. de Mello e Silva, como diretor de investimentos da Sanepar, estatal patrocinadora do museu, e a de Eduardo Requião de Mello e Silva, como Secretário de Representação do Paraná em Brasília. Entre outras parcerias, a de Francisco Simeão, presidente da BS Colway Pneus, e a de Celso de Souza Caron, na Secretaria do Turismo, cujas esposas são sócias fundadoras do MON. Contudo, a mala direta se aplica à logística de postagem, das quais 2.490 usuários atendem ao item procedência; dessa forma, o perfil de visitante, com base nesta fonte, prioriza o diálogo do MON com o segmento da elite.

6.2 OS GOSTOS E AS ARTES VISUAIS

Se a publicidade conserva a popularidade dos governantes, a arte contribui para manter essa posição, agregando capital simbólico e cultural aos que já possuem capital social e econômico. O museu monopoliza as imagens, embora, hoje, as obras de arte sejam primeiramente imagens que configuram uma cultura visual nos termos de Canclini, em que o acesso não se restringe ao museu. A elite preserva sua hegemonia em defesa de manter suas posições de prestígio e poder, com base em três mecanismos de manipulação da cultura visual: primeiro, espiritualizando a "criação artística" na separação entre arte e artesanato; segundo, ao congelar a

distribuição em museus cuja ênfase recai sobre as coleções; e terceiro, impondo uma única forma legítima de recepção que consiste em contemplá-los.⁴¹¹

Tais características fazem jus ao MON, porém essa postura que carrega o estigma de um público culto e burguês entra em conflito com o Estado. De acordo com Habermas, a partir do momento em que o Estado torna-se portador da ordem social, ele precisa promover a "justiça" por meio de intervenção social, realizando ações e políticas que atendam a uma demanda maior e não exclusivamente a um grupo de elite. "A concepção liberal de lei foi esvaziada em seus dois elementos – a generalidade como garantia da igualdade e a correção, isto é, a verdade como garantia da justiça"⁴¹². No lugar de uma garantia formal precisa aparecer uma garantia material de uma "justiça distributiva", porquanto, "é que o Estado 'com obrigações sociais' precisa vigiar para que o equilíbrio de interesse que surge se mantenha no âmbito do interesse geral"⁴¹³.

Com o interesse direcionado a satisfazer a população, o MON, que é administrado pelo Estado, desenvolveu políticas públicas para que o povo frequentasse o museu. Essa participação afasta o museu como espaço de distinção e reduto da burguesia, diferenças percebidas pelos agentes que interagem diretamente com o público. Sabido que o MON usa suas imagens de maneira publicitária e que conseguiu atrair a população, pergunta-se: quais elementos caracterizam a percepção estética do povo diante das artes visuais?

O popular se revela na fala dos grupos agendados ao conversarem com os monitores sobre as obras de arte em exibição. Por meio dessa experiência direta, compreende-se o gosto e as preferências estéticas desse segmento de público, e assim, teoricamente, discute-se o gosto pelo viés da arte; para isso, retoma-se Pierre Bourdieu e o contrapõe a Canclini e a Claude Grignon. Outro autor citado é Martín-Barbero, sua análise do folhetim e do melodrama aplicada às artes visuais auxilia na valorização da recepção popular. Também nesse tópico é apresentada a experiência indireta que a análise das imagens apresentadas no questionário

⁴¹¹ CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas...**, p.69.

⁴¹² HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública...**, p.262.

⁴¹³ *Id.*

ocasionam, interpretações baseadas no cotidiano do visitante que se opõem a recepção estética exigida pelo público especializado em artes.

Segundo Pierre Bourdieu, a arte não é para "vivenciar" e sim "contemplar", portanto, julga-se inadequado ler a obra por suas propriedades sensíveis (pele aveludada ou bordado delicado) ou pelas experiências emocionais que suscitam (alegria ou tristeza das cores).

Quem não recebeu da família ou da Escola os instrumentos, que somente a familiaridade pode proporcionar, está condenado a uma percepção da obra de arte que toma de empréstimo suas categorias à experiência cotidiana e termina no simples reconhecimento do objeto representado: com efeito, o espectador desarmado não pode ver outra coisa senão as significações primárias que não caracterizam em nada o estilo da obra de arte [...].⁴¹⁴

A vida é consumida diariamente, logo, não sobra tempo para contemplar. Poderia ser a arte um desses objetos que se oferece à vida e não apenas ao olhar com hora e data marcadas: "o primeiro domingo de cada mês é dia de ir ao MON". Quem visita o MON nos outros domingos? Culturalmente, não seria um modo de delimitar territórios? Ou seja, na fusão entre o culto e o popular, o MON precisa se adequar a visitaçãomaciça que iria acarretar com o acesso gratuito em todos os domingos, haja visto o fluxo de visitantes no primeiro domingo de cada mês.

A separação entre o erudito e o popular foi problematizada por Maria Inês H. Peixoto, que apresenta a ideia de que é necessário romper o distanciamento da arte com o grande público. Parafraseando Peixoto, uma das soluções seria por meio da educação escolar, a outra, "é a democratização do acesso e disponibilidade intensiva e extensiva para a maioria da população – independentemente de idade ou qualquer outra característica –, de uma arte de boa qualidade estética"⁴¹⁵. O MON democratiza o acesso a bens culturais e oferece obras de qualidade ao público, conforme as ações discutidas no capítulo anterior, tendo atendido a essas condições, em segunda instância para que o segmento popular sintasse representado e retorne ao MON, o diálogo precisa ser intensificado dando evasão as suas opiniões – pontos de conflito entre o culto e o popular, constatado na conversação durante as monitorias.

⁴¹⁴ BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte**..., p.79.

⁴¹⁵ PEIXOTO, M. I. H. **Arte e grande público**: a distância a ser extinta. Campinas, SP: Autores Associados, 2003. p.83.

Esse fortalecimento individual e coletivo é que desencadeia a arte numa *obra aberta* em que "cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original"⁴¹⁶. A obra aberta permite "conceber, sentir, e, portanto ver o mundo segundo a categoria da possibilidade"⁴¹⁷ – afirma Peixoto.^{418,419} No limiar entre o que o artista propõe e o público interpreta, a obra de arte ultrapassa o sentido de mercadoria e autoriza cada sujeito a conhecer e se reconhecer no mundo, nesse sentido a arte se converte em cultura, nos termos de Arendt.

A que preço deve-se aceitar que a cultura não significa distinção? Isso implica em aceitar viver a arte pelo olhar do grande público. A categoria grande público exclui a classe artística e inclui todos os segmentos sociais, então a estética artística se opõe a popular. Sendo a estética popular uma estética da repetição, como afirma Martín-Barbero, de que maneira isso se aplica as artes visuais? O foco da questão é se ater no que o público utiliza como repertório para julgar um objeto como obra de arte. As características definidas a seguir exemplificam o diálogo dos monitores com o público mediado pela ação educativa, mas também a construção metodológica inicial dessa pesquisa, que envolvia os pressupostos teóricos empregados na formulação do questionário, alterados no percurso.

Primeiramente, o gosto popular se prende nas ações e emoções das pessoas retratadas, comparando-as com situações do seu cotidiano. As propriedades do melodrama condizem com a leitura das obras de arte. Pelo forte apelo emocional é que o melodrama se caracteriza como popular em oposição a uma educação burguesa de controle dos sentimentos, reclusos na interioridade da "cena privada", afirma Martín-Barbero. Uma vez que o melodrama se projeta como espelho de uma consciência coletiva escrito para os que não sabem ler, logo, não são as palavras que prendem a atenção, mas as ações e as paixões encenadas que os emocionam.

⁴¹⁶ ECO, U. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 8.ed. São Paulo: Perspectiva, 1997. p.40.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p.177.

⁴¹⁸ PEIXOTO, M. I. H. **Arte e grande público...**, p.90-91.

⁴¹⁹ ECO, U. *Op. cit.*

São poucas as colocações do público durante as monitorias ou mesmo nas capacitações oferecidas pelo museu, em que seria possível interpretar as conexões com a realidade de cada visitante. Observando o grupo de alunos da 7.^a Série, diante da obra "A Barca", pintada por Portinari, a monitora pede para que comparem com o desenho ao lado, um estudo preliminar feito pelo artista. Os alunos associaram quatro situações possíveis à pintura que retrata um grupo de pessoas dentro da barca com os braços para cima: "a polícia está chegando; agradecimento a Deus; desesperados; tentam se equilibrar". A monitora concorda com as colocações dos alunos e menciona que a maioria responde que "estão pedindo ajuda ou que querem ser salvos", os alunos satisfeitos tiram fotos.

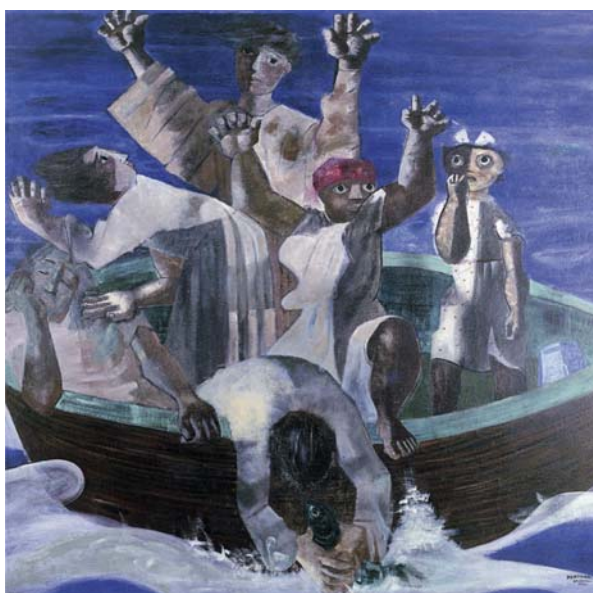


FIGURA 12 - PORTINARI. **A BARCA**. 1941. (Pintura a óleo. 200 x 200cm)
FONTE: Museu Castro Maya/RJ

Imagens realistas que expressam o dia a dia agradam o público. Um segundo ponto de referência envolve os aspectos materiais da obra pelo fato de o público relacionar a circunstância de ordem prática, como, por exemplo, o preço. Com esse mesmo grupo, na exposição Diálogos de um acervo, após ter citado vários artistas da *arte pop* e concluir que eles ainda não haviam estudado sobre o assunto, a monitora pede para que eles adivinhem do que é feita a obra: "o artista é Andy Warhol. Vejam o brilho! É purpurina, cristal, vidro ou pó de diamante?". "Pó de diamante", diz a monitora, um aluno comenta "Que desperdício!". Também ligado ao material, perguntam: "como é feito o teto do Olho?", "qual a quantidade de placas que

tem?" e "por que as placas foram colocadas?" – obtêm como resposta que é feito de casca de ovo e serve para tirar o som, a quantidade a monitora não sabia dizer.

Além das ações as quais se reconhecem, do material que agregue valores associados ao trabalho, em terceiro, aparecem temas que remetem a festividades, diversão e descontração, como num dos vídeos da exposição Lumière, cujas imagens retratavam pessoas molhadas, que estavam brincando de jogar balde de água umas nas outras. E, por fim, a atenção se volta para imagens que abordem o tema da sexualidade. "Que quadros vocês querem ver?". Eles escolhem duas obras mais eróticas. A monitora fala da técnica de uma delas, e, sobre a outra, responde que é a representação de um foguete. A obra é uma xilopintura feita pelo artista paraguaio Carlos Colombino, esta técnica já era utilizada por Fernando Calderari aqui de Curitiba. A conduta da monitora respeitava o tempo do grupo, sem ter a obrigação de seguir todos os conteúdos propostos pela ação educativa, interposição positiva entre o culto e o popular.

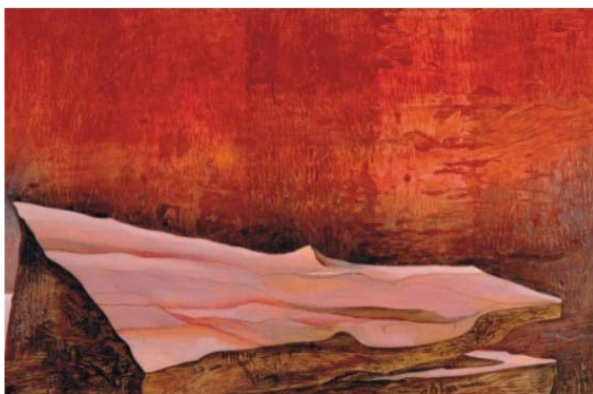


FIGURA 13 - CARLOS COLOMBINO. **DETTRITUS**. Sem data.
(Xilopintura. 245 x 162cm)

FONTE: Acervo MON – Aquisição 08 nov. 2006



FIGURA 14 - CARLOS COLOMBINO. **WE ARE TEXAS**. SÉRIE: WE ARE AMÉRICA. Sem data. (Xilopintura sobre Madeira. 245 x 162cm)

FONTE: Acervo MON – Aquisição 07 maio 2006

O termo repetição não significa cópia ou falta de criatividade, mas está relacionado à construção temporal em que o viver impõe seu ritmo, repetição que se traduz na rotina diária – vivenciada no trabalho, nas atividades de lazer e nos imaginários ofertados pelos diferentes meios de comunicação. Sentimentos e personagens ilustram suas falas: o criminoso, o religioso, ou ainda, situações de perigo: "morrer afogado". A violência e o perigo são recorrentes na mídia, temas mediados por imagens, isso revela a interferência do massivo no imaginário popular.

As políticas públicas postas em funcionamento pelo MON, uma vez que priorizam a formação de público e são mediadas pelo setor educativo, têm como agente final o monitor. Compete a ele, no outro extremo da estrutura, cativar esse público, pois o corte entre o sagrado e o profano não cabe apenas ao artista, mas estende-se aos espaços de consagração como o museu⁴²⁰ e por extensão aos monitores. O monitor se coloca a serviço do público culto, com a finalidade de educar o visitante transmitindo os dogmas da arte, pois muitos dos estagiários têm formação superior em artes.

O campo artístico, a partir da arte moderna, postula sua legitimidade por meio da autonomia dos seus agentes e de seus conteúdos artísticos, para isso os códigos de leitura da obra de arte pressupõem uma disposição estética, diferença entre uma "percepção pura" e outra "funcionalista", que não passa de uma dimensão do *ethos* de classe. O *ethos* de classe identifica tanto o "burguês" quanto o "povo".

[...] compele os pequenos burgueses a adotarem uma postura de pura boa vontade cultural que se alimenta da contemplação do trabalho bem feito, enquanto que o culto do trabalho pelo trabalho acaba por fornecer o substituto ético da arte pela arte.⁴²¹

Já as classes populares censuradas pelas condições de vida estão mais distantes de compreender as atividades propriamente artísticas, cujas dificuldades abrangem o próprio vocábulo, "falar de 'estética popular' seria o mesmo que sucumbir a uma espécie de etnocentrismo invertido e, sob a aparência de reabilitação, impor a definição dominante da estética a práticas que nada têm a ver com a busca da beleza em si mesma e para si mesma [...]"⁴²², seria o mesmo que ignorar a existência dos artistas e estetas. A posição de Bourdieu desqualifica as classes populares, realidade que não condiz com os canais de acesso aos bens simbólicos disponibilizados na atualidade, que suplanta o papel da família e da escola na formação cultural, como afirma Canclini.

⁴²⁰ BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**, p.155 e p.275.

⁴²¹ *Ibid.*, p.288.

⁴²² *Ibid.*, p.289.

Para Bourdieu, o gosto das classes populares se baseia no realismo e o gosto acadêmico, por sua vez, se equipara ao gosto popular, visto que os dois julgam a arte pelo estilo representado (*modo de representação*)⁴²³ e não por questões formais que fundamentam a arte moderna. O gosto pela arte não figurativa, a arte moderna, revela o domínio de quem soube romper com os códigos da percepção cotidiana e acompanhar os códigos ofertados pela história da arte em suas sucessivas rupturas, o que "implica no domínio prático do *código dos códigos* [...]"⁴²⁴.

Dessa forma, considera-se, primeiramente, que o gosto das classes populares, para Bourdieu, se baseia no padrão ditado pela classe artística, segundo, que é interpretado como um "gosto de necessidade" e, terceiro, que a definição do "gosto em si" é um atributo de poder, assim como "ter" cultura. Em paralelo, na perspectiva de Canclini, a separação de classes e, conseqüentemente, a categorização entre os tipos de gostos (culto, popular e massivo) não são plausíveis pelo hibridismo que a cultura visual oferece na atualidade.

Canclini, juntamente com Grignon, menciona o desaparecimento das fronteiras entre classes e culturas. A tudo isso soma-se a análise de gênero que substitui a análise autoral, discutida por Martín-Barbero, para concluir que o gosto popular e sua estética prescindem ser definidos com parâmetros impostos, pelos artistas e pelos segmentos de elite.

Diante disso, há que se validar a dimensão estilística dos modos de vida populares – deixando de lado a representação dominante⁴²⁵ – cujos estilos de vida não se pautam em propriedades do tipo "utilitário" ou "desinteressado", na separação que o termo abrange entre *forma e função*, ou entre o *necessário e supérfluo*. Para Grignon,

⁴²³ BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**, p.292.

⁴²⁴ *Ibid.*, p.294.

⁴²⁵ Claude Grignon se baseia na hipótese de que a cultura popular possui uma autonomia simbólica, ou seja, que mesmo dominada uma cultura funciona como cultura. O autor com o intuito de romper com a dominação simbólica quando se falam das classes populares e do seu universo cultural questiona: quais as relações de dominação simbólica entre uma classe dominante e uma classe dominada? (GRIGNON, C.; PASSERON, J. **Lo culto y lo popular**: miserabilismo y populismo en sociología y en literatura. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1991. p.18-19, 25).

*el modo de vida de las clases dominantes constituye tanto como el de las clases dominadas 'un estilo de vida en sí'. Si entendemos por estilo el resultado de la operación de estilización realizada ya no por los agentes sino por un observador exterior, es necesario admitir que todo estilo de vida es, por una parte, un estilo de vida en sí, es decir, de hecho, un estilo de vida para los demás.*⁴²⁶

Sendo assim, o estudo do folhetim traz elementos que concorrem para a compreensão de como a massa se manifesta e quais padrões de leitura adotam para si, ou seja, por analogia defende-se que nas artes visuais estes parâmetros também são válidos ao legitimarem a preferência do público pelo realismo suscitados pelas imagens, as quais possibilitam a criação de narrativas por parte do espectador, que, ao invés de contemplar as obras, participa ativamente delas; logo, entende-se a estética popular como uma estética participativa.

Sumariamente, no caso das artes visuais o gosto popular⁴²⁷ é visto ideologicamente, primeiro, pelo prisma de uma classe burguesa que se julga superior; segundo, pelo olhar de "*especialistas da arte*" a serviço de defender a autonomia do campo artístico no "*desinteresse*"⁴²⁸ que a prerrogativa "*a arte pela arte*" abrange; e, terceiro, por uma "*indústria cultural*" cujo consumo supõe-se uma atitude passiva por uma classe de desapossados, em que os objetos se apresentam como substitutivos ao original – "uma cópia" – de segunda ordem. Na oposição entre "gostos de luxo (ou de liberdade)" e os "gostos de necessidade"⁴²⁹, visto que o gosto da necessidade engendra um estilo de vida que é definido de forma negativa, pela relação de privação que mantém com outros estilos de vida, Bourdieu destaca que são três as estruturas de consumo que servem de elemento de distinção utilizado pelas classes dominantes: alimentação, cultura e despesas pessoais.⁴³⁰

⁴²⁶ GRIGNON, C.; PASSERON, J. **Lo culto y lo popular...**, p.122.

⁴²⁷ "A natureza contra a qual se constrói, neste caso, a cultura não é outra coisa além de tudo o que é 'povo', 'popular', 'vulgar', 'comum'" (BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007. p.235).

⁴²⁸ BOURDIEU, P. **A produção da crença**. São Paulo: Zouk, 2002. p.25-26.

⁴²⁹ "[...] *el gusto de necesidad no es un gusto, sino una respuesta mecánica a un sistema de restricciones, o, más exactamente, a un sistema de limitaciones que reducen a cero las posibilidades de elección [...]*" (GRIGNON, C.; PASSERON, J. *Op. cit.*, p.114).

⁴³⁰ BOURDIEU, P. **A distinção...**, p.167-169.

A posição de Bourdieu é contestada por Claude Grignon, ao indagar por que as classes dominantes têm o monopólio sobre a estetização da vida.⁴³¹ Este monopólio ainda permanece, ao repetir a hipótese de que a elite cultural do MON é a mesma de uma gestão política para outra, pois muitos dos agentes, que na atualidade estão inseridos no campo cultural e artístico do Paraná, conservam suas posições de poder desde a década de 1960. A própria elite social e política do MON transita em diversos cargos ao renovarem suas parcerias e, com isso, preservam suas posições dominantes. Cada grupo delimita seu território: o culto aparece numa parcela pequena entre os agentes que conduzem o MON e atuam no setor educativo, nesse capítulo contextualizado pelo monitor; os interesses da classe artística representam o conteúdo de arte comunicado pelas monitorias; o popular, enquanto povo e massa, é o público mediado pelo setor educativo, o público do primeiro domingo do mês e os que frequentam o museu sem que o foco seja visitar as salas expositivas; e por fim, o massivo neutraliza as condições e os modos de vida, potencializados todos como iguais pelas mídias. Essa equidade é sentida pelo acesso a arte e a cultura, ou seja, as separações tradicionais entre as classes desapareceram, mas não seus interesses. Pelo que foi circunstanciado, possibilita-se responder que o público que visita as exposições do MON nos outros finais de semana, sem considerar o domingo gratuito, são os segmentos com maior poder aquisitivo.

Se o culto e o popular são antagônicos por suas condições materiais, por outro lado a classe artística se projeta como "autônoma", isenta em relação a ambos. E, ainda, no aspecto abstrato que Bourdieu avalia a cultura popular, exame feito por Grignon, assevera essa distinção. Segundo Grignon, o popular é excluído duplamente, de um lado, com base na alimentação em função das restrições econômicas e materiais que suscitam e, de outro, na negação da cultura "nativa" das classes populares – cujo ponto de vista válido é o da cultura dominante. No mesmo contexto, ao refutar a posição de Bourdieu, na separação estanque "entre dominantes e dominados", Canclini substitui o termo dominante por hegemônico e, com isso, relativiza as forças que estão em jogo, na alegação de que os "subalternos" também têm participação nas decisões de poder.

⁴³¹ GRIGNON, C.; PASSERON, J. **Lo culto y lo popular...**, p.36-40.

Para Canclini, ao mercado de bens simbólicos somam-se as renovações constantes das tecnologias de informação rompendo com os parâmetros territoriais e com as estruturas tradicionais de acesso a arte, em que a formação do gosto implica a junção entre o culto, o popular e o massivo.

A interação do culto com os gostos populares, com a estrutura industrial da produção e circulação de quase todos os bens simbólicos, com os padrões empresariais de custo e de eficácia, está mudando velozmente os dispositivos organizadores do que agora se entende por 'ser culto' na modernidade.⁴³²

6.2.1 Visitante do MON: diálogo com o grande público

O público identificado pelos livros de assinaturas revela que a maior parte do público não reside em Curitiba, o que corrobora na hipótese de que o turismo é um dos interesses de quem visita o MON. A mesma conclusão se afirma com a análise da bilheteria, com base na modalidade de ingresso inteiro, dos que frequentam o MON nos finais de semana. Por analogia, a parcela de público mediado pelo questionário, inclui a visita nos seguintes dias da semana: quarta-feira e sexta-feira (5 visitas), sábados e domingos (16 visitas) e dois domingos com entrada gratuita. Sobre o perfil dos visitantes, pode-se afirmar que situam-se na categoria grande público. Sendo assim, a finalidade do questionário é mediar esse diálogo com os visitantes do museu e, principalmente, identificar qual a sua opinião sobre o MON.

6.2.1.1 Perfil do visitante, recorte teórico e metodológico do questionário

Dos vários tópicos formulados no questionário, prioriza-se a relação do visitante com o museu e com a produção artística, na hipótese de que a preferência do público por esse museu não se limita a fatores artísticos, logo a afinidade com a arte ocorre de modo intuitivo e pela familiaridade com os temas expostos. Nesse

⁴³² CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas...**, p.63.

contexto, o perfil do visitante entrevistado é o grande público, categoria que engloba diferentes estratos sociais. De início pontua os referencias teóricos adotados na elaboração dos questionários e o conjunto de temas tratados na versão definitiva. Por fim, apresenta os resultados obtidos que, posteriormente, servirá de base para adotar a definição de gosto pelo viés da cultura, e não da arte.

Os referenciais teóricos para elaboração dos questionários foram Pierre Bourdieu e Alain Darbel, que discutem sobre os museus de arte na Europa e seu público; o Boletim do Observatório de Museus e Centros Culturais (OMCC)⁴³³, que foi um programa de pesquisa e serviços sobre os museus e instituições afins, realizada em onze museus no Rio de Janeiro durante os meses de junho, julho e agosto de 2005; e a pesquisa de mestrado realizada por Adriana Mortara Almeida, em 1995, com o título "*A relação do público com o Museu do Instituto Butantan: análise da exposição 'na natureza não existem vilões'*".

Foram elaboradas três versões de questionário: o primeiro (Piloto 1), testado em nove visitantes, dividido em três blocos de perguntas, totalizando 18 questões; o segundo (Piloto 2), aplicado em quatro datas diferentes⁴³⁴, num total de 33 visitantes, o qual manteve as questões do modelo anterior de modo mais sintético. E, por fim, a versão definitiva, aplicada para 323 visitantes, entre o período de agosto a dezembro de 2009, predominantemente em sábados e domingos – a aplicação dos questionários foi realizada sem auxílio de outros pesquisadores e com o aval do museu, conforme cronograma preestabelecido junto à direção.

As alterações para a versão definitiva se concentraram nas questões sobre a arte, pois foram utilizadas imagens ao invés das perguntas teóricas. Esse modelo foi dividido em três grupos, o primeiro estava destinado ao *perfil do visitante*: data da visita, idade, gênero, estado civil, cor, procedência, escolaridade, profissão e renda. Envolvendo questões sobre a *prática artística, cultural e de lazer*, o grupo dois incluía as seguintes questões: quando foi pela primeira vez ao MON; com quem estava visitando o museu e o motivo; se veio ver algo em específico e registrou algo; o que entendia por museu; dificuldades da visitação; e atividades que mais consome.

⁴³³ OBSERVATÓRIO DE MUSEUS E CENTROS CULTURAIS. Pesquisa Piloto Perfil –Opinião 2005: onze museus e seus visitantes. I **Boletim**, Rio de Janeiro e Niterói, ano 1, ago. 2006. Disponível em: <www.museus.gov.br/downloads/boletim_observatorio.pdf>. Acesso em: 26 out. 2007.

⁴³⁴ Dias 17 e 30 de maio de 2009; 06 e 12 de junho de 2009.

No grupo três, as imagens utilizadas objetivavam discorrer sobre a *apreciação artística* e os códigos de leitura utilizados pelo visitante para interpretação de cada obra.

Foram selecionadas obras de períodos distintos da história da arte, impressionista, abstrata e outras duas da arte contemporânea. A primeira imagem é de Claude Monet (1840-1926), cuja mudança de paradigma do acadêmico para o moderno não se restringiu somente à técnica pictórica, mas também aos motivos escolhidos. Logo, pintar a natureza era registrar algo "pitoresco"; para Monet, a escolha do tema dependia das possibilidades de combinar os efeitos da luz e do ar, ou seja, qualquer cena da vida cotidiana, da vida real poderia ser representada.



FIGURA 15 - CLAUDE MONET - O PASSEIO, MULHER COM SOMBRINHA. 1875. (Óleo sobre tela, 100 x 81cm)
FONTE: Sagner (2006, p.92)

A segunda imagem traz a "Primeira Aquarela Abstrata" de Wassily Kandinsky (1866-1944), primeiro a expor uma pintura sem nenhum objeto reconhecível. Segundo ele, "a obra de arte já não deveria depender de condições externas, como o modelo da natureza. Em vez disso, o que determinava a gênese do quadro era a

voz interior do artista"⁴³⁵. Gombrich salienta que o termo abstrato não foi uma escolha adequada, embora seja apenas um rótulo, melhor seria a denominação "não-objetiva" ou "não-figurativa", tendo em vista que a importância da arte abstrata não está atrelada somente à influência do expressionismo, e sim, à proposta gerada pelo Cubismo.⁴³⁶



FIGURA 16 - WASSILY KANDINSKY - **SEM TÍTULO (PRIMEIRA AGUARELA ABSTRATA)**. 1910 (1913). (Lápis, aguarela e tinta sobre papel. 49,6 x 64,8cm)

FONTE: Becks-Malorny (2007, p.107)

A terceira imagem representa a produção de Cildo Meireles, que tem influência da arte minimalista, na qual os artistas fazem uso de objetos provindos da natureza ou da indústria, os quais contêm o mínimo de conteúdo artístico, como painéis de madeira compensada, lâmpadas fluorescentes, tijolos refratários, etc. Suas obras parecem objetivar a não arte, na articulação entre o objeto e o espaço expositivo, pelo uso repetitivo; também reconhecido por sua vertente conceitual, característica predominante na obra "*Parla*" – ao fazer de sua escultura uma questão teórica quando se apropria de dois símbolos da história da arte: Michelangelo e Rodin.

⁴³⁵ BECKS-MALORNY, U. **Wassily Kandinsky (1866-1944): em busca da abstracção**. Köln: TASCHEN GmbH, 2007. p.55.

⁴³⁶ GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16.ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999. p.569-570.



FIGURA 17 - CILDO MEIRELES. **PARLA**. 1982. (Granito, madeira e couro, 25,0 x 50,2 x 110,0cm. Aquisição: MAC USP)
 FONTE: http://www.mac.usp.br/mac/templates_eng/exposicoes/transeuntes/img27.asp



FIGURA 18 - MICHELANGELO. **MOISÉS**. (c.1513-1515). Igreja de San Pietro in Vincoli, Roma
 FONTE: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Mois%C3%A9s_\(Michelangelo\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Mois%C3%A9s_(Michelangelo))

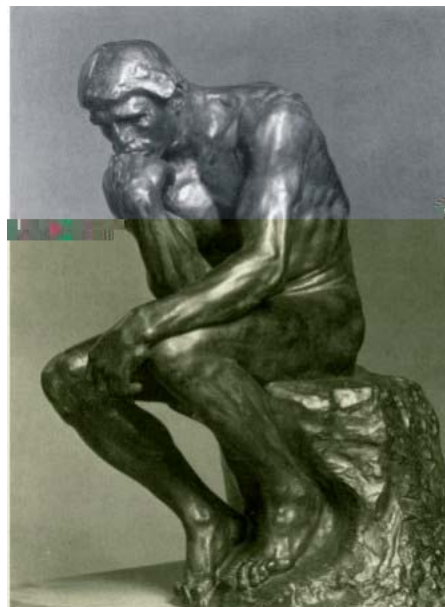


FIGURA 19 - AUGUSTE RODIN. **O PENSADOR**
 FONTE: http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Pensador

Portanto, a escolha de Cildo justifica-se por sua relevância nacional e internacional, que poucos artistas brasileiros obtiveram no campo da arte, por articular o conceito de *apropriação* discutido por Arthur Danto e Nicolas Bourriaud, bem como por ser caracterizada como uma instalação artística de cunho conceitual em função da escolha do título e, ainda, por remeter ao uso de materiais não artísticos, concreto e cadeira, como faz a arte minimalista.

A quarta imagem é do artista Spencer Tunick, cuja produção não é rotulada pelo tipo de técnica ou linguagem utilizada. O uso da fotografia aparece como uma das etapas da obra. Outro recurso é o vídeo, tendo função de registrar seu processo criativo que vai além do simples posar, "porque realmente las obras de este artista son *works in progress* que durante mucho tiempo se van labrando"⁴³⁷. Desse modo, a obra é composta de várias etapas: a escolha do lugar, a publicidade gerada pelo evento, a circulação das pessoas durante a produção da obra, a realização da imagem final, a direção do próprio artista, a cópia fotográfica presenteada a cada um dos voluntários que posaram.

Dentre os temas abordados, o nu é predominante. Inicialmente fotografava-se imagens de indivíduos nus, tendo como cenário o espaço público. Num segundo momento, começa--se a retratar grandes grupos de pessoas nuas mantendo relação com os espaços públicos. A importância da cidade, na maior parte dos casos, os museus e os espaços de arte contemporânea aparecem como cenários em sua produção na relação entre corpo e arquitetura. Outra questão abordada pelo artista é a relação entre o público e o privado, a nudez *versus* o aspecto universal e globalizado das sociedades na atualidade, que se preocupa com o caráter psicológico dos retratados – a imagem escolhida se enquadra nesse perfil.

Deste modo, sua opção justifica-se pelo uso da fotografia atrelado ao tema, "o retrato de pessoas nuas" que, para o artista, é articulado em termos sublimes e de composição formal na elaboração da foto. Sua interpretação gera polêmica em função do realismo, as pessoas retratadas são de verdade e sua aparência é real (figuras 20 e 21), diferente do nu renascentista ou do neoclássico.

⁴³⁷ RUBIO, P. A. **Spencer Tunick Nude Adrift**. Institut de Cultura de Barcelona, 2003. Catálogo de exposição. p.12



FIGURA 20 - SPENCER TUNICK. **BUENOS AIRES, ARGENTINA 1**. 2002.
(Fotografia cromogénica em color montada sobre plexiglás. 76 x 61cm)
FONTE: Rubio (2003, p.41)



FIGURA 21 - SPENCER TUNICK. **BRAZIL 4 (XXV SÃO PAULO BIENAL)**. 2002
FONTE: Disponível em: <http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_thumbnail.asp?aid=425378777&gid=425378777&cid=131538&works_of_art=1>

6.2.1.2 Prática cultural e recepção estética

Dos três blocos de perguntas propostos no questionário, o segundo e o terceiro grupo serão tratados a seguir, recorte que se justifica pelo modelo de museu que caracteriza o MON, pela amplitude de público em 2009 e pelas discussões teóricas apresentadas anteriormente, as quais tratam sobre a dissolução das classes sociais como condicionante para definir o culto e o popular. Bourdieu, em seu estudo sobre os museus da Europa, associa cultura ao nível de instrução⁴³⁸, alegando que o "povo" não vai ao museu. O estudo de quem frequenta o MON contribui para refutar essa tese, visto que, como menciona Canclini, os parâmetros descritos por Bourdieu⁴³⁹ não respondem como o público se relaciona com a cultura na atualidade, cujos

⁴³⁸ "A 'necessidade cultural' é, em seu entender, produto da educação, da ação da escola" (BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte...**, p.9).

⁴³⁹ *Ibid.*, p.54, 69 e 79.

canais de comunicação ampliam as esferas culturais e sua transmissão para além das instituições tradicionais.⁴⁴⁰

Associar cultura ao grau de escolaridade aparece na fala de quem se julga incapaz de contribuir com o questionário e elucida o processo de "enculturação", como diz Jesús Martín-Barbero ao discorrer sobre como as culturas populares foram submetidas na Europa moderna pela burguesia. O objetivo era padronizar os modelos em prol de uma "cultura universal", cujos parâmetros de constituição se enquadram no que a burguesia estabelece como padrão – valores que reforçam o caráter excludente de uma arte que se distingue pelos meios de transmissão e distribuição, justamente por serem desiguais, papel de reprodução e "*inculcação*" desempenhado pela escola e pela família.

Após essas ressalvas, o perfil de público identificado pelos questionários procede das outras fontes já analisadas. No segundo bloco de perguntas, do total de entrevistados, 201 estavam visitando o museu pela primeira vez na data de aplicação do questionário. A maioria visitou o museu com familiares, amigos, namorado ou cônjuge; dentre os motivos, predomina o lazer seguido do turismo. Ao ser perguntado se veio ver algo em específico, 187 indicaram o museu. Sobre ter realizado registro fotográfico, 165 afirmaram que sim e, dentre os itens mais citados, destacam-se: a obra do Niemeyer, o Olho (fachada), o túnel, a arquitetura em si, além das respostas do tipo "*tudo*", ou mesmo "*acabamos de chegar*".

PRIMEIRA VISTA		COM QUEM		MOTIVO		O QUE VEIO VER	
2009	201	Escola	17	Pesquisar	31	Exposições em cartaz	71
Outra data	122	Sozinho	37	Recomendação	18		
		Amigos	96	Lazer	164	Museu	187
		Família	103	Turismo	85	Tudo, em geral	64
		Namorado/cônjuge	68	Outra razão	23	Não indicou	1
		Pacote Turístico	1				
		Outros	1				
Total de Público Entrevistado: 323 visitantes							

QUADRO 14 - PRÁTICA DE VISITAÇÃO - PÚBLICO ESPONTÂNEO - MON - AGO-DEZ 2009
 FONTE: A autora - aplicação questionários

⁴⁴⁰ "Continua sendo produtivo falar de campos artísticos e científicos para descrever o que aconteceu entre os séculos XVIII e XX, quando foram criadas universidades modernas, museus e galerias onde as obras de arte e as investigações científicas cada vez mais se valorizavam sem as coerções impostas pelo poder político ou religioso antes da modernidade" (CANCLINI, N. G. **Leitores, espectadores e internautas**, p.19).

Confrontando a visita, a procedência e o motivo da visita, dos que residem em Curitiba, a maior parte já havia frequentado o museu em outra ocasião, em oposição aos visitantes do Paraná, Brasil e Exterior. O lazer aparece como causa determinante para os moradores de Curitiba (62,9%), já o turismo caracteriza os visitantes oriundos de outros Estados brasileiros (52,6%).

PRIMEIRA VISITA	PROCEDÊNCIA							
	Curitiba		Paraná		Brasil		Exterior	
	N.º	%	N.º	%	N.º	%	N.º	%
2009	65	40,9	26	70,3	101	86,3	9	100,0
Outra data	94	59,1	11	29,7	16	13,7	0	0
MOTIVO DA VISITA								
Lazer	100	62,9	25	67,6	38	32,8	1	11,1
Pesquisar	22	13,8	3	8,1	5	4,3	1	11,1
Turismo	11	6,9	7	18,9	61	52,6	6	66,7
Recomendação	9	5,7	1	2,7	7	6,0	1	11,1
Outros	17	10,7	1	2,7	5	4,3	0	0

QUADRO 15 - PRIMEIRA VISITA, MOTIVO E PROCEDÊNCIA - PÚBLICO ESPONTÂNEO - MON - AGO-DEZ 2009
 FONTE: A autora – aplicação questionários

Ao questionar o motivo da visita, a escolha de quem respondeu o item pesquisar foi justificada com o interesse pelas linguagens artísticas, seja arte contemporânea, pintura ou escultura, fotografia e as exposições em cartaz – juntas indicam 16 entrevistados, dos 31 que optaram por este item. Contudo, em todos os quesitos, a escolha da arquitetura é a que predomina.

OBJETO VISITADO	MOTIVO DA VISITA									
	Pesquisar		Recomendação		Lazer		Turismo		Outros	
	N.º	%	N.º	%	N.º	%	N.º	%	N.º	%
Arquitetura (museu)	11	35,5	12	66,7	83	50,6	69	81,2	11	47,8
Tudo em geral	4	12,9	3	16,7	41	25,0	10	11,8	6	26,1
Exposições em cartaz	16	51,7	3	16,7	40	24,3	6	7,1	6	26,1

QUADRO 16 - MOTIVO E OBJETO VISITADO - PÚBLICO ESPONTÂNEO - MON - AGO-DEZ 2009
 FONTE: A autora - aplicação questionários

Na sexta questão, o que o visitante entende sobre museu, 49,9% responderam como "local para expor obra, arte e história" ou "espaço de cultura e arte", e 22,3% remetem ao museu a ideia de "um local para registrar a história", "espaço para preservar a memória" e "que possui um patrimônio". A maioria não teve nenhuma dificuldade em realizar a visita, embora a falta de divulgação e os custos aparecem como pontos negativos à visita.

ENTENDIMENTO SOBRE MUSEU	N.	%	DIFICULDADES DA VISITA	N.	%
Local de exposição	99	30,7	Nenhum	163	50,5
Espaço cultural	62	19,2	Falta de divulgação	60	18,6
Espaço de contemplação	4	1,2	Custos	33	10,2
	165	51,1			
Preservação da memória	28	8,7	Dificuldade de transporte	16	5,0
Registro/Patrimônio/História	47	14,6	Violência urbana	8	2,5
Acervo	24	7,4	Outros	43	13,3
	99	30,7			
Espaço de conhecimento	32	9,9			
Espaço de lazer	12	3,7			
Não sabe definir	10	3,1			
Indeterminado	5	1,5			
Total de Público Entrevistado: 323 visitantes					

QUADRO 17 - DEFINIÇÃO MUSEU E DIFICULDADES DA VISITA - PÚBLICO ESPONTÂNEO - MON - AGO-DEZ 2009
 FONTE: A autora - aplicação questionários

Na tabela 1, agrupando as atividades de consumo num único índice, o escore zero (00) corresponde a nenhuma indicação entre as três atividades favoritas, enquanto o escore três (3.00) indica que a atividade foi escolhida como a mais importante, destaque para internet, TV/vídeo e cinema.

TABELA 1 - RANKING DE ATIVIDADES DE CONSUMO

ATIVIDADES DE CONSUMO	N.º	MÍNIMO	MÁXIMO	MÉDIA	DESVIO PADRÃO
Internet	313	.00	3.00	1.8850	1.18735
TV e vídeo	312	.00	3.00	1.3013	1.20246
Cinema	310	.00	3.00	1.1065	1.08459
Parques	312	.00	3.00	.7244	1.07335
Praticar esportes	306	.00	3.00	.4150	.82241
Shows de música ou dança	304	.00	3.00	.2303	.63941
Exposições e museus	304	.00	3.00	.2270	.60071
Teatro	305	.00	3.00	.2197	.63423
Outros	304	.00	3.00	.0395	.29025

FONTE: A autora - aplicação questionários

Com base nesta parcela de público, percebe-se que o museu é entendido como um todo, não sendo possível desmembrar arquitetura e exposições⁴⁴¹, ou mesmo, isolar a visita a fatores apenas com intuito cultural e educacional, visto que o lazer, atrelado à sociabilidade, faz do museu um espaço de convivência e ativo, agregando valor à cidade.

⁴⁴¹ Três tipos básicos de exposições correspondem às expectativas do visitante, as quais podem se sobrepor e resultar em experiências emocionais, estéticas e educacionais. As experiências emocionais são motivadas pelo "desejo de se estar diante de alguma maravilha", as experiências estéticas "satisfariam a necessidade do belo" e as experiências educacionais são vivenciadas com o intuito "de aprender algo novo" (ALMEIDA, A. M. O contexto do visitante na experiência museal..., p.37-38).

No terceiro bloco estão as análises sobre a leitura das imagens referente à nona questão, que conduzem a várias indagações na defesa do MON como um espaço popular: o valor simbólico que o público atribui ao museu, o entendimento a propósito da arte, as características da recepção popular aplicada ao folhetim e ao melodrama, e que servem de modelo também às artes visuais.

Previamente, a enquete sobre a visita e a interpretação das imagens, por ser realizada dentro do museu, repercutiu a interferência do local, constatada pelo fato de o público concordar que as imagens sugeridas eram obras de arte – das quais se omitiram o título e o nome dos artistas para não condicionar as respostas – justamente pela pesquisa ser realizada dentro do museu, pois mesmo sem gostar e ao ser indagado pelo pesquisador sobre qual item não era arte, a maioria respondeu que todas as imagens retratavam obras de arte.

Numa primeira abordagem, a leitura sobre as obras de artes sugeridas no questionário se pautava entre o que era ou não artístico, dividindo-a em duas categorias: o gosto artístico, o público que conhecia arte e a julgava conforme os paradigmas que orientam as transformações formais e estéticas, tanto da arte moderna quanto na arte contemporânea, ou seja, formado por especialistas; e o gosto não artístico, dos que não utilizavam ou desconheciam as regras da arte, e faziam suas leituras descrevendo ou atribuindo qualidades às imagens. E isso se constatou porque as respostas se convertiam em pergunta: por que determinada imagem era arte?

Num segundo apontamento, outra questão surgiu: por que as abordagens sobre "o grande público" ou sobre "gosto popular" analisa outros meios e não o museu? Discute-se cinema, televisão, jornal, literatura, mas muito pouco sobre artes visuais? Apreciar uma obra de arte, saber contemplá-la é sinônimo de "ter" cultura, algo vivenciado entre os seus como *status* social e político ou de competência artística, como Pierre Bourdieu, que discute o museu como espaço de distinção.

E, terceiro, como positivar a leitura sobre as obras de arte valorizando a subjetividade do público, para que ele não seja visto como incompetente ou ignorante? Se ser culto não é um atributo da classe a que se pertence e sim, das ações que se executa, o sujeito é quem detém cultura, como menciona Hannah Arendt. Considerando a esfera política, para o público em geral, como espaço de representatividade que se traduz no tempo destinado ao trabalho e ao lazer, é na cotidianidade e nas relações familiares que está seu valor e que possibilita ao

pesquisador entender suas condutas e preferências sobre o que lhe agrada, numa construção sociológica que pondera os modos e não apenas os meios.

Contudo, o objetivo inicial de mensurar o entendimento sobre arte, ao longo da pesquisa se revelou negativamente contra o público, numa emboscada teórica, ao concorda-se com Hannah Arendt, de que a problemática do gosto traz em seu cerne uma natureza aristocrática, pautada na distinção entre classes, misturando-se o fenômeno da arte com o da cultura. Como medir que gostos são válidos, sem considerar segundo quem? E por quê? Somam-se a isso os referenciais teóricos, cuja leitura da imagem parte dos cânones ditados pelo campo da arte, segundo Bourdieu, em que o culto se opõe ao popular e o gosto burguês é avesso ao artístico, sendo pior o papel atribuído ao "grande público", que é apresentado como incapaz de compreender as obras de arte – distanciamento que se inicia com a arte moderna e se agrava com as vanguardas contemporâneas, sem isentar o aspecto político e social de tais posicionamentos.

Esse público visto como a massa da população simboliza o outro. É compreensível que até agora as discussões a favor do público tenham ficado à margem do campo teórico também, ou seja, somente quando se ampliam os canais de comunicação e informação, quando a esfera política, social e educacional não indica as únicas fontes de conhecimento e representatividade, torna-se possível perceber que o popular sempre esteve presente, mas sem voz para manifestar suas escolhas positivamente. E isso decorre de vários fatores como, por exemplo, dos tipos de registro, como cita Martín-Barbero, dito por R. Muchembled, "dado que a cultura popular é transmitida oralmente e não deixa vestígios escritos, é necessário pedir a repressão que nos conte a história do que reprime"⁴⁴², logo, é válido perguntar ao público como ele interpreta cada imagem e especular qual mais agrada ou qual ele não considera obra de arte.

O olhar perpassa a imagem e cria histórias – com começo, meio e fim -, valores sobre o cotidiano e a família, o tempo livre e o trabalho. Cada trecho a seguir remete a uma imagem diferente.

⁴⁴² MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 6.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p.131.

- Mulher faceira andando em um dia de lazer.
 - Quadro com campo, lembra uma colheita de soja ou café.
 - Camponesa passeando num sábado de sol com o irmãozinho, ela está no alto.
 - Um momento de lazer entre mãe e filho em uma tarde ensolarada. Foi pintado o cotidiano.
 - Um dia feliz em 1950.
 - Cena cotidiana de uma mulher passeando com seu filho numa tarde.
 - Mulher com criança que vivia no século XIX.
-
- Escritório, alguém sentado na mesa.
 - Lugar fechado, quase uma prisão.
 - Pessoa sozinha, pensativa.
 - Montagem representando um cotidiano pesado.
 - Falta de sensibilidade, inflexível, mundo contemporâneo, relações hoje em dia.
 - Peça do tetris, relaxando.
 - Peso do trabalho (responsabilidade), como um bloco de cimento.
-
- Protesto, desespero talvez.
 - Protesto, imita a estátua atrás.
 - Nossa! Louco no parque.
 - Homem com calor, fazendo a revolução das roupas.
 - Passeata, cunho para reivindicação.
 - Praça XIX, homem nu.
 - Nudez mostra protesto contra uma sociedade hipócrita.
 - Uma grande "palhaçada" de quem não tem o que fazer.
 - Cara pelado, parque, praça.
 - Homem pelado na praça, Argentina.
 - Protesto público chamativo.
-
- Lençol no chão quando alguém vai pintar.
 - Desenho infantil da minha filha.
 - Estampa para roupa.
 - Manchas coloridas
 - Colorido, alegre, pintura de criança.
 - Lembra caleidoscópio.
 - Parece lençol infantil, uma estampa.

Dentre as quatro imagens trazidas no questionário, a pintura abstrata não apresenta nenhuma lógica plausível, não retrata o real, sendo assim expressões como "não vejo nada" ou "não entendi" se justificam por não apresentar uma sequência narrativa, um enredo que o público identifique e construa como modelo, portanto não agrada. As respostas do público ilustram referências pessoais cuja interpretação se constrói por comparação e semelhança a outros repertórios distintos da arte.

Apresentado como as obras de arte são interpretadas de acordo com a estética popular, somando-se a preferência do público pelos aspectos espetaculares da arquitetura: o Olho e o túnel, outros exemplos confirmam esses universos distintos que colidem no MON. Entre o culto e o popular, entre a preferência pela arquitetura ao invés da pintura. As exposições também são relevantes, mas o comportamento

do público é que difere em função da linguagem, ou seja, a pintura exige para si uma conduta de *recolhimento* e que fosse vista por uma ou poucas pessoas, e é essa a postura que o público culto do MON espera dos seus visitantes, conforme as divulga em sua revista; que também revela a influência dos meios de comunicação de massa e a importância dos parceiros institucionais do MON (figura 22).



FIGURA 22 - PÚBLICO IDEAL MUSEU OSCAR NIEMEYER
 FONTE: MUSEU OSCAR NIEMEYER EM REVISTA.
 Curitiba, ano 4, n.13, p.63, mar. 2010

Já a arquitetura, assim como o cinema, prioriza o coletivo, a massa distraída percebe a obra em seu fluxo, sem parar para contemplá-la. Neste sentido, as exposições formam um conjunto visual em que as imagens são compreendidas uma em relação às outras formando um roteiro visual, pela montagem que público articula para si e não, isoladamente. O MON ainda precisa se adequar a esse fluxo de visitante, compreendendo que o comportamento em grupo difere do individual.

O que justifica que, no debate sobre o gosto, optou-se em não propor uma exposição como referência imagética ao público espontâneo em visita às mostras do MON, e sim, a reprodução de obras de períodos distintos da história da arte, em que a ruptura com a linguagem ou estilo anterior assinala a construção teórica e a lógica de funcionamento do campo artístico. Essa busca do novo ou o uso de metáforas resume "a ideologia da vanguarda" em sua autonomia relativa que o campo preconiza

como regra. O uso das imagens selecionadas no questionário entende que o museu oferece uma gama de objetos artísticos, cujo interesse da visita não se resume numa exposição apenas, pois a riqueza do museu via repertório imagético condensa conjuntos visuais espalhados pelas diversas salas a cada período expositivo – nesse sentido, o visitante espontâneo estabelece sua própria visita, sua narrativa particular. O público sabe o que lhe agrada e constrói seu gosto mediado por imagens, no caso do questionário, valoriza-se a imagem como veículo de comunicação, cujo objetivo é observar o que de constante permanece na fala do público ao se colocar diante de diferentes repertórios artísticos, e não o que o campo da arte julga como correto.

É pela ausência que se revela o "outro". Essa ideia parece ter se concretizado na pesquisa de campo, manifestada pelo comportamento e pelo tempo. A estratégia de lentidão adotada pelo museu, que incidia sobre o encaminhamento e o desfecho da tese, também inclui o pesquisador como espaço do outro, na percepção de que a comunicação interna era segmentada, dispersa, quando não ausente; na burocracia imposta pelo museu; no pedido de permissão para aplicar os questionários, na aversão em fornecer fontes; nos interlocutores eleitos para interceder no processo de pesquisa – o educativo e o setor de documentação e referência –, ficando restritos os dados relacionados às outras esferas do museu. O MON se limita ao tratar dos assuntos pertinentes ao acervo ou mesmo sobre a escolha das exposições vinculadas.

Pelas atitudes se revela a resistência do MON nessa transição entre o museu de elite, destinado a um segmento específico, culto e conhecedor de arte ou mesmo detentor de um capital econômico, modelo ideal que contempla as obras a distância e que faz das *vernissagens* uma vitrine social e política, e o museu democrático que agrega públicos variados, no qual as obras de arte são vivenciadas com base na trajetória pessoal de cada visitante – fontes de recordação, memória e identidade. Oposição no sentido de como lidar com este público, que corre, manipula e interage; distanciamento demarcado por tarjas pretas, vigília a determinadas obras e o cerimonial que os curadores, críticos e teóricos se colocam ao se referir às suas exposições, "em que a arte fala pela arte" – dificuldade que se estende para além das salas expositivas.

Resumidamente, o público, mediado pelo questionário, confirma a importância da arquitetura, do lazer e do turismo, como fatores que motivam a visita ao MON e, ainda, asseguram a influência das mídias presentes no seu dia a dia. O museu se define como um espaço cultural que oferta exposições de arte, e as imagens são interpretadas como parte da realidade que o público vivencia para si, o que justifica que temas, como o trabalho e a família, sejam recorrentes nas quatro obras citadas.

7 ARTE, ARQUITETURA E CIDADES

Neste capítulo aborda-se como o público interage com o MON e imprime uma identidade própria ao local, seja ao comunicar-se pelos livros de assinaturas, seja ao conviver nesse espaço de entretenimento e cultura que o museu representa – a arquitetura, as salas expositivas, a laje, o parque. A diversidade do público é fato, independente dos usos cada frequentador delimita seu território.

Ponderando esses aspectos, questiona-se: que mediações são estabelecidas tendo como objeto as artes visuais seja pelo acervo ou pelas exposições temporárias? E ainda, na ausência de exposições temporárias ou no intercâmbio entre instituições é o acervo que simboliza o museu, então, qual o legado que o MON deixa na gestão de 2003 a 2010? Qual a linguagem visual que o museu prioriza: o discurso se constrói pelo viés da arte ou da cultura?

O NovoMuseu abre suas portas como sinônimo da diversidade cultural com base na linguagem que apresenta nas exposições de inauguração, logo, supõe-se que este será seu recorte imagético, pois vincula inicialmente arte, arquitetura e *design* mesclando produção local, nacional e internacional. Em nível internacional traz a Coleção de Pascual Gutiérrez Roldán na mostra denominada "Personagens e Paisagens Mexicanas" com a curadoria de Enrique Franco Calvo; nacionalmente, a mostra Matéria Prima teve Lisette Lagnado e Agnaldo Farias como curadores; em âmbito local a exposição "Panorama da Arte Paranaense" vincula o acervo do Estado, organizada por Maria Cecília Araújo de Noronha, Ennio Marques Ferreira, Fernando Bini e João H. do Amaral. E, ainda, outras temáticas: a exposição sobre a trajetória de Oscar Niemeyer; "Uma História do Sentar", que apresenta *design* de cadeiras tendo como curadora Adélia Borges; por fim, obras sobre o urbanismo de Curitiba. A coordenação geral dessas mostras ficou ao encargo do produtor cultural Ricardo Ribenboim, diretor da empresa "Base 7 Projetos Culturais", de São Paulo, que atua juntamente com Arnaldo Spindel e Maria Eugênia Saturni.

Mesmo com a precariedade de infraestrutura vivenciada por outros museus de Curitiba, a exemplo do Museu Paranaense, que necessitava de uma sede mais ampla já em 2002 quando muda para nova sede, o governo investe na construção de mais um museu objetivando agregar em uma única sede os acervos artísticos coordenados pela SEEC, aos moldes contemporâneos tanto pela arquitetura quanto

pela pluralidade de exposições adotadas. Fato positivo, visto que os outros museus de arte de Curitiba não dispunham de espaço físico tanto para promover exposições de grande porte quanto para o acondicionamento dos acervos, além da possibilidade de "enxugar" a máquina burocrática.

7.1 MUSEUS, DA ARTE A CULTURA

Luxo ou Necessidade? A resposta a essa indagação pondera arte, cultura e política, ao problematizar como o Museu Oscar Niemeyer se constitui nessa arena conflitante. Com este propósito, o capítulo trata do perfil institucional tendo como fonte seu acervo e o repertório imagético oferecido pelas exposições, cujas obras conduzem a uma narrativa em seu conjunto. Na sequência, discute ainda o museu e sua relação com a cidade, que a partir do olhar do público este espaço amplia seus usos para além do fenômeno da arte, revendo as definições sobre cultura e gosto.

O lema inicial incluía três vertentes de atuação: arte, arquitetura e cidades, conforme divulgação na mídia⁴⁴³ e a placa de inauguração:

Aqui neste espaço magistral, onde a natureza e o traço de Oscar Niemeyer se fundem na mesma intenção, foi idealizada e implantada esta obra grandiosa que liga o passado e o futuro da gente paranaense. Pela convergência da arte, arquitetura e cidade com a educação e a tecnologia, queremos afirmar nossos valores e nossa integração com o mundo.

Politicamente, a construção do NovoMuseu fazia parte do Programa de Valorização Cultural do Paraná, executado na segunda fase do Programa Paraná Urbano em parceria com o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID). Projeta-se inicialmente como um museu eclético e não exclusivamente de arte, cujo investimento poderia ter sido empregado para outras finalidades. "Nem só de pão vive o homem", como ilustra a frase que suscita a polêmica entre a necessidade ou

⁴⁴³ "O governo do Paraná inaugura na próxima sexta-feira o NovoMuseu Arte, Arquitetura e Cidades, o maior e mais moderno museu do Brasil e principal projeto do governo Jaime Lerner na área cultural." (PARANÁ inaugura o mais moderno museu do país. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 20 nov. 2002. Disponível em: <<http://www.paranaonline.com.br/editoria/almanaque/news/31820/?noticia=parana+inaugura+o+mais+moderno+museu+do+pais>>. Acesso em: 03 maio 2011).

não de se inaugurar um novo museu diante de tantas outras mazelas: fome, educação, moradia; e indaga-se: "seria um luxo dispensável ou pelo menos adiável?".

De um lado, ainda persiste a representação entre cultura dominante e popular; de outro lado, o significado de museu amplia sua função de guardião de uma cultura de elite e se coloca a serviço da cidade e, esta, do turismo, "quem conhece o mundo sabe que as cidades dão relevante importância aos seus museus porque expressam a própria cultura, [...]. Também porque os museus são atrativos de turismo cultural, como um convite permanente"⁴⁴⁴.

Chamada não apenas ao turista, mas aos cidadãos, que, maravilhados com a notícia, querem ser os primeiros a testemunhar este espetáculo, "até às 17h de ontem, cerca de 5,5 mil pessoas passaram pelos 33 mil metros de área construída". A moradora da Vila Hauer, de 57 anos, visita o museu acompanhada do seu marido e menciona "vi a inauguração pela televisão e fiquei curiosa. Estou encantada", o que mais chamou sua atenção foram os quadros mais antigos.⁴⁴⁵ O que antes era palco de artistas anônimos, hoje abriga diferentes manifestações artísticas, fora e dentro. Internamente, *a priori*, oficializaria a nova sede do Museu de Arte do Paraná, entretanto isso não ocorreu, no NovoMuseu entra a arte oficial e saem os artistas de rua, "sábado era dia *break* na posse do elefantinho. Era assim, sem grande pompa ou cerimônia, que os *b-boys* chamavam o lajeado do Edifício Castelo Branco"⁴⁴⁶, com a construção do anexo o grupo *Foot Work Crew* de dançarinos do movimento *hip-hop* não podiam mais frequentar o local – somente depois de tudo pronto – e hoje ensaiam no vão do museu.

⁴⁴⁴ O NOVOMUSEU. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 22 nov. 2002. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/canal/opiniao/news/32033/?noticia=o+novomuseu>>. Acesso em: 03 maio 2011.

⁴⁴⁵ WRONISKI, E. NovoMuseu recebe mais de 5 mil pessoas no 1.º dia. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 23 nov. 2002. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/ editoria/cidades/news/32300/?noticia=novomuseu+recebe+mais+de+5+mil+pessoas+no+1o+dia>>. Acesso em: 03 maio 2011.

⁴⁴⁶ PELLANDA, L. H. Entre as cifras e o cimento. Expectativas e opiniões de quem trabalha no novo projeto de Oscar Niemeyer. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 29 jun. 2002.

O NovoMuseu passa a ser o ícone da capital paranaense, comparado ao Jardim Botânico, à Ópera de Arame e à Universidade Federal do Paraná, que, em 2003, ganha o título "Capital Americana da Cultura"⁴⁴⁷. Com exceção da universidade, os outros dois lugares foram os mais citados pelos turistas que visitaram Curitiba em 2007, de acordo com os dados divulgados pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC)⁴⁴⁸ e coletados junto à Secretaria de Estado do Turismo. Os museus aparecem em 6º lugar, entre as 35 atrações turísticas, em destaque: Jardim Botânico (20,56%), *Shoppings* (13,08%), Ópera de Arame/Pedreira (12,27%), Parque Barigui (9,23%), Parque Tanguá (8,41%) e Museus (4,56%) – das 856 pessoas entrevistadas entre turistas e excursionistas, 39 delas responderam museu.

Atualmente, ainda segundo o IPPUC, dentre as atividades que compõem a programação cultural de Curitiba, têm-se: os parques e bosques, as feiras noturnas e de artesanato, a rede municipal de bibliotecas, os cinemas e teatros, as galerias de arte, os espaços culturais e museus. Há outros espaços, como os estádios esportivos e ginásios poliesportivos, os grupos folclóricos e os locais para a realização de eventos, que incluem Curitiba e Região Metropolitana de Curitiba (RMC). O turista se refere aos lugares ofertados pela cidade como um todo, incluindo os parques e bosques como atividades de entretenimento. Considerando os índices de 2007, distingue-se Curitiba primeiramente pelas áreas verdes (83,7%) e segundo pela qualidade de vida (80,1%), o item menos cotado foi poluição sonora (50,7%), dentre os adjetivos têm-se: cidade cultural (18,8%) em terceiro lugar, aquém de cidade com qualidade de vida (36,1%) e cidade ecológica (20,9%)⁴⁴⁹.

O visitante do MON motivado pelo turismo aparece tanto nos dados analisados pelos livros de assinaturas quanto pelo questionário aplicado, incidência que se justifica pelo aumento de turista a Curitiba nos últimos anos, de acordo com o fluxo que cresce de 1.418.838 em 2002 para 2.240.659 em 2007. Tal demanda é superior à quantidade de habitantes de Curitiba no mesmo período, em 2007, sua população chega aos 1.797.408 habitantes que somados com os moradores da RMC totalizam

⁴⁴⁷ DE "OLHO" no turismo. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 02 dez. 2002. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/canal/viagem-e-turismo/news/33103/?noticia=de+olho+no+turismo>>. Acesso em: 03 maio 2011.

⁴⁴⁸ IPPUC. **Curitiba em dados**. Curitiba, 2009. p.306.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p.302 e 303.

3.166.273 habitantes nos seus 26 municípios, o que equivale a 30,79% da população paranaense, que era de 10.284.503 habitantes.

A representação de Curitiba cogitada pelos turistas se assemelha à nova postura que se esperava do cidadão para com sua cidade, ideal proposto pelos modernistas.

Promover a 'integração do homem à cidade', fazer com que 'o cidadão tivesse orgulho de sua cidade', integrar 'o homem no projeto de revitalização dos valores tradicionais da cidade', fazer 'de cada curitibano um urbanista' e fazer uma cidade 'humana' eram objetivos recorrentemente colocados pela elite do planejamento.⁴⁵⁰

Metas alcançadas ofertando cultura e lazer, atrelados à preservação do patrimônio histórico e à valorização da memória étnica dos imigrantes. Ações implantadas por políticas urbanas com base no Plano Diretor da cidade e por gestões administrativas consolidadas ao longo de três mandatos, dois com Jaime Lerner, intercalado com o de Saul Raiz. Historicamente, as estratégias de urbanização e modernização da cidade de Curitiba priorizaram o transporte coletivo instituindo a Rede Integrada de Transporte; preservaram o centro tradicional da cidade propondo a criação de um setor histórico; por meio de legislações específicas, conservaram regiões com características próprias como o Centro Cívico; e por fim, implantaram parques e áreas verdes⁴⁵¹. Pois, desde sua fundação em 1885 até meados da década de 1970⁴⁵², o Passeio Público permanecia como o único espaço público da cidade, assim como o centro era para ser utilizado para compras quando os cidadãos usufruíam do transporte coletivo – a cidade deveria disponibilizar novos pontos de encontro para as pessoas.⁴⁵³

Em 1970, a população de Curitiba era de 609.026 habitantes, período em que se inicia o processo de ocupação nos bairros não limítrofes ao centro e o alargamento para a RMC cuja população chega a 298.365 habitantes – sem incluir

⁴⁵⁰ OLIVEIRA, D. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2000. p.56.

⁴⁵¹ Em 2000, dos 1.587.315 habitantes de Curitiba, o Centro Cívico tinha 4.925 moradores e abrange uma área de 965 mil m², das quais 79 mil m² são áreas verdes, a exemplo do Bosque João Paulo II implantado em 1980, cuja extensão abriga 48 mil m².

⁴⁵² Os primeiros bosques e parques a serem implantados foram o Parque Municipal da Barreirinha, o Parque São Lourenço e o Parque Barigui, os três em 1972; e o Bosque Martin Lutero no bairro Boa Vista, em 1974 (IPPUC. **Curitiba em dados**, p.265).

⁴⁵³ OLIVEIRA, D. *Op. cit.*, p.50-52 e 56-57.

Curitiba. Já na década de 1980 o número de habitantes de Curitiba atinge 1.024.975 sendo o bairro Boqueirão o mais populoso e a RMC passa a ter 507.403, que juntas indicam 1.532.383 habitantes.

Desgastados os efeitos do Plano Diretor, bem como a mudança de postura de uma arquitetura moderna para uma concepção pós-moderna, na sua terceira administração, de 1988 a 1992, Jaime Lerner modifica sua atuação e investe na arquitetura como promotora de espetáculos urbanos, com o intuito de tornar Curitiba competitiva na atração de investimentos entre as cidades. São desse período a Ópera de Arame, o Jardim Botânico, a reforma do tradicional Mercado Municipal e a Rua 24 horas; assim como o popular Ligeirinho e a política ecológica com o programa de reciclagem do lixo – para com o turismo os resultados foram promissores – segundo Dennison de Oliveira, a prefeitura nas mãos de Rafael Greca (1993-1996) e de Cássio Taniguchi (1997-2000) dá continuidade à obra de Jaime Lerner. Logo, na posição de governador do Estado, o NovoMuseu corrobora sua política na área de urbanismo, meio ambiente e cultura⁴⁵⁴.

Numa vertente contrária à gestão anterior, Roberto Requião (1982, 1986-1988) e Maurício Fruet (1983-1985), como prefeitos, conduzem sua administração com apelo "social", construindo creches e mercados populares, recuperando menores abandonados etc. – na oposição entre um "tecnocrata" e um "representante do povo" Curitiba se moderniza.⁴⁵⁵ Seja como prefeito ou governador, Jaime Lerner, Roberto Requião e seus respectivos pares, intercalam as administrações da prefeitura de Curitiba e do Estado do Paraná, desde longa data. Independente das rivalidades políticas, o fato é que o museu atravessa esses dois governos e, a partir de 2003, Roberto Requião coloca em funcionamento o que foi deixado pela gestão anterior de Jaime Lerner, fazendo desse espaço uma das suas prioridades. Sua primeira atitude é rebatizá-lo,

⁴⁵⁴ "Em 2002, os planejadores ligados a Jaime Lerner controlavam o governo estadual. Formavam um grupo dominante, com poder de atuação sobre parte da totalidade social e econômica do Paraná. As intervenções na cultura eram proporcionais ao aumento de poder". (DUDEQUE, I. T. **Nenhum dia sem uma linha...**, p.396).

⁴⁵⁵ OLIVEIRA, D. **Curitiba e o mito da cidade modelo**, p.57-58.

em homenagem ao mestre da arquitetura, cuja grandiosidade de sua obra encontra-se aqui representada, este espaço passou a denominar-se Museu Oscar Niemeyer por ato do governador do Estado do Paraná, excelentíssimo Sr. Roberto Requião, através do Decreto n.º 444 de 03 fevereiro de 2003.⁴⁵⁶

Resultado de ações políticas, da mídia e do fluxo de visitantes, o MON passa a integrar o circuito turístico de Curitiba, sendo um dos 24 pontos de parada propostos ao visitante que trafega na Linha de Turismo, e o único museu além do Ferroviário, conforme mapa a seguir:

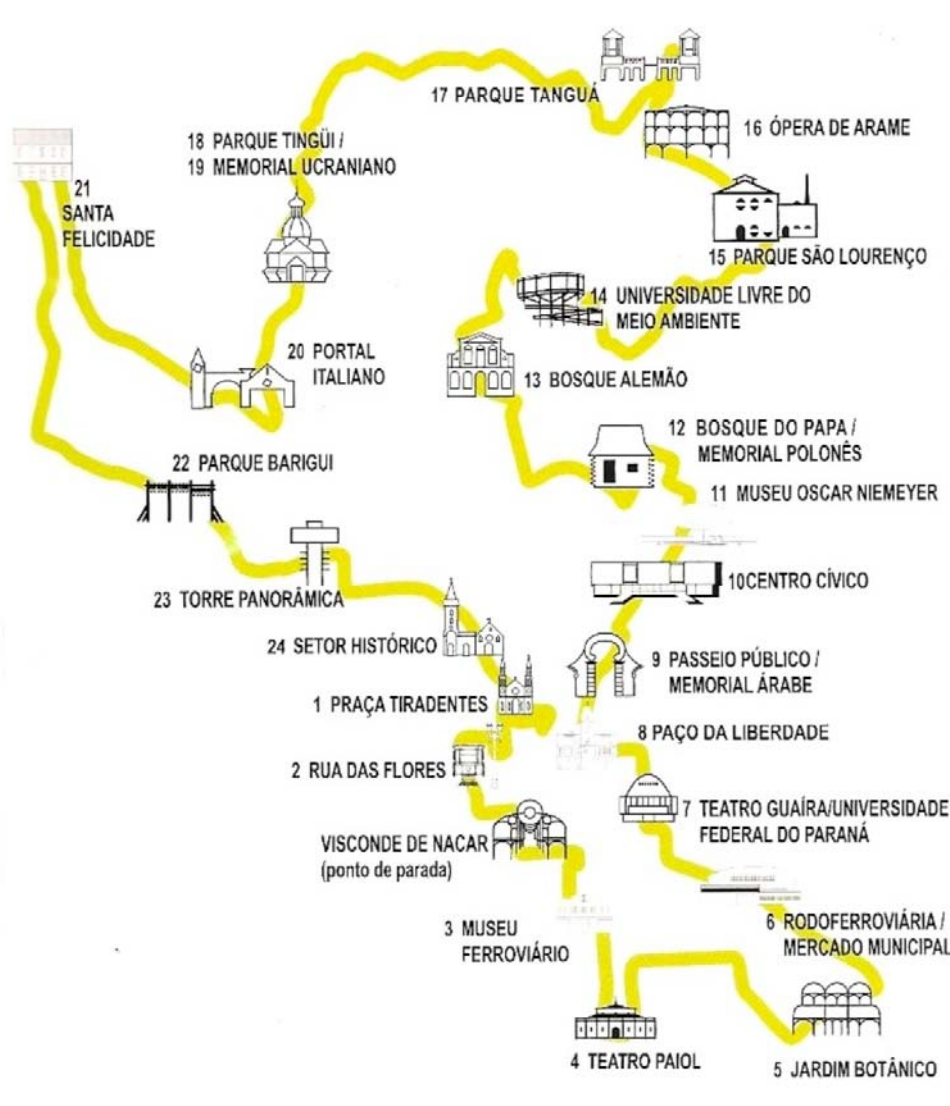


FIGURA 23 - PERCURSO LINHA TURISMO – CURITIBA/PR
 FONTE: Fôlder de divulgação - jan. 2011

⁴⁵⁶ Dizeres da placa de reabertura do museu.

A cidade se faz presente em nome de ruas, praças, bairros e parques – a Rua das Flores, o Teatro Paiol, o Mercado Municipal, o Centro Cívico, a Universidade Livre do Meio Ambiente, a Torre Panorâmica, o Setor Histórico etc. – com funcionamento de terça a domingo, das 9h às 17h30, a cada 30 minutos é possível reingressar e continuar o trajeto; com investimento de R\$ 20,00 pode-se descer em quatro outros pontos, além do local que se escolhe para iniciar o passeio. Os mais visitados são Jardim Botânico, Museu Oscar Niemeyer, Ópera de Arame e Parque Tanguá – acompanhando o percurso, com saída da Praça Tiradentes e retorno ao Setor Histórico. Antes da Linha Turismo, Curitiba já disponibilizava a Linha Parques.

Seja em visita aos parques, museus ou *shoppings*, dentre os vários segmentos de público que frequentam o museu, o Paraná trouxe 2.175 visitantes à exposição do acervo em 2009 e os visitantes vindos de outros Estados brasileiros representam 8.095 do total. No caso do Paraná, coincide com a pesquisa divulgada pelo IPPUC, que, de 2002 a 2006, se coloca como um dos três maiores polos emissores de turista a Curitiba juntamente com São Paulo e Santa Catarina, subdivididos entre Brasil e Exterior, dos 94,5% que representam os Estados brasileiros, tem-se que 38,4% eram do Paraná. Analisando os motivos que trazem os turistas a Curitiba, destacam-se negócios, visitas a parentes e amigos, e em terceiro, turismo e lazer.

Diversão não é opção unicamente para quem viaja a passeio, o pátio do Museu Oscar Niemeyer é um dos novos espaços de encontro ofertados aos curitibanos e neocuritibanos, como menciona Eloi Zanetti, ao refletir sobre a cidade em seu livro "Mudou Curitiba ou Mudei eu?"⁴⁵⁷. Zanetti se refere à Curitiba em tom de nostalgia, uma cidade que de braços abertos acolhe os que vêm de fora, mas com receio que não se preserve sua identidade. Um povo que não joga lixo na rua; do pinheiro, totem sagrado que simboliza Curitiba, de personagens como *Oil Man* e de diferentes públicos que ilustram sua crônica e frequentam o MON, entre os que enfrentam fila para entrar no museu e, aqueles, que fazem uso do "cachorródromo" nos finais de semana, ou mesmo, os que sentam em roda para descontraírem.

Cidade como cenário do encontro, sendo o Paço Municipal e o MON os mais recentes.

⁴⁵⁷ SANTOS, M. R. O enigma curitibano. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 22 mar. 2011. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.php?id=1108249>>. Acesso em: 03 maio 2011.

O Paço Municipal, restaurado e colocado nas mãos da Fecomércio, tornou-se um simpático ponto de encontro para músicos, artistas e moradores que gostam de andar pelo Centro. O mesmo aconteceu com a cafeteria e a loja do Museu Oscar Niemeyer: condições foram criadas, o assunto foi tratado com a dignidade merecida e o povo respondeu comparecendo. O lugar está ficando cult. O lúdico e o dileto criam cultura e movimentam a economia.⁴⁵⁸

Seja o pátio ou o "ParCão", as férias de verão para quem fica em Curitiba passam pelo MON: "Eu adoro parque. Lá posso levar meus cachorros, fazer um piquenique [...] ou ir a um barzinho", afirma a estudante de 19 anos que concilia jornalismo e teatro, pois sempre há espaço para diversão.⁴⁵⁹

Os bares nas redondezas do museu representam outra opção de entretenimento para os turistas e moradores de Curitiba, como é o caso, do "Bar Meninas dos Olhos Culinária e Arte", com funcionamento diário das 18h as 2h e aos sábados feijoadada a partir das 13h. E o "Basset", que abre de segunda a sábado das 18h as 0h e aos domingos das 16h as 0h, com maior movimento no horário do *happy hour*. O público não é homogêneo nem mesmo em seu tempo livre quem dirá quando cultura e lazer são vivenciados num mesmo local como o MON. Curitiba desde 1980 praticamente dobrou sua população e ampliou não apenas os espaços culturais, mas os de diversão, sendo que a construção do seu primeiro *shopping*, o Mueller, na região central de Curitiba é de 1984.

Hannah Arendt⁴⁶⁰, ao discutir a crise da cultura, esclarece que o divertimento, o trabalho e o sono são processos da vida biológica a que todos têm direito. Ao distinguir entre sociedade e sociedade de massa, a autora opõe cultura e entretenimento; o problema ultrapassa a indústria do divertimento e a compulsão da massa em consumi-los, mas se aloja, primeiramente, na oposição de artistas e intelectuais, que por meio das artes, das ciências e do posicionamento político, não aceitam que a cultura deixe de se constituir como um emblema de classe, seja por "esnobismo social" ou "pura hipocrisia". Dos males o menor, "no que respeita à sobrevivência da cultura, decerto ela está menos ameaçada por aqueles que preenchem o tempo livre

⁴⁵⁸ ZANETTI, E. **Mudou Curitiba ou mudei eu?** Curitiba: Edição do autor, 2011. p.66.

⁴⁵⁹ ELIAS, M. Ensaios com direito ainda a um estágio. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 16 jan. 2010. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/gazetinha/conteudo.phtml?tl=1&id=964111&tit=Ensaios-com-direito-ainda-a-um-estagio>>. Acesso em: 03 maio 2011.

⁴⁶⁰ ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.258.

com entretenimentos do que por aqueles que ocupam com fortuitas artimanhas educacionais para melhorar sua posição social"⁴⁶¹.

Cultura distribuída à massa é positiva, porém, o erro é transformá-la em entretenimento por meio de simplificações e reduções grosseiras, "a cultura relaciona-se com objetos e é um fenômeno do mundo; o entretenimento relaciona-se com pessoas e é um fenômeno da vida"⁴⁶². Na verdade, na sociedade de massa ao se caracterizar como uma sociedade de consumo, as horas de lazer não são empregadas para o próprio aprimoramento ou para aquisição de maior *status* social, e sim, apenas para o consumo e para o entretenimento que nada acresce ao ciclo vital, é que se percebe a extensão do problema. Logo, o termo não é cultura de massas e sim entretenimento de massa, cuja lógica de funcionamento não tornará a sociedade mais "cultivada".

Embora arte e cultura não sejam sinônimas, as discussões sobre objetos de arte cuja função ultrapassa o uso funcional e se julga pela aparência, em que o critério de apreciação é a beleza, nos termos de Kant, marca a fase anterior à sociedade de massa, que se acentua posteriormente ao se manter atual quando arte e cultura mesmo independentes envolvem questões políticas.

A cultura – palavra e conceito – é de origem romana. A palavra 'cultura' origina-se de *colere* – cultivar, habitar, tomar conta, criar e preservar – e relaciona-se essencialmente com o trato do homem com a natureza, no sentido do amanho e da preservação da natureza até que ela se torne adequada à habitação humana. Como tal, a palavra indica uma atitude de carinhoso cuidado e se coloca em aguda oposição a todo esforço de sujeitar a natureza à dominação do homem.⁴⁶³

Na concepção romana o ponto de apoio é a relação entre cultura e natureza, cultura o equivalente a agricultura e em oposição às artes poéticas e de fabrico. Portanto, quando se toma o valor de quem julga ao invés do que se julga, compreende-se a relação entre arte, cultura e política, "para os juízos do gosto, o

⁴⁶¹ ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**, p.259.

⁴⁶² *Ibid.*, p.260.

⁴⁶³ *Ibid.*, p.265.

mundo é objeto primário, e não o homem, nem a vida do homem, nem seu eu"⁴⁶⁴. Conseqüentemente, "soa tão estranho classificar o gosto, a principal atividade cultural, entre as atividades políticas do homem"⁴⁶⁵, experiência comum a todos os cidadãos, pois cada qual sabe escolher as pessoas que agrada ou não, com as quais possuem afinidades e opta por compartilhar suas vivências. O gosto sob este viés não se aplica apenas à aparência do objeto, mas seleciona quem pertence a uma mesma classe de pessoas, conseqüentemente em sua amplitude política "somos tentados a enxergar no gosto essencialmente um princípio aristocrático de organização"⁴⁶⁶.

Exposto ao domínio político em termos de atividades, no agir e falar se revela "quem fulano é" que ultrapassa as qualidades e talentos individuais que possa ter, ou seja, a postura política e o gosto como posicionamento humanístico suplantam e se opõem ao gosto no sentido de possuir ou não habilidades artísticas e fabris. "O gosto humaniza o mundo do belo ao não ser por ele engolfado; cuida do belo à sua própria maneira 'pessoal' e produz assim uma 'cultura'"⁴⁶⁷. Sendo assim, o gosto é para ser exercido livremente, sem coerção da filosofia, das ciências ou das artes, dos romanos é que herdamos o entendimento de cultura a nossa maneira "pensavam dever ser uma pessoa culta: alguém que soubesse como escolher sua companhia entre homens, entre coisas e entre pensamentos, tanto no presente quanto no passado"⁴⁶⁸.

O gosto, portanto, na medida em que, como qualquer outro juízo, apela ao senso comum, é o próprio oposto dos 'sentimentos íntimos'. Em juízos estéticos, tanto quanto em juízos políticos, toma-se uma decisão, e conquanto esta seja sempre determinada por uma certa subjetividade, também decorre, pelo mero fato de cada pessoa ocupar um lugar seu, do qual observa e julga o mundo, de o mundo mesmo ser um dado objetivo, algo de comum a todos os seus habitantes. A atividade do gosto decide como esse mundo, independente de sua utilidade e dos interesses vitais que tenhamos nele, deverá parecer e soar, o que os homens verão ou ouvirão nele.⁴⁶⁹

⁴⁶⁴ ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**, p.277.

⁴⁶⁵ *Id.*, p.277.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p.278.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p.279.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p.281.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p.276-77.

Ao se objetivar apenas a qualidade do que é produzido sem o valor pessoal, em que o objeto fabricado supre o ciclo de vida e se esgota ao ser consumido, seja no trabalho do artista ou do fabricante em que se exaltam os talentos individuais cuja amplitude de julgamento não se aplica ao contexto político, é que se percebe o uso inadequado do termo "gosto". Nesse sentido, a cultura remete ao conhecimento sobre arte, utilizado equivocadamente como sinônimo de distinção entre as classes.

Se para muitos o conhecimento sobre arte significa ser culto, por analogia os museus de arte deveriam cumprir essa função e o público se enquadrar nesse padrão. Nesse modelo de museu – como templo da arte – são mais importantes as coleções do que o posicionamento do público. Conseqüentemente é difícil aceitar que os museus são parecidos com *shoppings*, o erro está em isolar o valor do objeto em detrimento do público, situação observada nas ações do MON.

Esse debate envolve sua função institucional e a conotação do que se entende por museu. Discussões que rebatem em outros espaços museológicos de Curitiba, no caso, o MAC/PR que resiste a transferência do seu acervo para o novo local, o que ocasionaria o seu fechamento e a transferência de sua sede para servir de sala de aula à EMBAP. Fundador do MAC/PR e artista plástico, Fernando Velloso ao opinar sobre as instalações do prédio menciona que museu é sinônimo de cultura, primeiramente deve se pensar o que se coloca dentro e não o prédio em si, sem o provincianismo de compará-lo com o MoMA de Nova York ou Guggenheim de Bilbao, pois uma obra desses acervos valem mais que o custo de toda a construção do Niemeyer. "Muito bom que se construam bons prédios, mas primeiro e acima de tudo deve-se levar a sério o que vai estar dentro. É preciso voltar o foco para o conteúdo, incrementar os setores de pesquisa, a parte de documentação, educativa e cultural. Museus devem ser voltados para a cultura, não para o entretenimento. Não são filiais da Disney"⁴⁷⁰.

A separação entre cultura e entretenimento não é válida, na verdade ser culto envolve uma atitude diante da vida, que parte do sujeito, portanto, a qualquer classe de objetos podem ser atribuídos valores culturais, estejam expostos em museu ou vitrine de *shopping*. A posição defendida por Fernando Velloso associa o conteúdo

⁴⁷⁰ FORMA sim, mas com conteúdo. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 31 maio 2003. Disponível em: <<http://www.paranaonline.com.br/canal/opiniao/news/49169/?noticia=forma+sim+mas+com+conteudo>>. Acesso em: 03 maio 2011.

da arte como determinante a cultura, mas na contemporaneidade o museu como local propulsor do turismo atrela as duas funções: entretenimento cultural, pois o turismo em si contribui com a preservação do patrimônio e a valorização das cidades –, como quem cuida do seu próprio lar. De acordo com a Carta Internacional de Turismo Cultural, adotada pelo ICOMOS, na 12.^a Assembleia Geral no México, em 1999,

o turismo é um dos principais veículos para o intercâmbio cultural, uma oportunidade de conhecer não só o que restou do passado, mas também a vida atual de outros grupos humanos sendo cada vez mais reconhecido como uma força positiva que promove a conservação do patrimônio natural e cultural.

A relação entre turismo, patrimônio e cidade exemplifica a política de governo instaurada por Carlos A. Richa (2005-2008), ao se referir à restauração do Paço da Liberdade como uma das ações desenvolvidas pelo Programa Marco Zero, cuja meta era revitalizar o centro tradicional de Curitiba, evitando sua degradação o que ocasionaria ações de vandalismo e um reduto de marginais, pois "a melhor maneira de se evitar a violência é justamente ocupar os espaços, fazer com que o público freqüente, ter um programa de atividades, afinal é a população que tem que tomar conta da cidade, é impossível resolver o problema só com policiamento"⁴⁷¹.

A depredação desse patrimônio na fase em que o Paço ficou fechado e mesmo da área central de Curitiba resultou, de um lado, da falta de investimento para renovação urbana e, de outro, das novas modalidades de consumo advindas com os *shopping-centers* gerando uma estagnação de alguns segmentos da economia no centro da cidade. Após a reabertura do Paço em 2009, agora denominado de Centro Cultural Paço Municipal de Curitiba, agrega outras atividades além das culturais como a cafeteria com acesso direto pelo calçadão.

A revitalização de bens tombados pelo patrimônio artístico, assim como a criação do MON, reforça positivamente a relação entre turismo e cultura, locais não apenas para turistas, mas que contribuem para a formação e a cidadania de cada visitante, embora a frequência dos paranaenses em seus próprios museus seja pequena, como menciona Eliana Moro Reboli, coordenadora da COSEM, em 2007. Reboli faz menção a vários museus no Paraná – como o MAC, o Expedicionário, o

⁴⁷¹ POSSE, Z. C. S. (Org.). **História e uso do Paço da Liberdade**. Curitiba, PR: SESC, 2009. p.189.

MIS, o Museu de Paranaguá, o Museu Histórico de Londrina, o Museu da Bacia do Paraná em Maringá – e salienta que são mais de 170 museus no Estado, ao concluir que: "o Paraná está bem servido de museus. Porém, o público paranaense ainda não está acostumado a visitá-los"⁴⁷². Dentre os segmentos de públicos identificados cita os turistas que visitam por passeio, as escolas com o objetivo de conhecer e aprender; porém, os moradores ainda não frequentam. O que proporcionaria "descobrir a própria identidade, história e arte", o que falta é essa identificação.

Gina Isberner, presidente do Conselho Regional de Museologia do Paraná,

considera que os museus possuem baixo índice de visitação por conta do 'distanciamento social'. Segundo ela, falta 'democratização deste espaço público'. 'Os museus não são engajados. Não existe um compromisso, uma comunicação eficaz com a comunidade. Não há identidade com o público. Isso se faz com políticas culturais, com uma agenda de inclusão social', afirma.⁴⁷³

O objetivo dos museólogos é tornar o museu mais ativo e interativo, não tendo apenas a função de guardar o patrimônio, mas que sejam vivenciados como espaços alegres e acolhedores, no qual o público se sinta representado. A falta de visitantes é uma das metas a serem superadas pelos museus do Paraná, a outra, se estende à infraestrutura, pois faltam funcionários e pessoal especializado; o Estado ainda não possui um curso para formação de museólogos e nem mesmo seus museus contam com este profissional. Os setores educativos, por exemplo, contratam estagiários cuja rotatividade no quadro funcional exige treinamento constante, de um lado, dificulta que políticas educacionais tenham maior representatividade para com o museu no debate teórico entre "arte pela arte" e a "arte-educação", e, de outro, incide na postura dos mediadores diante ao público – o processo de comunicação parte dos objetos numa conduta padronizada, em segundo plano fica a subjetividade do público.

Eduardo Spiller Pena, diretor do Museu Paranaense⁴⁷⁴, também se coloca ao afirmar que, para que os museus abram ao público sem a sua mercantilização exige-se planejamento, caso contrário será ofertado um "varejão de fatos". No atacado ou

⁴⁷² FURLAN, N. Paranaense frequenta pouco os museus. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 13 maio 2007. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/cidades/news/240843/?noticia=paranaense+frequenta+pouco+os+museus>>. Acesso em: 03 maio 2011.

⁴⁷³ *Id.*

⁴⁷⁴ *Id.*

no varejo, a falta de investimento mostra uma conduta do Estado perante os equipamentos culturais em seu conjunto, em que o aumento do público pode acarretar maior trabalho e comprometimento não exclusivamente de ordem material, mas pessoal. A exemplo de deliberações práticas, como a abertura dos museus aos sábados e domingos, que até meados de 1996⁴⁷⁵ ainda não era adotado nos espaços museológicos administrados pela COSEM, o preparar-se para receber o público fruto dessa sociedade em massa é recente para a realidade paranaense.

O fato dos museus não abrirem aos finais de semana denota que o uso do museu até o final da década de 1990 se restringia a uma elite social e cultural, uma vez que no tempo livre que a grande maioria da população poderia usufruir de cultura, não havia disponibilidade de acesso. Ao comparar com o MON em que o maior índice de visitação acontece aos sábados e domingos, principalmente no domingo gratuito, contata-se que o povo passa a frequentar o museu, por conseguinte o MON contribui para romper com essa conduta elitizada.

7.2 OLHAR PARA MULTIDÃO: FREQUENTADORES, ARTISTAS E ARTEIROS

A quantidade de visitantes que frequentaram o MON em 2009 cresceu praticamente 60% em relação a 2004, ou seja, passou de 124 mil para 199 mil visitantes no transcorrer desses cinco anos; visitação motivada por vários fatores, como a política de acesso a bens culturais promovida pelo Estado e a difusão na mídia. No entanto, outra hipótese a favor desse aumento de público é pela relação do MON para com a cidade, concepção presente desde sua inauguração. Jaime Lerner decreta que além da edificação do Olho, integre a essa área do antigo edifício Castelo Branco os limites que circundam o Bosque João Paulo II, o que ampliaria o uso do espaço para fins turísticos – segundo art. 6.º, do Decreto n.º 6.097, de 20 de agosto de 2002. Se o museu e o bosque foram pensados como uma estrutura única e com a finalidade turística, supostamente esse local projetado para ser uma atração

⁴⁷⁵ "Em fins de 1996, é definida pela SEC a abertura dos museus ao público nos sábados, domingo e feriado" (POSSE, Z. C. S. (Org.). **História e uso do Paço da Liberdade**, p.124). Cabe destacar a visitação do Museu Paranaense que até outubro de 2005 atingiu 62.746 pessoas, dos quais 8.465 são escolares (p.123).

turística também seria visitado pelos curitibanos. Nesse sentido, a população de Curitiba e os turistas elegeram o MON como um espaço público ofertado pela cidade, e conduz a uma segunda hipótese: de que o uso dado ao museu por essa multidão difere do uso que o grupo de elite e a classe artística concebem para um museu. Os conflitos gerados por essas diferenças serão tratados na sequência, com a finalidade de exibir o posicionamento do segmento popular que frequenta o MON, que o aprecia por ser um museu democrático.

No limiar entre conhecimento e consumismo, o MON conseguiu de 2003 a 2010 um alto índice de visitação. Essa etapa, se comparado com os outros museus foi sanada, embora exista uma resistência de como tratar essa multidão. O culto e a massa, separação que se mostra nas estruturas físicas e administrativas do museu, é ordem reproduzida pela conduta de quem trabalha no local. Se, por um lado, os alunos em fila recebem as instruções antes de participar da visita monitorada: "não tocar nas obras, não correr dentro do museu, não comer durante a visita, não se distrair enquanto o monitor fala"; por outro, os pequeninos, em grupos menores, e de mãos dadas para não se perder das professoras e dos colegas, demonstram felicidade e euforia por estarem no museu. Uma das crianças, ao responder o que vieram ver, grita: "o olho", fica em silêncio, e continua, "a boca" – autenticidade de ser criança. Em relação ao público espontâneo, nas salas expositivas cabe aos seguranças conter o ímpeto da "molecada" em prol de preservar determinadas obras, que indignados não entendem a conduta dos pais.

O procedimento dos seguranças e as instruções de comportamento direcionadas pela monitoria visam a formação de público, que por sua vez revelam que o MON é frequentado por pessoas que não tinham o costume de visitar museus, nesse sentido explicita a fusão entre o culto, o massivo e o popular. Independente do MON ser um museu pós-moderno não isenta o fato de que existe um modelo de conduta a ser seguido, que se adequa a racionalidade burguesa dos "modos e bons costumes" em oposição ao ímpeto popular. O comportamento popular se manifesta pela necessidade em tocar nas obras, interagindo quando desperta seu interesse, em correr livremente pelas salas de exposição e entre os corredores do museu, como quem corre no parque ou na praia.



FIGURA 24 - INTERATIVIDADE NA EXPOSIÇÃO O ESTADO DA ARTE - MON
 FONTE: A autora, 08 jan. 2011



FIGURA 25 - TARJAS NA EXPOSIÇÃO O ESTADO DA ARTE - MON
 FONTE: A autora, 03 abr. 2011

Do lado de fora, a vigilância e o policiamento também são constantes, principalmente nos finais de semana, podendo ocorrer repressão não apenas verbal. Um fato denunciado pelos frequentadores do museu a *Gazeta do Povo*⁴⁷⁶ pelo incidente ocorrido no domingo, dia 26 de setembro de 2010, demonstra essa situação. A reportagem anuncia que "seis agentes de segurança teriam cometido excesso ao coibir um rapaz que urinava no parque, aos fundos do museu. O MON garante que vai apurar responsabilidades". O encargo é do museu ou da cidade? Cabe a quem cuidar dos espaços públicos? Museu ou Parque? O parque ou o ParCão, como é denominado pelos frequentadores, faz parte do museu? O público se revolta, "sai de casa para respirar ar puro e ver árvores e presencio covardes engravatados espancarem um piá", menciona a estudante de jornalismo ao *e-mail* encaminhado à redação do jornal. Em outro relato, "o que presenciei foi seis homens atuarem como se estivessem numa briga de gangues. Me senti insegura. Minha neta começou a chorar e segurar minha perna". Ao que parece o caso foi resolvido internamente, pois nem mesmo a Polícia Militar foi chamada para resolver a ocorrência e nada foi registrado na polícia civil.

⁴⁷⁶ ANÍBAL, F. Frequentadores do MON acusam seguranças de agredir jovem. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 27 set. 2010. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vidaecidadania/conteudo.phtml?tl=1&id=1051160&tit=Frequentadores-do-MON-acusam-seguranças-de-agredir-jovem>>. Acesso em: 03 maio 2011.



FIGURA 26 - MUSEU OSCAR NIEMEYER COMO PRAÇA PÚBLICA, SEM GUARDA-CORPO
 FONTE: A autora., 26 mar. 2011



FIGURA 27 - BARREIRAS VISÍVEIS, MUSEU OSCAR NIEMEYER COM GUARDA-CORPO
 FONTE: A autora, 1.º maio 2011

Barreiras visíveis são implantadas e cercam todo o edifício Humberto Castelo Branco como se o prédio em si não tivesse relação com a paisagem ao entorno, ou seria um modo de conter essa movimentação? A ação humana moldando a arquitetura, delimitando ocupações e prevenindo abusos, os acessos para o parque ao fundo ou às áreas verdes e o espelho de água abaixo do Olho são inibidos com a circulação sugerida pelo museu cujo paisagismo poderia interligar os espaços. A solução adotada mesmo em áreas que não apresentavam problemas de segurança pelo desnível de altura, entre o vão aberto e o gramado, foi circundar toda a edificação com guarda-corpo. Separando, *a priori*, em dois grupos: o do museu e o do parque – embora o público participe como um todo.

Outros exemplos do conflito entre o espaço de elite e o espaço popular são constatados não apenas nas salas expositivas do museu, pelas tarjas pretas e pelo segurança ao lado das obras, mas na instalação de guarda-corpo cercando a laje do museu, separando-o das áreas verdes ao entorno e do ParCão. As perguntas enunciadas acima tem o intuito de instigar a reflexão de que o MON é um museu híbrido e um lugar público, sua popularidade também decorre do povo relacioná-lo com a cidade; deste modo, do ponto de vista aqui adotado, a distinção proposta pelo MON não se justifica e revela que o público culto não o percebe dessa maneira.

E ainda o MON é um espaço público, disso resulta o fato de estar suscetível a problemas característicos das cidades contemporâneas –, como o uso de drogas e

bebidas alcoólicas pelos cidadãos, que as consomem nos parques e agora, no MON. Outro modo de analisar essa situação é a revolta da população diante ao comportamento expresso pelo museu; para sanar esse problema, o povo em defesa dos seus direitos utiliza-se da mídia para se manifestar. Situação que revela a importância dos meios de comunicação como um canal de diálogo entre o povo e o poder público. Para a pesquisa, expressa mais um ponto de articulação entre o culto, o massivo e o popular, ou seja, a mídia serviu de instrumento para o público defender seu posicionamento contra a atitude dos seguranças do museu, no alerta de que existe uma diversidade de pessoas que o frequentam, e nem por isso são "marginais".



FIGURA 28 - LAGO 1 - ESCULTURA BRENNAND MUSEU OSCAR NIEMEYER

FONTE: A autora, 26 mar. 2011



FIGURA 29 - LAGO 2 - ESCULTURA BRENNAND MUSEU OSCAR NIEMEYER

FONTE: A autora, 10 jan. 2011

Os frequentadores não se incomodam com a multiplicidade, pois o museu abriga desde famílias até o "pessoal da bebedeira". Tanto o parque quanto a laje são ocupados como teatro aberto quando o museu transforma-se em palco para ensaio de música, dança e atividades circenses.



FIGURA 30 - ARTEIROS 1 - MUSEU OSCAR NIEMEYER
 FONTE: A autora, 27 mar. 2011



FIGURA 31 - ARTEIROS 2 - MUSEU OSCAR NIEMEYER
 FONTE: A autora, 27 mar. 2011



FIGURA 32 - ARTEIROS 3 - MUSEU OSCAR NIEMEYER
 FONTE: A autora, 1.º maio 2011



FIGURA 33 - ARTEIROS 4 - MUSEU OSCAR NIEMEYER
 FONTE: A autora, 27 mar. 2011

A laje e o estacionamento servem de pista de *skate*, ciclovía e circuito de caminhada, as pilastras confortam os casais participando silenciosamente das escolhas pessoais, o lago serve para refrescar os pés, o gramado fica repleto de cadeiras de praia, jardim para os cachorros e local pra "puxar um fumo". As mães passeiam com seus filhos, amigos se reúnem para tocar violão, os bancos espalhados ao longo do gramado se transformam em várias praças, locais para conversar, saborear chimarrão, paquerar, escutar música, curtir e descontraír – cada grupo delimita sua área. Espaço de lazer e trabalho, o vendedor ambulante ganha o dia com a cerveja gelada, com o sorvete e o algodão-doce, o tio que cuida dos carros "fatura o seu".



FIGURA 34 - VENDEDOR DE ALGODÃO DOCE - MUSEU OSCAR NIEMEYER

FONTE: A autora, 27 mar. 2011



FIGURA 35 - PISTA DE SKATE - MUSEU OSCAR NIEMEYER

FONTE: A autora, 1.º maio 2011



FIGURA 36 - NA CORDA BAMBA, PARQUE MUSEU OSCAR NIEMEYER

FONTE: A autora, 27 mar. 2011



FIGURA 37 - LAZER E DIVERSÃO, PARQUE MUSEU OSCAR NIEMEYER

FONTE: A autora, 1.º maio 2011

Pela aparência, bem-estar ou proteção, separar o museu em áreas não inibe a circulação e sim, potencializa as diferenças. De setembro para cá, as ocorrências, ao que parece, se tornaram constantes culminando no encerramento do expediente as 17h no domingo, 22 de maio de 2011, em função da "Marcha da Maconha"⁴⁷⁷, que veio desembocar nos fundos do museu reunindo mais de 3.000 manifestantes. Resultados percebidos posteriormente: os vidros quebrados dos guarda-corpos, a intensificação dos seguranças em desobstruir as escadas de acesso ao museu ao

⁴⁷⁷ O MON vira ponto de encontro para os grupos organizarem as estratégias de divulgação e marketing da marcha, sendo referenciado como local de uso por quem consome maconha, assim como outros espaços de Curitiba, a exemplo do parque Barigui.

pedir que as pessoas não sentassem, na comunicação visual, com tarjas amarela e preta, limitando a circulação do público no gramado rente a laje.

Alerta constante tanto pelos seguranças do museu quanto pelo conselho tutelar, em que os agentes da FAS, juntamente com apoio da guarda municipal, são chamados para repreender e fazer um cadastro dos adolescentes menores de 18 anos. Com pequena movimentação – apenas quatro ou cinco grupos fumando narguile, nos "narguilhódromos"; outros três ou quatro grupos bebendo, nos "botecódromos" – pois o horário de pico era outro. Mais tarde, três viaturas do 12.º Batalhão fazem a ronda no local, dando baixa em vários adolescentes, "no modo de quem pega bandido", como ilustra a imagem abaixo.



FIGURA 38 - OSGEMEOS. SEM TÍTULO (FRAGMENTO OBRA). Sem data
FONTE: MON. OsGemeos: Vertigem. Curitiba, out. 2008. Catálogo de exposição

Durante a ronda "o pessoal" se dispersa, porém conforme o horário e o domingo a conformação dos grupos difere. Por exemplo, no domingo normal o "grupo dos manos" ou "os calçados" era menor que no domingo gratuito, em que se visualiza um amontoado de gente que se separa do restante, área que delimita o "maconhódromo".



FIGURA 39 - MACONHÓDROMO 1 - MUSEU OSCAR NIEMEYER
 FONTE: A autora, 1.º maio 2011



FIGURA 40 - MACONHÓDROMO 2 - MUSEU
 OSCAR NIEMEYER
 FONTE: A autora, 1.º maio 2011

As denominações são variadas, para o pessoal que vem ao museu visitar as exposições, o grupo lá de fora representa "os mano e as mina", para o tio do algodão doce "são os calçudos", que ora estão no Bosque do Papa, ora estão nos fundos e arredores do museu – local de trabalho já há três anos, de quem aprendeu que quando começa a escurecer é hora de encerrar o expediente. Para os seguranças o grupo de maior problema é o "pessoal que puxa um fumo", principalmente ao entardecer, após às 16h30min é que começa a concentração.

Fora ou dentro, no momento da batida policial os grupos se dispersam, uns vão embora e depois retornam, outros se misturam com o pessoal do parque, ou andam pelo museu, ou seja, "ali pela laje", o que equivale a não ser incomodado. A laje, o gramado ao redor da edificação e o parque aos fundos são três universos paralelos com variedade de público. Respondendo à pergunta inicial, museu ou parque, depende de cada interlocutor, se avaliar a metragem quadrada divulgada pelo museu e o paisagismo assinado por Burle Marx, o parque e o museu compõem um conjunto, pois "a obra de Niemeyer não é o único patrimônio no antigo conjunto do Castelo Branco. Os jardins do prédio e das adjacências foram projetados por Roberto Burle Marx, em 1977, e estão hoje, em parte, descaracterizados. Uma

parcela do conjunto será restaurada"⁴⁷⁸. Mas, pelo comportamento vivenciado pelo museu, a resposta é não, ou seja, o público de fora não é semelhante ao de dentro.

Para o público externo, a relação é daquele espaço diante do que a cidade oferece aos moradores, no caso dos adolescentes que estão no parque e não veem problema em fumar narguile, aquele é um local de encontro, de lazer, pois já trabalham de segunda a sexta, "o domingo é dia de lazer", se defendem, "não estamos fazendo nada de ilícito, só curtindo, na boa, [...]". Como assim três anos de cadeia? Qual é desse g.m, (guarda municipal) que nem pra ser policial de verdade?"⁴⁷⁹. Em outro trecho, "ligaram lá pra casa, minha mãe disse que sabia que eu tava aqui, e, qualquer coisa era pra gente ir pra lá [...]". O amigo concorda, e em tom de deboche, menciona: "ela devia ter dito que te fez, quando tinha tua idade". Alguns dos pais sabem que seus filhos estão ali e aprovam o fumo e mesmo os adolescentes não se incomodam em ser repreendidos, dão o nome incompleto, mentem a idade, não mostram documento ou indicam o endereço errado; para outros, mesmo estando junto de quem fuma, não o fazem, e, se preocupam em serem advertidos e fichados pela FAS – pensam em avisar eles mesmos seus pais do ocorrido.

Cada grupo tem sua lógica própria e usufrui aquele espaço na sua totalidade. Mesmo entre os que bebem cada qual se coloca como diferente e concorda que tem uma "galera barra pesada", logo, "é bom dá uma geral". Outros comentam "[...] meu, que neblina. Vamos pular na marola". Aqueles que passam mal e vomitam, "a gurita ta chamando o hugo". Os que se protegem, "o gordão chapou o coco [...], é melhor parar". Olhando da laje, percebem-se os vários grupos formados na extensão do parque. Na visita em família, uma menina junto com seus pais pergunta ao irmão, "que cheiro é esse?". Em tom baixo, ele responde: "é maconha". E um vendedor também menciona sobre a vivência nesse espaço:

No estacionamento em frente do MON a movimentação é menor, não há nem como saber sobre as apreensões que ocorrem. Já a venda de droga no Bosque do Papa é mais aberta, e o pessoal é bem vestido, eu mesmo já passei um sufoco [...]. Mas eu me divirto, às vezes eu tô nos parques, antes eu vendia pipoca, logo que perdi meu emprego com o fechamento do

⁴⁷⁸ FERNANDES, J. C. Governador Jaime Lerner fala pela primeira vez sobre o Novo Museu e abre diálogo com a classe artística. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 08 set. 2002. Caderno G.

⁴⁷⁹ Observação dirigida, conversa do grupo após ser repreendido pelos guardas municipais e as assistentes da FAS.

Conglomerado Banestado, hoje eu vendo algodão doce que eu já pego pronto. Aqui é mais tranqüilo e a concorrência é menor, aos domingos que eu venho para cá. [...] Lá trás não dá para ficar os cachorros atacam.

Até aqui, foram trazidos os que frequentam o museu fazendo uso do parque e da laje. Na parte externa, vemos o uso do espaço público de modo democrático. Para Canclini, "democracia é pluralidade cultural, polissemia interpretativa", e associar a democratização da cultura a "uma hermenêutica ou uma política que fecha a relação de sentido entre artistas e público é empiricamente irrealizável e conceitualmente dogmática"⁴⁸⁰. Essa postura dogmática indica o posicionamento da elite, que não converge com a posição adotada também pelo poder público ao possibilitar que o MON fosse visitado por uma diversidade de visitantes com múltiplos interesses, e essa é a qualidade democrática do MON.

Em suma, pela variedade de público apresentado nesse tópico e pelos diferentes usos atribuídos ao MON, concorda-se com Canclini ao afirmar que uma "política democratizadora é não apenas a que socializa os bens 'legítimos', mas a que problematiza o que deve entender-se por cultura e quais são os direitos do heterogêneo"⁴⁸¹. Nesse aspecto, a defesa do MON como um espaço democrático parte do segmento popular, já visto pela intercessão da mídia. Logo, a questão se a quantidade de público resulta num espaço democrático, pode ser assim respondida: depende do tipo de uso e com que interesse cada um participa desse espaço cultural. Pelo que foi debatido até então e repetindo que o acesso aos museus se restringia aos dias da semana, afirma-se que a quantidade de visitantes somado a sua diversidade contribuem para romper com a posição hegemônica adotada pela elite cultural e artística que trabalha no MON.

⁴⁸⁰ CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas...**, p.156.

⁴⁸¹ *Id.*

Com o intuito de manifestar a posição do segmento popular dentro do MON, e ao refutar a posição do grupo culto que julga o visitante pelo seu comportamento "inadequado", ao considerar que o público de dentro é diferente do público de fora. É que num segundo momento, verifica-se que dentro também existem diversos segmentos de público, às vezes "excluídos" por parte do museu na busca de um "visitante ideal". Se, externamente as barreiras são visíveis pela colocação de guarda-corpos, policiamento constante e atitude dos seguranças, internamente a diferença é mais sutil – afora no domingo gratuito. Diferença na escolha do que expor e nos modos de comunicação com o público: primeiro, barreiras invisíveis separam os tipos de público – artistas e arteiros –, o que é exposto dentro e os grupos artísticos de fora, mas esses incomodam menos; segundo, o que a tese a ser defendida valoriza, ou seja, na constatação de que a questão principal não está na análise das obras ou exposições vinculadas pelo museu, mas na relação dos sujeitos com o que é ofertado. Outra finalidade é caracterizar esse público, que mescla seus gostos com o que a mídia oferece como repertório imagético, para isso, retomam-se os livros de assinaturas da exposição do acervo⁴⁸².

Os livros de assinaturas são utilizados como tática de comunicação pelo público, cujos depoimentos falam sobre o imaginário que o público projeta para si mesmo, seus ídolos, seus desejos, suas angústias e expectativas. Aparecem cantores, atores, artistas, terroristas, jogadores de futebol, personagens da história, xingamentos e rebeldia.

Como "*Michael Joseph Jackson*⁴⁸³ residente em *Los Angeles* que trabalha como cantor-pop, com idade de 50 anos", a cantora "*Madonna* que reside nos USA, com idade entre 36 e 50 anos", "*Britny Spears*, da *Louisiana*, *singer*, com idade entre 22 e 35 anos", que deixa seu recado "*P.S: Buy my new record! Circus*". Dentre os atores aparece: "*Richard Gere*, de *Lax*, *actor*"; "*Brigitt Bardot*" que mora na França, Paris e atua como "*artists*"; "*Demi Moore* de *Tampa/FL*, profissão: *actress* e idade entre 36 a 50 anos" e "o repórter *Clark Joseph Kent*, de *Smallville*".

⁴⁸² Mantiveram-se os textos conforme redigido, independente de a grafia estar ou não correta, o que justifica o uso das aspas.

⁴⁸³ É citado mais duas vezes, morando na Califórnia, *EUA* e também em *Los Angeles*.

A identificação com líderes políticos, traficantes e terroristas também é recorrente, seja "*Barack Obama*", ou mesmo, "do Afeganistão com codinome Tempa" ou apenas como escolha profissional como o caso de "Henrique Ferreira, mais de 60 anos, morador do Rio que atua como traficante". Há os que citam apenas "cafetão" ou destacam seus predicados: "Toni Bem Dotado, Curitiba, Cafetão, 21 a 35 anos". Ainda na questão do trabalho aparecem cargos políticos como a "assessora do presidente da república, que reside em Chapecó" e o "espião" com nome indecifrável com idade entre 21 a 35 anos. O termo "perigo" associado à profissão, a exemplo de Valter Jr., de São Paulo, que pode estar fazendo menção ao programa da TV "profissão: perigo", assim como Maria de São Paulo e Rafael de Curitiba. Outro sentido dado à palavra "perigo" associa a atuação como professor.

Das aulas de história surgem "Pedro Álvares Cabral, de Lisboa, navegador, com *muitos mais* de 60 anos" e "Napoleão Bonaparte⁴⁸⁴, o imperador, que reside na França, Paris"; temos também "Joana D'arc moradora de Paris e guerrilheira". Realidade ou não, figuras fictícias povoam o imaginário do público, batizado de "Marciano Cerelepe Jurema Galvão, morador de Marte, profissão: dólar, ctb e com mais de 80 anos"; mesclando várias personalidades surge o "Tibúrcio Faustino Pinto, da cidade de Taboquinhas, profissão perigo e com mais de 60 anos". Heróis justiceiros também são criados como personagens, "conhecido como Crypto, vindo de Cryptorydium, sua profissão é matador de humanos". Comunicando-se em outro dialeto, "se denomina 'Il Ojo', procedente da 'Il Arte', trabalha como 'Observador', com mais de 50 anos, escreve: 'horribilis horripilantis these museum'".

O público espontâneo ao assinar com os nomes da indústria cultural comprova que a mídia interfere em sua formação cultural, na mistura entre o popular e o massivo. Nesse sentido o imaginário popular é constituído por imagens trazidas pela mídia. Guy Debord, dentre as definições de espetáculo refere a influência que as imagens exercem socialmente, "o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens"⁴⁸⁵. Em continuidade a posição do autor, "sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos –, o espetáculo constitui o *modelo*

⁴⁸⁴ Novamente é mencionado como "guerrilheiro" e residente em Paris.

⁴⁸⁵ DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**, p.14.

atual da vida dominante na sociedade"⁴⁸⁶. Esse modelo espetacular é vivenciado no MON, a própria imagem do museu tem valor alegórico, o que possibilita que o público se comunique de modo lúdico e particularize suas preferências.

De certa maneira, esse modo do público se exprimir também evidencia a mescla entre o massivo e o culto, como cita Canclini sobre Gombrich, "dessacralizou-se o santuário, diz Gombrich, substituiu-se a peregrinação pela excursão turística, o objeto pelo *souvenir*, a exposição pelo *show*"⁴⁸⁷, o importante Gombrich não debate: "como podem coexistir as instituições cultas com as tendências massificadoras"⁴⁸⁸. De um lado, como educar para arte quando necessidades primárias ainda não foram sanadas? E, de outro, quem não deseja ter um banheiro amplo e bonito? – o espelho é um símbolo da sociedade do espetáculo – contradições pontuadas por Canclini no que diz respeito à cultura latino-americana entre a modernização socioeconômica e a modernidade cultural.⁴⁸⁹ É que a análise da modernização latino-americana não deve ter como referência o modelo europeu, pois, assim, parte-se da prerrogativa do nosso atraso já problematizado.

Se o modernismo não é a expressão da modernização socioeconômica mas o modo como as elites se encarregam da intersecção de diferentes temporalidades históricas e tratam de elaborar com elas um projeto global, quais são essas temporalidades na América Latina e que contradições seu cruzamento gera?⁴⁹⁰

Nossa história é híbrida, conseqüentemente os impulsos secularizadores e renovadores da modernidade foram mais eficazes nos "grupos cultos" que, por sua formação, agora entram em conflito pela expansão da cultura massiva. Os campos científicos e humanísticos autônomos foram criados pelo desenvolvimento da educação, porém essa profissionalização de artistas e escritores se choca com o analfabetismo da maioria da população, bem como com estruturas e hábitos pré-

⁴⁸⁶ DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**, p.14.

⁴⁸⁷ CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas...**, p.136.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p.137.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p.70.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p.73.

modernos. Somado ao fato de que as contradições entre o culto e o popular, em sua maioria, se limitam a registrar o que essas obras no contexto da história da arte e da literatura significam para elite.

Primeiramente há que se considerar essa incongruência, com base numa teoria livre da ideologia do reflexo, sem partir da correspondência entre base material e representações simbólicas. Segundo, nas artes plásticas é visível a inadequação entre os princípios concebidos nas metrópoles (Europa) e a realidade local (América Latina), que se traduz num recurso ornamental de exploração. A modernização cultural na América Latina mostra o interesse em contribuir com a transformação social, numa atitude contrária ao mundo esteticista das vanguardas europeias, independente dos seus entraves aponta Canclini.⁴⁹¹ O modernismo não foi uma cópia de modelos importados, nem a busca de soluções apenas formais, embora esses projetos de inserção social tenham se transformado em academicismos em prol de uma elite e do mercado. Mesmo assim, suas frustrações não se resumem ao problema de desajuste socioeconômico, muito menos no destino fatalista da arte.⁴⁹²

Entre 1950 e 1970, vários fenômenos indicam mudanças estruturais e sedimentam a modernização socioeconômica na América Latina, desde o desenvolvimento econômico mais sólido ao crescimento urbano, bem como a ampliação de mercado de bens simbólicos, a introdução de novas tecnologias comunicacionais, e por fim, os movimentos políticos que contribuíram na distribuição de bens básicos – interferindo, assim, nas relações entre modernismo cultural e modernização social, na autonomia e na dependência das práticas simbólicas.⁴⁹³

Nesse processo de modernismo cultural ocorre o crescimento da educação superior, embora as primeiras instituições culturais surjam na década de 1940, como a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) e o Salão Paranaense de Belas Artes (SPBA). Somente em meados da década de 1970 é que Curitiba se desenvolve a ponto de propiciar a circulação de bens simbólicos, com a criação do

⁴⁹¹ CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas...**, p.79.

⁴⁹² *Ibid.*, p.75-83.

⁴⁹³ *Ibid.*, p.85.

primeiro museu de arte: o MAC/PR⁴⁹⁴, que passará a ser sede do Salão Paranaense que até então não tinha espaço definido⁴⁹⁵, e a abertura de outras instituições de ensino superior. E, ainda nesse processo, a constituição do mercado artístico⁴⁹⁶ que contribui para profissionalizar as funções culturais, no caso de Curitiba também ocorre durante as décadas de 1970 a 1989, período em que se instituem as galerias de arte de modo efetivo⁴⁹⁷, "somente a partir da década de 1970, que passou a existir um público consumidor de arte que permitisse a estruturação do mercado"⁴⁹⁸ – as iniciativas entre 1950 a 1969 ainda eram incipientes, houve a abertura de apenas quatro espaços de comercialização de obras de arte nessa época: Galeria Cocaco (1957), Galeria Paulo Valente (1964), Galeria de Arte Ida e Anita (1967), Galeria Toca (1967).⁴⁹⁹

Já que até o final da década de 1960, a maioria dos espaços de recreação, cultura e esportes era de iniciativa privada, federal ou estadual, dentre os quais se destacavam a Universidade Federal do Paraná, o Teatro Guaíra, os Grandes Clubes e Sociedades de Bairro, o Museu Paranaense, o Ginásio de Esportes no Tarumã. As primeiras iniciativas propostas pela Prefeitura de Curitiba ocorreram em 1971, com a criação do Teatro Paiol, e em 1972, com a interdição do trânsito da Rua XV para dar lugar ao calçadão de pedestres conhecido como Calçadão da Rua das Flores – o primeiro do país. Em 05 de janeiro de 1973 foi criada oficialmente a Fundação Cultural de Curitiba (FCC) pela Lei Municipal n.º 4.545, elaborada pelo advogado Eduardo Rocha Virmond e sancionada pelo prefeito Jaime Lerner. A Constituição

⁴⁹⁴ "Em 1969, Curitiba sedia o IV Colóquio de Museus de Arte do Brasil. Walter Zanini, diretor do MAC-USP e da AMAB – Associação dos Museus de Arte do Brasil, criada em Porto Alegre, em 1967 –, aprova a idéia e sugere a criação do museu sob o título de Museu de Arte Contemporânea do Paraná" (VAZ, A. **Artistas plásticos e galerias de arte em Curitiba: consagração simbólica e comercial.** 284f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004. p.116).

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p.105.

⁴⁹⁶ "No período de 1945 e 1955, em São Paulo e Rio de Janeiro, as entidades culturais criadas além de possibilitarem o rompimento com a arte acadêmica, lançaram os alicerces institucionais de um campo de produção erudita em cidades com acelerado processo de metropolização" (*Ibid.*, p.102).

⁴⁹⁷ De 1970 a 1979 havia 23 galerias ativas em Curitiba e entre 1980 a 1989 esse número passa para 44 (*Ibid.*, p.50).

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p.104.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p.50 e 191.

Federal de 1988 alterou o funcionamento da FCC, que passou de uma entidade pública de Direito privado para uma entidade pública de Direito público.

Vale notar que, a partir da crise da década de 1980, as tendências neoconservadoras que fragilizam o Estado transferem às empresas privadas a responsabilidade de promover cultura, tanto para as elites quanto para a massa, tal é o caso da Rede Globo no Brasil, "dona de circuitos de televisão, rádios, telenovelas nacionais e para exportação, e criadora de uma nova mentalidade empresarial com relação à cultura, que estabelece relações altamente profissionais entre artistas, técnicos, produtores e público"⁵⁰⁰. O que significa esse controle de circuitos para a cultura de elite? Significa a ampliação do público e a quebra de limites entre o culto, o massivo e o popular; uma vez que o repertório imagético trazido pela TV é reproduzido pelo público que frequenta o MON, ao se identificar com ídolos e personagens da "telinha".

Para Canclini, há um conflito entre a cultura moderna que nas artes surge por meio da autonomia do campo artístico – no acordo tácito entre artistas, galerias, museus, críticos e o público – e o mecenato artístico que ao estar ligado à vontade empresarial tende a neutralizar essa autonomia. Tanto a Lei Sarney (1986-1990) quanto da Lei Rounaet (1991), cujas iniciativas de promoção e incentivo cultural são viabilizadas por meio de parcerias com empresas privadas e órgãos públicos descentralizando a responsabilidade do Estado, manifestam esse processo de dependência. Situação que se explicita com o perfil das empresas estatais e não estatais elencadas no capítulo 6 e que colocam o MON em funcionamento. O museu tendo como gestor a Sociedade dos Amigos do MON realiza suas ações sob a forma jurídica de OSCIP – Organização da Sociedade Civil de Interesse Público –, logo se enquadra no perfil descrito por Canclini, pois as ações realizadas pelo MON rebatem nos projetos desenvolvidos nos outros espaços culturais de Curitiba, sendo este a prioridade do Estado. Portanto, ao constatar que o mercado de bens simbólicos em Curitiba representado pelas galerias e museus de arte surge por iniciativa de grupos de intelectuais e artistas ligados às esferas de poder, e ainda que as ações da Prefeitura em ofertar bens de cultura e lazer que atenda ao crescimento populacional emergem na década de 1980, concorda-se com os apontamentos de Canclini sobre

⁵⁰⁰ CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas...**, p.92-93.

o desenvolvimento econômico e o modernismo cultural em seus estudos sobre a América Latina. Tal discussão se aplica a Curitiba, pois se adequa ao modelo neoliberal adotado pelo país em que as iniciativas de fomento as artes com o MON seguem esses padrões.

Enfim, mediante essas transformações na década de 1990 a América Latina se modernizou, sociedade e cultura, aproximando o modernismo simbólico e a modernização socioeconômica; a democratização da cultura foi realizada pelas indústrias culturais por meio quase sempre de empresas privadas e não tanto pela vontade dos produtores – embora ainda existam desigualdades na apropriação de bens simbólicos, a resposta não cabe mais na forma simples e polarizada: em dominadores e dominados. Como produtores, intermediários e públicos redimensionam suas práticas? E ainda, indaga Canclini, o que significa ser público da modernidade?⁵⁰¹

Com base no que foi discutido até então, e concordando com Canclini, pode-se afirmar que ser público da modernidade, para o recorte aqui proposto, significa se posicionar e manifestar suas opiniões e gostos, ao divulgar um repertório de nomes e imagens que não estão somente nos livros de história e de arte, mas na mídia, como na valorização por igual de um mestre da pintura e do futebol, por exemplo. Seguindo o exame dos livros de assinaturas, entre os artistas, temos "Pablo Picasso, pintor de obra" e, na arte do futebol, "Edson Arantes do Nascimento, morador de Santos, (ex) jogador de futebol, idade acima de 60 anos", memorizado pela observação "PS: Sou o Rei". Dos mais recentes, "Ronaldo! Profissão: Brilha muito no Corinthians!". A fama também é um desejo vivenciado pelo público, seja atuando na TV, seja no esporte, "Cecília, estudante e 'atriz da Globo', reside em Curitiba, com idade de 12 a 20 anos"; Arthur de 12 anos idealiza ser "Piloto de Fórmula 1".

Espaço que expressa não apenas a preferência pelos artistas e ídolos, mas que também é utilizado para registrar depoimentos, recordação aos que já se foram, "Josevalda V. R., pedagoga", menciona: "precisei abrir mão de minha obra para seu valor" e "Plínio do Amaral, médico de Campinas São Paulo", escreve: "*In Memoriam*: arquiteto Paulo José Almeida Amaral, com data de falecimento em 2006". Enfim, no pedido de uma prece, os dizeres, lidos em sequência, mostram que diferentes públicos acolheram o MON:

⁵⁰¹ CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas...**, p.140.

- Claudia Boreti, Itália, 35 a 50 anos, acha "Bellissimo!".
- Henrique Souza, São Paulo, Mendigo, Menor Infrator, de 51 anos.
- "Não te intereça. Mendigão, 1.800 anos".
- Nome Ilegível, Profissão Bundão, 700 anos de idade.
- "É nós, idade: 100 anos".
- Ney Jr., engenheiro de Curitiba, mais de 50 anos, "Um país só existe quando tem memória. O museu deve expandir a memória nacional".
- Natalia Escribar, de Santiago do Chile, psicóloga, de 21 a 35 anos, "olheo: iluminação ruim!".
- Sebastian Castilho, de Santiago, de 12 a 20 anos, "Muito bonito de olho".
- Lindalva, de São Paulo, professora entre 36 a 50 anos, "parabéns".
- Leandro de Curitiba, 21 a 35 anos, menciona que é fotógrafo e amante da vida.
- James Bond, New York, agente secreto.

Além de mostrar o imaginário e criatividade do público, os livros são vivenciados como diários pessoais, local para deixar opiniões, recordar entes queridos, fazer pedido e manifestar suas preferências. Os times de futebol são referenciados: "o jornalista Alexandre de Porto Alegre, com idade entre 21 a 35 anos, desenha o símbolo e cita seu time: o Internacional". A conduta diante da vida expressa em manifestações de liberdade pois seu trabalho "é viver como pássaro", diz Luiz Machado, de Curitiba. Aparecem diálogos entre aquele que menciona que é "muito chato, muito chato, muito chato" e o que responde "sem cultura"; ou apenas, anunciam a falta de interesse, pois acham "uma porcaria", e mesmo, comentam sobre as obras e a postura do museu: "esculturas são para ser tocadas". Outros tecem apenas elogios: Fábio Alves professor de Educação Física, residente em Curitiba, se coloca dizendo "Obrigado MON"; Evane e Barroso de Juiz de Fora, Minas Gerais, diz: 'Adorei!'; o professor de 64 anos do Rio também agradece: "Encantamento, Parabéns. Obrigado"; Quetin, da Inglaterra, de 43 anos, indaga: "*Is there room for commentes?*" e Luciane, de Belém do Pará, professora de 40 anos deixa o *e-mail* e pede: "gostaria de receber correspondência".

O museu divide opiniões, o aposentado de São Paulo comenta "impressão extraordinária", satisfação sentida por Ronaldo, arquiteto e urbanista de São Luis do Maranhão, com idade acima de 60 anos, ao comentar "MON: Belíssima obra curitibana". Já para a professora de Minas Gerais a expectativa era outra e desabafa "o olho frustrante, um olho no escuro", além de outros comentários de desapontamento e indagação: "Quem cegou o olho?", simbolizado graficamente com o desenho de um olho que chora. Olavo reclama deixando o recado que é "mal iluminado", no

anonimato também a queixa é sobre a falta de divulgação, pela frase incompleta: "colocar placas indic...".

De um lado, os comentários sobre a vedação do olho evidenciam que a preferência do público recai sobre as características espetaculares da arquitetura. A possibilidade de ver toda a cidade ao entorno estando dentro do Olho era mais uma delas, na similitude do museu com um "mirante". O isolamento da iluminação natural que marcava o projeto original do anexo – o Olho – foi executado para abrigar a exposição "Eternos Tesouros do Japão" em 2006, na justificativa de que o sol danificaria as obras expostas. A preocupação com que as obras de arte ficassem expostas ao sol se aplica as outras exposições que eram exibidas no Salão Principal, mais uma vez se ratifica diferentes pontos de vista sobre a função desse museu, na significação espetacular em oposição a um museu tradicional.

Ao comparar com o Memorial de Curitiba, mais um projeto da fase Lerner, o problema acarretado pela iluminação é recorrente. Outros atributos comuns ao MON marcam o tipo de arquitetura concebida por Lerner, como agregar à concepção dos projetos os elementos emblemáticos de Curitiba: a pinha, o pinhão, o pinheiro – no caso do MON –, e a importância dessas edificações para cidade. O Memorial da Cidade ou Memorial de Curitiba foi inaugurado em 15 de agosto de 1996, três anos depois da comemoração do tricentenário da cidade. Assim, este espaço representa "a síntese das comemorações dos 300 anos de Curitiba e o ponto focal da identidade dos curitibanos para com sua cidade. É, como diz o prefeito Rafael Greca de Macedo, 'a cidade olhando a cultura e a cultura olhando a cidade'⁵⁰². Inicialmente seria mesmo denominado: "Memorial dos 300 anos".

O então prefeito pretendia que o edifício abrigasse as obras do acervo do Museu Paranaense (MP), o que não se concretizou, com isso, o acervo da instituição é composto por dois altares-retábulos laterais datados de 1780, originais da antiga igreja Matriz de Curitiba, provenientes do Museu de Arte Sacra. Foi cogitado, ainda, vincular ao espaço exposições do acervo do Museu Paranaense, o que também se tornou inviável, pois, segundo Zulmara Posse, uma das responsáveis pela direção do museu no período, não há como desmembrar a reserva técnica do espaço expositivo, ou seja, ambos fazem parte do processo museológico da instituição. Sendo assim,

⁵⁰² MENDONÇA, M. N. As unidades. **Boletim Informativo da Casa Romário Martins**, Curitiba, PR, v.23, n.114, p.40-109, dez. 1996. p.107.

"a idéia do prefeito era sediar exposições do acervo do museu. Mas isso nem se discute, pois um museu é uma instituição que tem por base a pesquisa sobre seu acervo"⁵⁰³.

O Memorial está instalado em uma área que antes pertencia ao Instituto Nacional do Seguro Social (INSS) e o espaço, cujo desenho lembra a forma estilizada de um pinheiro, é considerado um dos maiores projetos da prefeitura de Curitiba no que engloba cultura e lazer, com 5.000m². Sua construção totalizou R\$ 2,8 milhões. A versão executada foi realizada pelos arquitetos Fernando Popp e Valéria Bechara, juntamente com Jaime Lerner, que o esboçou em 1992.

A temática da pinha e do pinhão também está presente na obra de escultura "Rio de Pinhões" encomendada a Elvo Benito Damo; pinhões feitos de cerâmica formam um rio com 15 metros de comprimentos e de 10 a 40 cm de largura, montados no chão do Memorial. Outros artistas com obras vinculadas à inauguração do espaço foram Poty Lazzarotto, Zaco Paraná, Antônio Maia e Sérgio Ferro. Sua estrutura física abrange um auditório aberto para 150 pessoas, além das salas expositivas que estão distribuídas em três dos quatro andares, no último foi instalado um arquivo climatizado para abrigar o suposto acervo. Projetado para sediar exposições de vanguarda, esculturas, instalações e performances, não se adequou para obras do acervo histórico, pois faltam paredes e teto, e, por ser envidraçado, o sol em excesso também danificaria as obras expostas.

Com a mesma finalidade o NovoMuseu foi construído extrapolando a importância de outros espaços culturais de Curitiba e mesmo do Memorial; assim como no MON o anexo popularmente conhecido como o "Olho" deixou em segundo plano a analogia com o pinheiro do Paraná.

Nascia o Museu Oscar Niemeyer, homenagem ao grande arquiteto brasileiro, às vésperas da comemoração de seu centenário de vida. Percorremos o imponente vão livre do antigo espaço das Secretarias de Estado, o auditório excelente – que escolheríamos para cenário semanal das nossas Escolas de Governo – e chegamos ao Olho suspenso, cuja construção foi inspirada na imagem da Araucária, árvore símbolo do Paraná.⁵⁰⁴

⁵⁰³ LOPES, A. M. Cascalhos feito pinhas e pinhões. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 11 ago. 1996. Almanaque.

⁵⁰⁴ HERKENHOFF, P. **Museu Oscar Niemeyer...**, s.p.

As anotações nos livros de assinaturas também são positivas e revelam que independente da possibilidade de apreciar a paisagem ao entorno. Mesmo o Olho no escuro e sem iluminação natural, o público fica satisfeito e sente-se maravilhado com o museu, portanto o MON agrega gostos e públicos variados. E mais uma vez reitera que a visita não resulta exclusivamente das exposições, e sim de todo o conjunto.

7.3 NARRATIVAS ESCOLHIDAS: DE ARTISTAS A SUJEITOS CRIADORES

Política e arte cúmplices de uma cultura de classe, das 14 exposições que marcam a reabertura do MON em 2003, exibe-se ao visitante, além de mostras internacionais e nacionais, seis delas com obras pertencentes ao acervo da instituição: quatro coletivas e duas individuais. Analisando o título dessas exposições não há relação direta entre a exposição e o acervo – diferente das mostras posteriores a outubro de 2004 –, percebe-se que desde o início o MON tem como meta nacionalizar a produção local. Com base na nomenclatura estabelecida pelo museu, as exposições se dividem em oficial, paralela e itinerante; quanto à relevância abrange internacional e nacional, logo, a produção do acervo é classificada como uma mostra nacional.

O plano de divulgação sobre as exposições em cartaz engloba convites, pôsteres, catálogos e a revista do museu, embora nessa etapa inicial a produção dos catálogos ainda estava restrita, assim como os patrocinadores. E mesmo as curadorias são realizadas por Suely Deschermayer e Solange Rosenmann, responsáveis pelo acervo e pelo educativo do museu, respectivamente. Dentre as mostras do acervo, uma delas é de Osmar Dirceu Chromiec (1948-1993), em que o pôster de divulgação apresenta duas obras originárias da Coleção Banestado sem nenhuma referência pessoal ao artista ou dados sobre a exposição, o público lê o depoimento de Chromiec que discorre sobre seu processo criativo.

Minha pintura tem muito a ver com o meio em que vivo... A inspiração creio que seja inconsciente... A cor depende do estado de espírito. Quando comecei usava branco e o preto, foram as cores que mais chamaram a minha atenção. Alguns anos depois é que fui introduzindo novas cores... Apesar do meu trabalho ser concreto, abstrato, as cores dizem muito do ambiente em que vivo, isto é, árvores, sol, água e céu (natureza).⁵⁰⁵

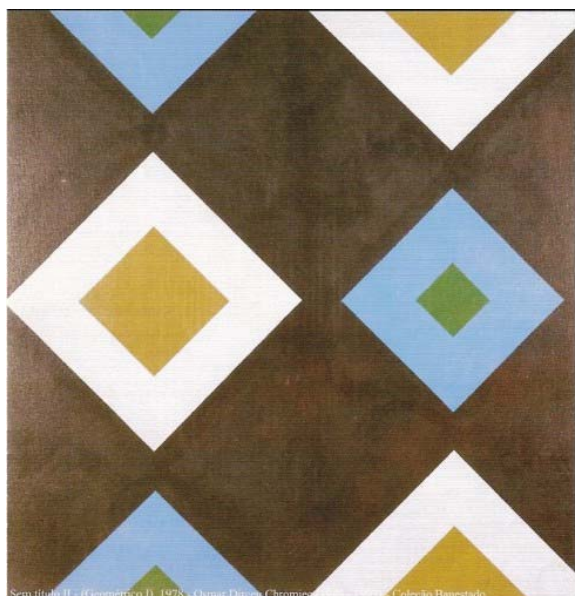


FIGURA 41 - CHROMIEC. **SEM TÍTULO II – (GEOMÉTRICO I)**. 1978
 FONTE: MON. **Chromiec**. Curitiba, set. 2003. Fôlder de exposição

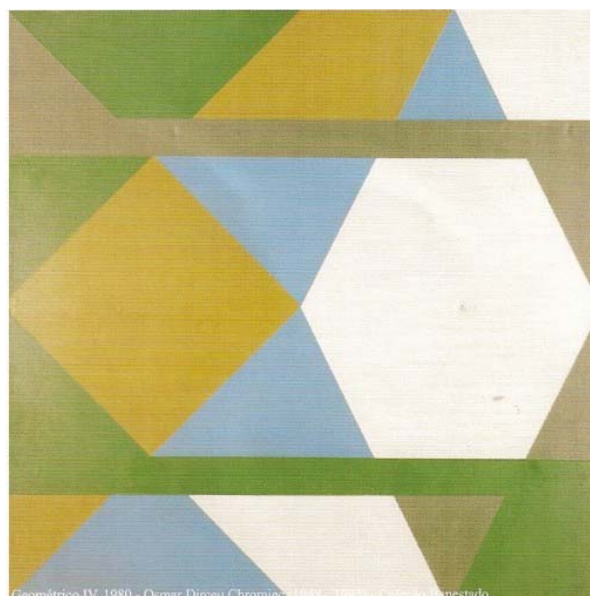


FIGURA 42 - CHROMIEC. **GEOMÉTRICO IV**. 1980

O artista justifica seu trabalho na inspiração e em seu estado de espírito, observando as imagens fica difícil visualizar natureza em tal composição, por analogia, no caso do questionário, em relação à obra de Kandinsky, o público até mesmo respondia "arte abstrata", mas advertia que não dava para entender. Na obra de Sam Francis, da exposição "Uma Aventura Moderna – Coleção de Arte da Renault", a interação do público remetia à novela "Caras e Bocas" em que o macaco era o artista, afirmavam "essa pintura parece as do macaco", os monitores interferiam com outras explicações.

⁵⁰⁵ MON. **Chromiec**. Curitiba, set. 2003. Fôlder de exposição.



FIGURA 43 - SAM FRANCIS. **SEM TÍTULO (FRAGMENTO DA OBRA)**. 1978
 FONTE: MON. **Uma aventura moderna**: coleção de Arte Renault. Curitiba, maio 2009. Catálogo de exposição



FIGURA 44 - PERSONAGEM DA NOVELA: **CARAS E BOCAS**
 FONTE: Rede Globo

As outras três mostras do acervo⁵⁰⁶ abordavam temas tradicionais na linguagem de pintura: natureza-morta, paisagem e retrato, a exemplo do retrato de Alfredo Andersen, de 1933, pintado por Inocência Falce (1899-1970) e do retrato de Maria Amélia D'Assumpção, de 1924, feito por Alfredo Andersen (1860-1935), ambas as obras pertenciam ao Museu de Arte do Paraná, a organização e curadoria também estavam ao encargo do museu.

⁵⁰⁶ MON. **Naturezas**. Curitiba, set. 2003. Fôlder de exposição. MON. **Natureza viva**. Curitiba, set. 2003. Fôlder de exposição. MON. **Retratos do Tempo**. Curitiba, set. 2003. Fôlder de exposição.

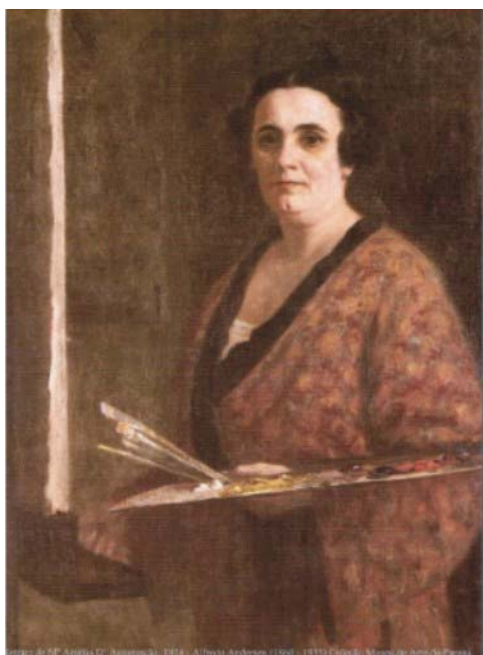


FIGURA 45 - ALFREDO ANDERSEN. **RETRATO DE MARIA AMÉLIA D'ASSUMPÇÃO**. 1924



FIGURA 46 - INOCÊNCIA FALCE. **RETRATO DE ALFREDO ANDERSEN**. 1933

FONTE: MON. *Retratos do Tempo*. Curitiba, set. 2003. Fôlder de exposição

Nesse início o MON se dedica aos artistas já consagrados no meio artístico paranaense, pois nomes como Alfredo Andersen, João Turin, Guido Viaro, Leonor Botteri, entre outros, circulam entre as três mostras do acervo inauguradas em setembro de 2003. Alguns dos catálogos editados pelo MON, referentes ao projeto "Artistas Paranaenses", enfatizam os mesmos artistas já publicados em função das exposições realizadas pelo Museu de Arte do Paraná, entre 1988 a 1996.

Se antes a constituição do acervo servia de base para classificar o museu no sentido tradicional, hoje as nomenclaturas que envolvem a museologia fazem do museu um espaço social, sendo que o acervo e as exposições são as principais estratégias articuladas pelas instituições museológicas ao se colocar como um espaço de produção e difusão de conhecimento em sua relação com o público. No período de 2003 a 2010, o MON incorpora a produção de 89 artistas num total de 652 obras, entre locais, nacionais e internacionais, cuja diversidade do acervo interfere na representação imagética do museu.

LINGUAGEM	LOCAIS	NACIONAIS	INTERNACIONAIS	TOTAL
N.º artistas	34	41	14	89
Desenho	20	11	2	33
Pintura	83	48	10	141
Gravura	231	115	2	348
Fotografia	9	25	29	63
Escultura	11	17	1	29
Objeto	-	38	-	38
N.º obras	354	254	44	652

QUADRO 18 - RESUMO - QUANTIDADE DE ARTISTAS E OBRAS - ACERVO MON - 2003-2010
 FONTE: Museu Oscar Niemeyer (abr. 2011)

Analisando o quadro 18, acima⁵⁰⁷, destacam-se os artistas nacionais e locais, se comparado ao acervo de origem que compreendia predominantemente uma produção paranaense. O MON não adota uma única linguagem artística ou recorte temporal. Nessa gestão, uma das maneiras de aquisição seguida pelo museu inclui a doação, "a maioria dos exemplares de arte contemporânea foram cedidas pelos próprios artistas a convite do MON, na ocasião em que realizaram exposições no museu"⁵⁰⁸.

De acordo com o tipo de linguagem que passa a compor seu acervo, o MON se lança como um museu de abrangência nacional, com ênfase na produção de arte moderna. Dentre os artistas nacionais a maior diversidade de obra representa a linguagem de pintura, e podemos citar: Ado Malagoli, Ianelli, Cícero Dias, Daniel Senise, Di Cavalcanti, Djanira, Iberê Camargo, Pancetti, Siron Franco, Vicente do Rego Monteiro, entre outros. Em quantidade, a aquisição maior foi de gravuras, com obras de André Miranda, Gilvan Samico, Maria Bonomi, Niobe Xandó, e evidência para 55 obras de Rossini Perez e 36 obras de Sérgio Fingermann.

Como representantes da produção local durante a gestão de Maristela Requião, o MON agrega obras de artistas que já faziam parte do acervo, a saber: Alfredo Andersen, Arthur Nisio, Cláudio Cambé, De Bona, Domício Pedroso, Dulce Osinski, Ennio Marques Ferreira, Erbo Stenzel, Estanislau Traple, Estela Sandrini, Franco Giglio, Garfunkel, Guido Viaro, Guilherme William Michaud, Helena Wong, Miguel Bakun, Mário Rubinski, Luiz Carlos de Andrade Lima e Vicente Jair Mendes. Além de outros, cujo reconhecimento artístico ocorreu na década de 1980, a exemplo de Elizabeth Tilton, Jussara Age, Rettamozzo, Uira Bartira; e, os mais recentes: Alfi

⁵⁰⁷ Ver o quadro A.1.1 em anexo.

⁵⁰⁸ ROMAGNOLLI, L. Museu Oscar Niemeyer apresenta seleção de obras do século 19 à arte contemporânea. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 03 jan. 2008. Caderno G.

Vivern, Francisco Faria, José Antonio de Lima, Luiz Carlos Brugnera, Marcelo Conrado, Orlando Azevedo. Em quantidade de obras, destacam-se a linguagem de gravura e os artistas Domicio Pedroso, Estela Sandrini e Uiana Bartira, que, em 2008, contribuiu com um montante de 225 obras. Porém, em relação à produção local, do total de artistas citados, 18 trabalham com pintura.

Na produção internacional, em quantidade de obras a ênfase recai sobre a produção de fotografia com Martín Chambi e Patrícia Parinejad; já em variedade, a prioridade também é a pintura, com obras de Carlos Allonso, Carlos Colombino, Joaquín Torres Garcia e Julio Quaresma.

Considerando que as exposições estão no centro da atividade museológica, a opção de investir numa produção nacional tanto para o acervo quanto nas exposições temporárias simboliza uma das estratégias de ação do MON; a outra enfatiza a produção internacional em vertentes bem variadas. Sobressai a valorização de artistas latino-americanos, via intercâmbio com países como México, Chile, Argentina, Uruguai, Paraguai, Cuba e Venezuela; mas o MON também estabelece boas parcerias com as instituições europeias, a exemplo da França, Espanha, Alemanha, Itália; e diversifica com obras vindas de Jerusalém, China e Japão.

ANO	RELEVÂNCIA					
	Internacional	Nacional	Niemeyer	Local	Acervo	Total
2003	3	4	-	2	5	14
2004	5	8	-	2	1	16
2005	5	12	-	3	-	20
2006	7	10	-	9	2	28
2007	8	11	2	2	4	27
2008	7	15	1	-	1	24
2009	10	6	-	3	-	19
Oficiais	45	66	3	21	13	148
2004	1	-	-	-	-	1
2005	-	-	-	4	1	5
2006	-	-	-	1	-	1
2007	-	-	-	2	-	2
2008	-	1	-	-	1	2
2009	-	1	-	-	-	1
Paralelas	1	3	-	7	2	13
2005	-	-	-	-	1	1
2006	-	-	-	-	3	3
2007	-	-	-	-	1	1
2008	-	-	-	-	1	1
2009	-	-	-	-	1	1
Itinerantes	-	-	-	-	7	7
TOTAL	46	69	3	28	22	168

QUADRO 19 - RELEVÂNCIA EXPOSIÇÕES - MON - 2003-2009
 FONTE: Museu Oscar Niemeyer

Das 168 mostras realizadas no MON, classificadas quanto à relevância em internacional, nacional, Niemeyer, local e acervo, poucos foram os artistas de Curitiba ou do Paraná que expuseram no museu sem incluir a parceria com instituições e familiares, cuja produção já pertencia ao acervo⁵⁰⁹. Relacionados às artes visuais e com produções mais recentes, podemos citar: André Malinski (Grupo Anilina), Eliane Prolík, Elizabeth Tilton, Francisco Faria, José Antonio de Lima, Luís Carlos Brugnara e Sônia Gutierrez; com produção de cunho histórico e sobre arquitetura, tem-se: Artigas, David Carneiro e Reinhard Maack.

Averiguando a classificação das exposições adotada pelo museu entre oficial, paralela e itinerante, a maioria se enquadra entre as mostras oficiais, sendo que as itinerantes se referem às parcerias do MON como promotor de arte e não apenas receptor. A principal delas leva a obra de Bruno Lechowski⁵¹⁰ ao exterior, num itinerário que passa por Londres, segue para Varsóvia, Cracóvia e Berlim, findando o percurso com a exposição no próprio museu no início de 2006. Parceria estabelecida entre o MON e a filha do artista Wanda Lechowski, que também atua como curadora ao lado de Ennio Marques Ferreira e Myriam Sbravati – parte da mostra compõe o acervo do MON, sendo um dos poucos investimentos na produção local, nos tempos do Museu de Arte do Paraná, cuja aquisição ocorreu pela doação da Siemens via Lei de Incentivo a Cultura, em 2001.



FIGURA 47 - BRUNO LECHOWSKI. SEM TÍTULO (PAISAGEM EM AZUL). 1927. (Aquarela sobre papel. 23 x 28,3cm. Acervo MON)

FONTE MON. Bruno Lechowski. Curitiba, Paraná, 2006. Fôlder de exposição



FIGURA 48 - BRUNO LECHOWSKI. SEM TÍTULO (PINHEIRO). Sem data. (Óleo sobre tela. 45 x 55cm)

⁵⁰⁹ Estanislau Traple, Garfunkel, Guido Viaro, Theodoro de Bona, Miguel Bakun, Poty Lazzarotto e Luiz Carlos de Andrade Lima.

⁵¹⁰ Brunon Bronislaw Lechowski (1887-1941).

Já as mostras paralelas, além das que se referem à produção local ou do acervo, uma delas em nível internacional e outras três nacionais, são eventos promovidos por outras instituições de cunho particular ou atividades desenvolvidas pelo educativo do museu, como o 2.º Festival Internacional de Humor Gráfico, o concurso de *design* promovido pela Masisa e as exposições da Tarsila do Amaral e "objetos" de José Rufino.

O MON, mesmo diversificando suas mostras, no quesito linguagem privilegia exposições de arte, variando entre pintura, desenho, escultura, gravura, fotografia e arte contemporânea. No caso das internacionais, do total de 45 mostras, 9 são de pintura, 11 de arte contemporânea e 7 de fotografias. Dentre elas, a mostra de arte contemporânea com obras dadaístas e surrealistas pertencentes à Coleção Vera e Arturo Schawarz do Museu de Israel, expostas no MON e no Instituto Tomie Ohtake; e a Coleção Pier Paolo Cimatti, da Itália, que exhibe gravuras de Picasso, sendo realizada e patrocinada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, com visitação de 34.283 pessoas. Entre as exposições de cunho histórico, a principal delas traz obras e objetos de Tóquio numa parceria entre o Museu de Arte Fuji e o MON, intitulada "Eternos Tesouros do Japão", mesmo sendo uma das únicas mostras com ingresso diferencial pago, 62.890 pessoas visitaram-na.

Nacionalmente, o museu mescla uma produção mais clássica com outra moderna, a parceria realizada com o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) juntamente com outras instituições traz a Curitiba, no primeiro grupo, as mostras "Vitor Meireles: Um artista do Império", em 2003, posteriormente a restauração da pintura realizada por ele conhecida como "Primeira Missa no Brasil", em 2007, que segue do MON para o Museu de Arte de Santa Catarina em Florianópolis, cidade de origem do artista, e para Porto Alegre no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. E, ainda, a obras de Louis Eugène Boudin pertencentes à Coleção dos Barões de São Joaquim e a mostra "Missão Artística Francesa", que exhibe 77 obras do acervo constituído por mais de 300 trabalhos de artistas responsáveis pela difusão do neoclassicismo no Brasil, dentre eles pintores como Jean-Baptiste Debret e Nicolas Antoine Taunay. No segundo grupo, expõe Tomie Ohtake e Djanira.

O Museu Imagens do Inconsciente exhibe no MON obras que superam os estilos e as tendências ditadas pelo campo artístico, ao inserir a arte num processo de cura terapêutica, como a exposição "Imagens do Inconsciente" de 2005 realizada novamente em 2009, que enfatiza a trajetória profissional de Nise da Silveira (1905-

1999)⁵¹¹. Nise implantou ateliês de pintura e modelagem no então Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, sendo que a partir de 1952 o trabalho dos internos realizados na Seção de Terapêutica Educacional passa a integrar o Museu de Imagens do Inconsciente⁵¹², localizado nos limites do Centro Psiquiátrico Pedro II⁵¹³, cuja coleção foi tombada em 2004 pelo IPHAN.

As várias imagens produzidas pelos pacientes não encontram respostas na psiquiatria acadêmica, como as "mandalas" que, segundo Jung, simboliza o potencial "auto-curativo"⁵¹⁴, e também a linguagem abstrata que *a priori* era interpretada como resultado do esfriamento da afetividade e desligamento do mundo real por parte dos pacientes esquizofrênicos. Ao observar a vivacidade com que as imagens abstratas eram produzidas, Nise⁵¹⁵ não as avaliava dessa maneira, concordando com o historiador da arte alemão W. Worringer, ao mencionar, que:

o sentimento estético move-se entre dois pólos: a necessidade de empatia e a necessidade de abstração. O indivíduo se move para um desses extremos dependendo de sua relação com o cosmos. Se a relação for tranqüila, ele tende para formas orgânicas, para o figurativo; se, ao contrário, o mundo externo parece ameaçador, ele tende à abstração.⁵¹⁶

⁵¹¹ MELLO, L. C. **Nise da Silveira**: caminhos de uma psiquiatra rebelde. Curitiba: MON, 2008. Catálogo de exposição.

⁵¹² Adelina Gomes, Carlos Pertuis, Emygdio de Barros, Fernando Diniz, Isaac Liberato, Lúcio Noemam, Octávio Ignácio e Raphael Domingues – são alguns dos internos reconhecidos como artistas.

⁵¹³ Atualmente denominado Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira.

⁵¹⁴ MELLO, L. C. *Op. cit.*, p.14.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p.15.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p.16.



FIGURA 49 - CARLOS PERTUIS. **SEM TÍTULO**. Sem data. (Óleo sobre papel. 49 x 40cm)

FONTE: MON. Nise da Silveira: caminhos de uma psiquiatra rebelde. Curitiba, Paraná, out. 2009. Fôlder de exposição

Nessa mesma linha, o Museu Bispo do Rosário também está localizado num hospital psiquiátrico, o Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira (RJ), mas com posicionamento político distinto, pois se define como um museu de arte contemporânea, contrário à posição defendida pelo Museu do Inconsciente. O campo da arte, além de julgar o tipo de público, também classifica o tipo de produção, o texto escrito por Ricardo Aquino menciona a carga pejorativa de termos como *folk art*, *art brut*, arte virgem ou *outsider art*, o que explica a busca do museu em legitimar sua produção no campo artístico.

Neste, por exemplo, pouco importa a biografia do artista; também nunca se explicita uma obra de arte a partir da biografia ou traços psicológicos do seu criador. Por que do exercício desse monopólio do poder da razão cartesiana sobre a loucura, entendida enquanto desrazão ou doença mental? Por que dessa necessidade de categorização de 'arte sintoma de doença mental'? Não se costuma nomear uma arte dos doentes do estômago, dos doentes neurológicos, [...] ⁵¹⁷

⁵¹⁷ MON. **Museu Bispo do Rosário + 3**. Curitiba, mar. 2005. p.57. Catálogo de exposição.

Aquino mostra que a arte isola condicionantes biográficas quando se refere aos artistas consagrados e aceitos pelo campo artístico, então por que na produção proveniente do Museu Bispo do Rosário não se utiliza o mesmo critério de julgamento, e adota-se a doença como padrão de análise e não apenas a produção realizada? O exemplo acima elucida posições e práticas do campo da arte que escolhe seus pares, o mesmo acontece em relação ao público.

Negativamente, o Museu Oscar Niemeyer toma como padrão o discurso oriundo do campo artístico em que algumas linguagens são rebuscadas e distantes do "grande público", positivamente, o advento da arte contemporânea amplia o repertório imagético contribuindo com a multiplicidade de obras, estilos e tendências. Em outros termos, o aumento da oferta de bens simbólicos e artísticos vivenciados pelo fenômeno da arte pode ser encarado como um fator da popularidade do museu que se enquadra nesse novo modelo, uma vez que suas salas já expuseram arte acadêmica e abstrata, esculturas contemporâneas e instalações artísticas, juntamente com produções cuja ênfase recai sobre a história e a cultura de quem a produz numa vertente oposta à arte pela arte.

Para Bourdieu, o museu, e nele a cultura e seu "amor pela arte" expressa esse sentimento da *filiação* ou da *exclusão* de acordo com a maneira que cada um se coloca nesse "templo"⁵¹⁸. O popular foi construído pela privação, discurso presente não apenas nas artes visuais, mas em outras manifestações artísticas como o teatro e a literatura – com a diferença que nas artes visuais a cultura popular praticamente só aparece na teoria como oposição "a verdadeira cultura", cujas interpretações partem da "classe culta" ou da "classe artística". Portanto, o fato do MON ofertar exposições com conteúdos diferentes ao do campo artístico possibilita a proximidade com o público, que se sente representado e integrante desse espaço; possibilita ainda que o público tenha opção de escolha e possa visitar apenas as salas expositivas que lhe agradam. O MON ao se distinguir de um museu exclusivamente de arte, assegura a importância do Estado e dos empreendedores culturais, que através da lei de incentivo a cultura patrocinaram o museu. Sendo assim, na gestão de 2003 a 2010, o MON colocou em segundo plano os dogmas artísticos, que se evidencia pelo museu não ter tido um conselho curatorial exclusivo.

⁵¹⁸ BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte...**, p.168.

Conseqüentemente, valoriza-se o sujeito e não apenas o objeto, como as exposições que mostram o trabalho de artesãos que fazem do ofício criativo seu sustento, longe dos circuitos expositivos *a priori*, ou seja, valorizados primeiramente por sua cultura. O exemplo da mostra "Para nunca esquecer"⁵¹⁹, com curadoria de Emanuel Araujo, reflete e resgata a memória da presença e contribuição dos negros do Brasil. As fotos de André Cypriano retratam onze comunidades de quilombolas localizadas em dez estados brasileiros; bem como a obra do pernambucano José Francisco Borges (J. Borges), que produz os cordéis reinterpretando o imaginário nordestino utilizando como técnica a xilogravura. A exposição "Ex-votos: memória e devoção" fala da religiosidade e fé daqueles que tiveram suas graças alcançadas.



FIGURA 50 - ANDRÉ CYPRIANO.
ITAMATATIUA - ALCÂNTARA
- MARANHÃO
(Exposição Quilombolas)



FIGURA 51 - ANDRÉ CYPRIANO. MOCAMBO - PORTO DA FOLHA - SERGIPE
(Exposição Quilombolas)

FONTE: MUSEU OSCAR NIEMEYER EM REVISTA. Curitiba, ano 3, n.12, p.33 e 34, nov. 2009

⁵¹⁹ MON. **Para nunca esquecer**: negras memórias, memórias de negros. O imaginário luso-africano brasileiro e a herança da escravidão. Curitiba, 2005. Catálogo de exposição.



FIGURA 52 - J. BORGES. **O ANIVERSÁRIO DO MACACO**
(Contra capa fôlder de exposição – frente)

FIGURA 53 - J. BORGES. **CORDEL**
(Detalhe contra capa fôlder de
exposição - verso)

FONTE: MON. **A arte de J. Borges: do cordel à xilogravura**. Curitiba, fev. 2008. Catálogo e fôlder de exposição

Em 2009, das 29 exposições que permaneceram em cartaz, a mostra Osgemeos⁵²⁰ e a de Vik Muniz tiveram boa aceitação pelos visitantes; a produção desses artistas nascidos no Brasil circula pelos canais da vanguarda artística contemporânea, dentre as várias qualidades, seja pela temática, seja pela habilidade técnica, o público se identifica nas narrativas contadas por eles. A primeira, dos irmãos Otávio e Gustavo Pandolfo que pintam em suas telas o "cotidiano simples" com exuberância e alegria traduzida nas cores, em que o uso da música convida o público a interagir com as instalações criadas; e a segunda, imagens da sua produção divulgada na abertura da Novela "Passione", da Rede Globo – do amontoado de lixo⁵²¹ e sucata cria retratos sublimes de amores e paixões.

⁵²⁰ MON. **OsGemeos: Vertigem**. Curitiba, out. 2008. Catálogo de exposição.

⁵²¹ Foram utilizadas 4,5 toneladas de lixo para produzir a obra que fez parte da abertura da Passione.



FIGURA 54 - OSGEMEOS. **O BEIJA FLOR**. 2008. FIGURA 55 - OSGEMEOS. **CLEIDILSON E ASVANIA**. Sem data
(Técnica mista sobre madeira. 1,6 x 2,0m) FONTE: MON. **OsGemeos**: Vertigem. Curitiba, out. 2008. Catálogo de exposição
FONTE: MUSEU OSCAR NIEMEYER EM REVISTA.
Curitiba, ano 3, n.9, nov. 2008 (capa)



FIGURA 56 - VIK MUNIZ. **IMAGEM 1**
FONTE: Divulgada pela novela *Passione*

FIGURA 57 - VIK MUNIZ. **IMAGEM 2**

7.3.1 Exposições e o seu público: antes do MON

Justificar a quantidade de público que visita o MON em função das exposições internacionais seria reduzir as outras esferas envolvidas e que colocam o museu em funcionamento, sejam as de ordem política ou financeira, ou mesmo menosprezar a produção nacional e local ofertada em conjunto com outras instituições museológicas e de fomento cultural; mas, em contrapartida, não se pode negar que este é um fator relevante aos olhos do visitante. Antes do Museu Oscar Niemeyer, outros espaços

de Curitiba abrigavam as exposições de grande porte, como o Museu Metropolitano de Arte (MUMA) e a Casa Andrade Muricy (CAM).

A mostra "A Revolta" de Frans Krajcberg (1995), por exemplo, mobilizou três espaços museológicos de Curitiba: o Museu Metropolitano de Arte (MUMA), o Solar do Barão e o Jardim Botânico, representando um alto índice de visitação em comparação à média habitual, ou seja, 110 mil visitantes no Botânico e 15 mil visitantes no museu – 4.841 eram alunos da rede pública e particular de ensino; além do programa 'Piás', com aproximadamente 2.000 alunos. Analisando esse quantitativo por dia, a exposição registrou em média 326 visitantes, praticamente o dobro, se comparada com a exposição de Escher e as esculturas de Rodin, que reuniram 165 e 141 visitantes, respectivamente.

Em Curitiba, a exposição de Escher⁵²² ficou em cartaz de 17 de janeiro a 17 de fevereiro de 1994, totalizando 4.950 visitantes, sendo a primeira vez que a obra do artista vinha para o Brasil, tendo como roteiro outras capitais além de Curitiba – no Rio de Janeiro foi vista 35 mil pessoas, em Brasília 25 mil, e em São Paulo, no MASP, por 80 mil visitantes⁵²³. Outro artista que havia recebido maior público no MUMA foi Sebastião Salgado, com oito mil visitantes – considerando que a média de visitação era de duas mil pessoas por exposição.

Em substituição ao Museu Metropolitano de Arte (MUMA), a Casa Andrade Muricy se colocava como o espaço de Curitiba prioritário a vincular exposições internacionais, com grande participação de público em seu primeiro ano de funcionamento, ou seja, praticamente 33 mil pessoas visitaram a CAM de junho de 1998 até novembro de 1999. Das nove exposições realizadas, dentre as internacionais estavam cinco mostras: American Graffiti, Gravuras no Japão, Jesús-Rafael Soto, Luzes e Cores da Provença e gravuras de Horst Janssen. Alguns desses artistas têm suas obras expostas novamente no MON, como é o caso do mostra intitulada "Soto: A construção da imaterialidade", primeira retrospectiva individual no Brasil deste venezuelano que é considerado o mestre da arte cinética – realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, a mostra ficou em cartaz no Instituto Tomie Ohtake,

⁵²² Outras exposições importantes realizadas no MUMA foram a Coleção de Léo Castelli, a retrospectiva de Poty Lazzarotto, a mostra de Joseph Beuys. Além das internacionais como: originais de Albrecht Dürer (1994), Brasil no século XIX (1996), seis espanhóis em Curitiba (1997).

⁵²³ A mostra ficou em cartaz de 15 de setembro a 31 de outubro de 1993.

em São Paulo, de 27 de abril a 03 de julho de 2005 e veio para Curitiba, de 20 de julho a 30 de outubro de 2005.

De 2000 a 2002, foram apresentadas oito exposições internacionais pela Casa Andrade Muricy, sendo elas: Florença: Tesouros do Renascimento, Cerâmica e Porcelana do Japão, do Grupo Cobra, de Georg Baselitz, IXION – Polônia: Tapeçaria Contemporânea, de Kjell Nupen, de Otto Dix e de Sigmar Polke. Destas, destacam-se as nove peças que compunham a mostra Tesouros do Renascimento⁵²⁴ vindas do município de Florença, sob o patrocínio do Cimento Itambé via Lei Rouanet, organizada pelas prefeituras de Porto Alegre (RS), Belo Horizonte (MG) e a SEEC do Paraná.

Tendo na diretoria Ennio Marques Ferreira, a CAM ganha o diploma de menção honrosa pela programação de 2000, por sua importância no cenário artístico Curitiba, prêmio concedido pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), tendo na presidência Lisbeth Rebollo Gonçalves, evento promovido pelo Banco do Brasil, em São Paulo. Em 2004, a mesma premiação foi concedido ao Museu Oscar Niemeyer pela exposição *Sonhando de Olhos Abertos: Dadá e Surrealismo*, cuja visitação foi de 50.657 visitantes.

Após a abertura do MON, a Casa Andrade Muricy muda de enfoque e estabelece parceria com outros projetos em sua programação de artes visuais; em 2009, por exemplo, traz a mostra "Obsolescências" que integra o programa Rumos do Itaú Cultural⁵²⁵ tendo como curadora Marília Panitz. Em 2007, expõe a "4.^a Mostra Latino Americana de Artes Visuais – Vento Sul", juntamente com o MAC/PR, o Museu de Arte da UFPR (MUSA) e o Memorial de Curitiba. Nessa edição o evento foi organizado pelo Instituto Paranaense de Arte, a SEEC, a FCC e a UFPR – dos quais participaram 37 artistas incluindo Brasil, Argentina, Chile, Colômbia, Paraguai, México e Costa Rica. Além de Curitiba, outras localidades receberam o evento, tais como: Florianópolis, Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Mesmo em menor quantidade, continua promovendo mostras internacionais, durante os meses de março e abril de 2007 ocorreu a estreia internacional da exposição *design* de Ulm, denominada:

⁵²⁴ A mostra ficou em cartaz de 30 de novembro de 1999 a 23 de janeiro de 2000, sendo que, Florença na data em questão tinha uma visitação anual de 11 milhões de visitantes.

⁵²⁵ O Itaú Cultural incentiva a criação artística brasileira desde 1997, e já promoveu mais de 750 artistas, tendo projetos em várias categorias além de visuais. Em 2005, por exemplo, lançou o Programa Rumos Educação Cultura e Arte viabilizando a educação não formal.

"*Ulmer modelle – modelle nasch Ulm*" patrocinada pelo Goethe-Institut, o Instituto de Relações com o Exterior de Stuttgart e a Masisa. A Masisa, empresa que investe na área de *design*, em 2005 realizou seu evento nas dependências do MON.

Em paralelo às parcerias externas, o espaço amplia as possibilidades para a inserção dos artistas locais no campo da arte, bem como a divulgação dos que já participam como José Bechara, Bernadete Amorim e Eliane Prolik. Em 2004, promove quatro mostras coletivas e sete individuais, resultado do Projeto: "Artistas Paranaenses na CAM", em andamento desde 2002. Em 2003, a Casa Andrade Muricy sediou cinco exposições e estabeleceu parcerias com artistas e críticos locais para compor o Conselho Consultivo, dentre eles: Didonet Thomaz e Paulo Reis, visto que, como afirma Eleonora Gutierrez, ao assumir o espaço não havia nenhuma exposição agendada e o orçamento estava zerado.

As alterações em função do MON repercutem não apenas nos espaços administrados pela Secretaria de Estado da Cultura, mas nos da Prefeitura de Curitiba. Para José Roberto Lança, diretor de ação cultural da FCC, a estratégia adotada foi o investimento na produção do artista como um trabalho complementar ao MON, por meio da Bolsa Produção para Artes Visuais, apoio dado a oito artistas em 2006 vinculado ao edital de 2005, os quais poderiam utilizar os ateliês do Solar do Barão para o desenvolvimento das propostas artísticas. Paralelo ao incentivo a arte local, percebe-se uma diversidade nas mostras realizadas, a exemplo da 18.^a Mostra de Fotojornalismo do Paraná realizada em 2005, que reúne 48 repórteres fotográficos – exposição organizada pela Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos (ARFOC) do Paraná, junto a FCC e a Ticcollar. Mesmo em 2009, a ênfase é dada à produção paranaense, podemos citar as individuais de Eliane Prolik e Denise Roman, a mostra coletiva sobre *performance*, tendo como curador Paulo Reis, e outras duas, com a curadoria de Nilza Procopiak.

TABELA 2 - BALANÇO GERAL PÚBLICO – MON - 2003-2009

ANO	POR SEGMENTO			MÉDIA MENSAL (mil)	TOTAL
	Inteira	Meia	Cortesia		
2003	-	-	-	⁽¹⁾ 9.4	56.774
2004	-	-	-	10.3	124.185
2005	41.798	24.063	59.880	10.5	125.741
2006	63.595	40.644	84.002	15.0	188.241
2007	51.457	32.904	80.302	13.7	164.663
2008	57.290	35.108	95.084	15.9	190.964
2009	72.411	40.585	85.234	16.6	199.766

FONTE: Setor de Pesquisa e Documentação

NOTA: Geral – Média Anual (2004-2009): 165.593.

(1) Jul.-dez.

As exposições internacionais são propulsoras do aumento de visitantes, comparando o MON com os outros espaços museológicos de artes em Curitiba, que variava entre 1.800 a praticamente 10.000 visitantes por mostra, essa condicionante se justifica.⁵²⁶

	PÚBLICO	ANO 1999	LOCAL
Exposições Coletivas			
Luzes e Cores da Provença ⁽¹⁾	10.123	29/04 a 13/06	CAM
Entre 2 Séculos: Pintura Brasileira – Acervo MNBA	4.958	27/07 a 05/09	CAM
Mostra de reinauguração do MAC	7.055	08/04 a 27/06	MAC/PR
MAC em vermelho	4.607	03/07 a 12/09	MAC/PR
5.ª Mostra João Turin	4.251	21/09 a 24/10	MAC/PR
Exposições Individuais			
Mestre Quincaju	2.658	10/08 a 15/09	MAC/PR
Ronald Simon	2.097	01/09 a 02/10	MAA
Rones Dumke	1.900	10/06 a 01/08	Memorial
Ana Mariah Cômodos	1.800	26/08 a 24/10	MUMA

QUADRO 20 - PÚBLICO DAS EXPOSIÇÕES NOS ESPAÇOS MUSEOLÓGICOS DA SEEC E FCC (1999)

FONTE: Fernandes (1999)

(1) Exposição internacional.

Porém deve-se considerar que o MON computa a visitação pela bilheteria, assim como o Museu Paranaense, já os de arte são quantificados pelos livros de assinaturas. Sendo assim, de acordo com o tipo de obras ofertadas por período expositivo, na articulação entre arte, cultura e história *versus* a dinâmica social e econômica que viabiliza o desenvolvimento artístico, o Museu Oscar Niemeyer representa um dos principais pólos de fomento cultural do Paraná.

Constatado também pela visitação de 2009 que praticamente se iguala a outros museus brasileiros⁵²⁷ – que recebem entre 200 a 300 mil visitantes por ano – no caso do MON essa quantidade de público não é composta apenas por turistas e sim, pelos curitibanos. Portanto, ao articular os vários tópicos abordados neste capítulo e ao compará-los com a análise dos livros de assinaturas discutida anteriormente que apontava para o perfil de turistas que frequentaram o museu em 2009, constata-se que o MON para o público de Curitiba não simboliza apenas um ponto turístico ofertado pela cidade, mas é vivenciado como um espaço de lazer. Conseqüentemente, a

⁵²⁶ FERNANDES, J. C. Um respeitável público. Monitorias constantes e mostras de grande impacto aumentam o número de visitantes aos museus. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 26 dez. 1999. Caderno G.

⁵²⁷ "O Museu Paulista e o Museu Butantã, em São Paulo, o Museu da Inconfidência, em Minas Gerais, e o Museu Imperial, no Rio de Janeiro" (SANTOS, M. S. Museus brasileiros e política cultural, p.64).

hipótese inicial que justifica a popularidade do MON devido à arquitetura ou às exposições internacionais é um dos fatores, mas não o único, pois, de acordo com o aspecto etnográfico trazido ao mapear o público externo e as colocações – tanto sobre arte por meio das imagens do questionário, quanto sobre o museu por meio das expressões deixadas nos livros de assinaturas – revelam que uma parcela do público é local e mostra um outro olhar sobre o que representa o museu na atualidade. Afinal, para os curitibanos o MON é um espaço cativo justamente por agregar outras funções além das culturais e artísticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Museu Oscar Niemeyer baliza a área museológica do Paraná nos limites que circunscrevem a política cultural adotada pelo Estado direcionada à capital e ao interior. Ao particularizar o público do MON, compreendem-se as articulações entre o culto, o massivo e o popular, tema central da tese, bem como o papel relevante do poder público como responsável pela popularidade do MON na gestão de Maristela Requião. Delimitando os eixos da pesquisa, apresentam-se os segmentos de público que resultam nos processos de hibridação configurados nesse espaço social, e que, na permanência de uma elite cultural, que resiste a esse novo modelo figurado pelo MON, potencializa-se o conflito entre o culto, o massivo e o popular.

No espaço social que se inscreve a pesquisa, na mescla entre as artes plásticas e a museologia, os interesses artísticos sobressaem aos museológicos em que o MON é o agente principal do debate. Tendo como base o que a classe artística⁵²⁸ avalia a respeito da gestão de Maristela Requião entre 2003 e 2010, aparentemente os aspectos positivos e negativos permaneceram proporcionais. Ao detalhar esses pontos – a ressalva é que cada grupo nesse espaço cria estratégias em função de conservar as posições ocupadas e conquistar melhorias que harmonizem com as novas oportunidades oferecidas no campo –, a respeito das exposições, a classe artística menciona que a produção nacional e internacional foi prioridade do museu ao invés da local. O pouco incentivo à produção de artistas paranaenses foi interpretado como um aspecto negativo; por outro lado, esta mesma classe considerou favorável o equilíbrio entre mostras eruditas e populares.

A arte erudita e a arte popular são classificações que ainda persistem e, pela análise apresentada no quinto e sétimo capítulo, o MON prioriza a alta cultura e quase não expõe a produção de artistas populares. Logo, aos olhos da classe artística, essa demanda é adequada, já que o erudito, principalmente a produção de arte moderna, esteve presente no repertório artístico proposto pelo MON.

⁵²⁸ Arthur Freitas, Benedito Costa Neto, Edilson Viriato, Eliane Prolik, Fabrício Vaz Nunes, Maria José Justino, Orlando Azevedo e Tom Lisboa (VECCHIO, A. D. Arte local pede abrigo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 08 jan. 2011).

Outro fator considerado negativo trata sobre a curadoria. Independente da diversidade de exposições, esse grupo critica que o MON não dispunha de uma equipe curatorial e de um conselho deliberativo⁵²⁹. A reivindicação por uma política de aquisição de acervo e a contratação de curadores oriundos do Estado foram, desde início, tratadas por vários grupos de artistas⁵³⁰ com o apoio de profissionais que trabalhavam nas instituições museológicas, como a proposta encaminhada a SEEC e a COSEM⁵³¹. Tal proposta estava estruturada em três pontos: formação, veículos de comunicação e intercâmbio, museus e acervos, o que reforça a autonomia do Estado na gestão do MON. No item museus e acervos, o debate recaía sobre o MAC/PR e o MON na alegação de que o Museu de Arte Contemporânea do Paraná continuasse como uma entidade independente. Porém, como um museu que já existia há 33 anos, o MAC precisava do apoio do Estado para que fossem realizadas melhorias físicas e que aumentasse o número de funcionários por meio de concurso público, entre outras necessidades, como a implantação de um sistema adequado de informatização. Sobre o MON, além da curadoria, as exigências da proposta se referiam a parte jurídica do museu e o uso do espaço expositivo de maneira compartilhada, conforme o trecho a seguir:

⁵²⁹ VECCHIO, A. D. Arte local pede abrigo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 08 jan. 2011.

⁵³⁰ O grupo coordenado por Eliane Prolik e composto por: Ana Gonzales, Beni Moura, Bernadete Amorim, Luciano Mariussi, Mainês Olivetti, Vitor Robbi e Valdir Francisco (PROLIK, E. Política Cultural de artes plásticas do Paraná. Núcleo Estratégias de Ação. Curitiba. 2003.). [...]. E o grupo coordenado por Antonio Carlos Machado e formado por: Paulo Reis, Gilce Calixto Feres, Lílian Hollanda Gassen, Eliana Herreros, Hebe Libera, Massanori Fukushima, e alunos do DCE da EMBAP: Willie Anne, Vivaldo e Thiago, entre outros (GASSEN, L. H. Grupo de Incentivo à Produção, Política de Exposições e Constituição de Acervo. Curitiba. maio 2003).

⁵³¹ Composta pela classe artística e funcionários do MAC/PR. Participaram os artistas: Denise Bandeira, Didonet Thomaz, Marília Diaz, Sérgio B. de Moura, Tânia Bitencourt Bloomfield. E os funcionários da SEEC, locados no MAC/PR: Eleonora da Silva Collin, Ester Troib Knopfholz, Gerson A. Ferreira, Iraí Casagrande, Lenora Pedroso, Lúcia Rysicz, Regina Célia Rezende, Vera Regina Baptista Vianna, William de Almeida e Eleonora Gutierrez, assessora da SEEC. Além de alunos e professores de artes: Adriana Alves da Silva, Mariana Westphalenn von Hartenthal, Marie Helene Mathieu Graf, Pedro Moreira da Silva Neto e Valéria Duarte (DOCUMENTO DIRIGIDO A ILMA. SRA. VERA MUSSI AUGUSTO, dd Secretária de Estado da Cultura – SEEC e Ilma. Sra. Clarete de Oliveira Maganhoto, dd Coordenadora Estadual de Museus – COSEM, pedindo por uma política digna das instituições museológicas e do patrimônio cultural. Curitiba. 30 de maio de 2003).

Criar um Conselho Consultivo, multidisciplinar, para o Museu Oscar Niemeyer – MON, composto por membros de notório saber; prestar contas com relação à constituição jurídica do Museu Oscar Niemeyer – MON e dar conhecimento à sociedade, definindo o perfil e os objetivos da entidade citada;
 Curadoria própria – por exemplo: de grupos locais (estaduais);
 Desenvolver um ambiente de construção estética (ateliês) na área física do Museu Oscar Niemeyer - MON, maior que os demais museus da capital e do interior do Estado do Paraná;
 Aproveitar o espaço expositivo do Museu Oscar Niemeyer - MON para realizar exposições de acervos do Estado do Paraná – por exemplo: o Museu de Arte Contemporânea - MAC poderia dispor de uma 'ala' para expor seu acervo.⁵³²

Antes de prosseguir o balancete sobre o MON, publicado na Gazeta do Povo⁵³³, de imediato percebe-se a posição contraditória da classe artística ao se manifestar a propósito do destino do MAC/PR após a abertura do museu, já em sua nova gestão. O acordo inicial, proposto por Jaime Lerner, era fechar o MAP e o MAC/PR, pois ambos seriam incorporados ao NovoMuseu, porém, o MAC/PR permaneceu como uma entidade independente e o MAP foi extinto. No caso do MAC/PR, em partes denota-se a resistência imposta pela classe artística e pelos funcionários do próprio museu. Se a proposta inicial de fechar o MAC não era plausível, então, para abrigar o acervo do museu com o objetivo de promover exposições temporárias e com o intento de instalar ateliês artísticos, continua não sendo pertinente. A contradição é que, com o MON, a junção das duas instituições passa a ser adequada, este servindo de sede para o MAC/PR.

A solução proferida pela classe artística não condiz com a posição da museologia, já que para os museólogos de formação não tem como separar a reserva técnica – local que condiciona o acervo – e a exposição em si – espaço de comunicação entre o acervo e o público –, pois o processo museológico implica num contexto mais amplo e deve ser pensado em seu conjunto – ao lembrar que Zulmara Posse, se coloca contra a sugestão de desmembrar o acervo do Museu Paranaense, emprestando-o para o Memorial de Curitiba, na ocasião de sua inauguração. Nesse aspecto, os interesses da classe artística diferem dos museólogos. Outra diferença é a postura

⁵³² DOCUMENTO DIRIGIDO A ILMA. SRA. VERA MUSSI AUGUSTO, dd Secretária de Estado da Cultura – SEEC e Ilma. Sra. Clarete de Oliveira Maganhoto, dd Coordenadora Estadual de Museus – COSEM, pedindo por uma política digna das instituições museológicas e do patrimônio cultural. Curitiba. 30 de maio de 2003. 09 f. (impresso – arquivo MAC/PR, pasta SEEC 2003 - 2.3).

⁵³³ VECCHIO, A. D. Arte local pede abrigo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 08 jan. 2011.

frente ao público. Para a museologia, os museus precisam conhecer o perfil do visitante e produzir suas ações voltadas para a realidade social do público, e não com base nas coleções. Fato que conduz ao vínculo empregatício no MON: a maioria era serviço de terceiros ou cargos de comissão, a parte das curadorias era realizada pelas instituições parceiras e a parte administrativa por uma elite social e política, sem a contratação de museólogos. Sabido que a quantidade de museólogos no Paraná é mínima, essa situação se estende aos outros museus de Curitiba e não apenas ao MON. Em meio à querela entre a FAP, a UFPR e a EMBAP, Curitiba ainda não ofertou curso de graduação em Museologia, embora a EMBAP disponibilize o curso de pós-graduação em Museologia que focaliza a atuação do profissional direcionado aos museus de arte.

Nota-se que o posicionamento da classe artística é coeso, pois as sugestões de ambos os grupos coincidem, uma vez que os demais pontos positivos citados foram: o preço, a ampliação do público, a abertura do café e da loja, o projeto e as exposições de artistas paranaenses juntamente com a edição de catálogos; assim como os negativos: a pouca transparência na organização, na administração e na política de aquisição das obras, e a falta de atividades isentando as exposições.

Enfim, esse eixo contextualizado pela tese trata da relação entre o que os profissionais das artes plásticas almejavam para si, e o que a museologia busca como campo de atuação, o que permite afirmar que o Paraná ainda não se estruturou na área museológica, e sem que exista formação específica, a tendência é que esse espaço continue improdutivo. Essa carência não se aplica ao MON, embora a criação desse novo museu tenha colocado em evidência a fragilidade dos outros espaços museológicos administrados pela SEEC e que necessitam de melhorias.

As causas dessa pouca infraestrutura remetem à posição dominada que a arte e a museologia ocupam neste espaço social, potencializado com a inauguração do NovoMuseu: o MON. Uma delas seriam os cargos comissionados ligados a área museológica que também são ocupados pelos mesmos dirigentes culturais que transitam da SEEC para FCC, independente da rotatividade política. Permanência que se justifica pela ausência de concurso público e de uma carreira estável para o museólogo no Paraná, pois os artistas, professores e agentes graduados em outras áreas, mas com trajetórias já sedimentadas no campo da arte e da cultura, continuam renovando seus vínculos com a SEEC e a FCC.

Defende-se que ao existir essa constância da elite cultural na política do Estado, que faz com que a classe culta formada por eruditos (classe artística) conserve seu poder e prestígio, é que os interesses da classe artística entram em conflito com a abertura do MON. Isso se explica justamente pelo Estado priorizar a cultura, e ele mesmo nomear seus agentes. O governo de Requião decide por não utilizar a mão de obra local, essa é uma das reclamações da classe artística ao pontuar o tipo de produção priorizada pelo MON. Os artistas paranaenses tiveram pouco espaço para ampliar seu prestígio, pois o museu dispunha de capital político, econômico e social para não depender dos artistas e dirigentes culturais do Paraná. Nessa disputa entre o poder público e os eruditos, os funcionários dos museus, que representam o "baixo escalão" da SEEC, servem como aliados ocasionais, frente ao adversário com maior força, ou seja, a área da museologia é a que continua sem investimento contínuo mesmo com a representatividade do MON nesses oito primeiros anos.

Ainda a respeito da classe artística – na rivalidade entre a elite cultural e a elite política, social e empresarial, composta pelos sócios fundadores e pela administração do museu –, os artistas lutavam por melhores condições de trabalho e o MON trazia essa possibilidade, condições que caso não tenham sido sanadas no decorrer das duas gestões de Maristela Requião, adiaram o problema para o próximo governo. Com isso, compreende-se que a falta de infraestrutura na área da cultura e, particularmente, a pouca atenção proporcionada aos museus do Paraná são decorrentes de sucessivas gestões administrativas que envolvem a Secretaria de Estado da Cultura e o poder executivo do Estado, situação que se inverte no MON. O Museu Oscar Niemeyer, de 2003 a 2010, alcançou notoriedade de público e teve um repertório artístico-cultural de grande representatividade internacional e nacional, resultado de vários fatores interligados.

Para elucidar essa rivalidade entre o poder executivo e os dirigentes culturais, alguns nomes surgem em cena, como o de: Eduardo Rocha Virmond, Ennio Marques Ferreira e Fernando Velloso, influentes desde a década de 1960, assim como Maria José Justino e Eliane Prolik, das décadas de 1970 e 1980, respectivamente. E para comprovar que o mecanismo de cargos comissionados na gestão pública também é promissor, exemplifica-se com a permanência de Christine Vianna Baptista e Suely Aparecida Deschermayer há 30 anos na área cultural. Sendo assim, o MON não necessitava da estrutura local para funcionar, situação que se comprova pela pouca

participação dos agentes culturais do Paraná no museu, tanto nas curadorias quanto na ausência de um conselho deliberativo. A própria administração interna do museu e os seus sócios fundadores também não eram agentes ligados a arte: na maioria eram oriundos de uma elite social e política, detentores de capital social e econômico, político e empresarial, que não seguiam os "códigos da arte" como proferem o campo artístico.

Isso denota que, no caso do MON, o governo do Estado do Paraná se posicionou acima dos interesses do campo artístico e da SEEC, transparecendo a posição dominante que o poder executivo exerce sobre o mercado de bens culturais. O sucesso do MON esteve condicionado a quatro pontos determinantes: o apoio do Estado, a difusão na mídia, sua constituição jurídica e o modelo de museu proposto, a ser delineado a seguir, juntamente com os segmentos de público.

Quem é o público do MON? A resposta adveio da avaliação das ações do setor educativo, da bilheteria, dos livros de assinaturas, das exposições e dos limites que circundam o museu em sua relação com a cidade. E com isso foi entender, de um lado, a posição do MON e o seu público e, de outro lado, do público com o museu – no polo distinção e democratização, respectivamente.

Considerando o processo de produção, distribuição e consumo da arte, Canclini complementa a caracterização socioeconômica – na separação entre arte de elite, para as massas e popular – com outra: sociopolítica, em que os indicadores para estabelecer o caráter popular da arte não se limitam por critérios estatísticos, nos quais o povo converte-se numa entidade passiva que une grupos heterogêneos em suas características superficiais. A expressão "massa" pode suscitar leituras diferentes, tanto a partir da noção publicitária de público, que se neutraliza a reação crítica do consumidor e os quais são vistos como iguais, manifesto pela ausência de interação entre consumidores e produtores, quanto, o povo e, com ele, sua cultura, representa as grandes massas como consumidores conscientes de sua capacidade crítica e política.

O segmento de público avaliado com base no setor educativo permite constatar que: primeiro, o MON prioritariamente atende a um público escolar tanto municipal quanto estadual, em sua maioria de Curitiba, numa parceria entre o Estado e a Secretaria de Educação (SEED), embora o museu desconheça a realidade escolar desses grupos; segundo, ao público não escolar, aborda-se da mesma maneira que o escolar, tanto nas monitorias quanto nas oficinas. De um lado a procura em visitar

o museu revela a iniciativa de programas de inclusão desenvolvidos pelo MON – ao promover o acesso as instituições como os CAPS, os FAS e os CRAS – de outro, mostra o despreparo dos monitores ao desenvolver na prática essas políticas culturais, na tensão entre o culto e o popular; e, terceiro, houve um investimento na produção de materiais didáticos distribuídos às escolas e na capacitação de professores e profissionais ligados as artes, pela oferta de cursos e palestras. Essas duas políticas mostram que o MON priorizou a comunicação e o conhecimento, revertendo num total de 42.109 visitantes mediados pelo setor educativo em 2009.

Considerando que a comunicação do museu tem como meta sua função educacional, percebe-se a imposição de valores artísticos e culturais de modo autoritário, assim como o despreparo dos monitores no trato com o público e o excesso de informações *versus* o tempo destinado à visita monitorada. O mesmo padrão de conduta é percebido em outras instâncias do museu, desde os cursos de capacitação, a estrutura do *site*, até mesmo a sistematização dos dados disponibilizados para pesquisa, fatos que reforçam a posição do museu como um espaço de exclusão que se traduz em muita informação e pouca reflexão. Mesmo com a dificuldade do público culto, e como parte dele: a classe artística, em romper com os dogmas de uma museologia tradicional, e com isso aceitar que na atualidade a prática museológica está pautada na realidade social de cada visitante, o museu é um local híbrido. No MON, boa parcela é o segmento popular, seja do domingo gratuito, seja do público que é mediado pelo setor educativo.

Assim como constata Silva⁵³⁴ de que os alunos e professores se distraem durante as monitorias, mais fascinados pela beleza da arquitetura dos que pelas obras expostas, sendo interpretado como "mau comportamento" de quem não sabe agir de acordo com as condutas exigidas, com silêncio e recato, como pede o museu símbolo de um templo da arte, discutido por O'doherty. Posição contrária à discussão aqui apresentada, o MON é um museu pós-moderno e espetacular, como define Montaner e Debord, respectivamente. Tais características somam para o índice de visitação do MON, comparado a outros espaços de arte de Curitiba.

Canclini critica a dupla deformação estética das artes: primeiro, em nível ideológico, em que a arte é valorizada pela fama do autor ou por qualidades intrínsecas

⁵³⁴SILVA, C. R. V. **Políticas públicas de acesso as artes visuais em Curitiba...**, p.157.

às obras; e, segundo, em nível mercantil, em que o consumidor é suprimido como sujeito participante; enfim, há que se conceituar o que se entende por estética popular. Nesse sentido arte e vida são experimentadas simultaneamente, o que justifica a recepção intuitiva frente ao cinema e à arquitetura, por exemplo. O conceito de "obra aberta", possibilidade discutida por Peixoto ao aproximar a arte e o grande público, por analogia caracteriza o que o *folhetim* oferece aos seus leitores, "uma estrutura aberta", entre outros mecanismos de reconhecimento e participação que o compõem, permitindo que a obra de arte seja interpretada como uma narrativa de "gênero" e não "autoral", defendida por Martín-Barbero. A narrativa de gênero valoriza a percepção do público e qual o lugar da arte para ele; já a narrativa autoral parte do que o campo artístico postula como legítimo, que também gera posições distintas, entre uma arte de elite (o público burguês) e outra erudita (a classe artística), nos termos de Bourdieu.

Arte de elite identifica a postura administrativa do MON em seu culto à beleza e à genialidade atribuída tanto ao arquiteto quanto aos artistas por ele representados, separação que, em parte, responde por que o acervo do MAC/PR não foi incorporado ao MON, ou seja, exemplifica a disputa entre o campo artístico formado por artistas, críticos e intelectuais diante à esfera política. Tanto a construção do NovoMuseu, que finda com o governador Jaime Lerner, quanto a gestão do MON entre 2003 a 2010, tendo na presidência Maristela Requião esposa do governador Roberto Requião, extrapolam os limites que circundam o campo da arte e contribuem na percepção de que sua autonomia é relativa. Logo, a oferta de bens culturais está sob o jugo de outras esferas de poder tanto econômicas quanto políticas, e o MON teve a seu favor o apoio do Estado.

Comparando com o Museu Alfredo Andersen e com o MAC/PR – acepção tradicional e moderna de museu – a concepção museológica do MON difere de ambos. O Museu Alfredo Andersen carrega o peso da tradição de quem inaugura no Paraná o espaço da arte e da cultura na final da década de 1950, já o MAC-PR simboliza uma nova fase da produção artística local, na ruptura entre um modelo acadêmico e o advento da arte moderna, projeto que no Paraná ocorre durante a década de 1960. Pelo perfil da produção artística é que se justifica a diferença cronológica do acervo do MAC/PR e do Museu de Arte do Paraná, que ao ser "reaberto", no final da década de 1980 com o mesmo propósito do MAC/PR, revela seu forte apelo político.

A resistência imposta pela classe artística para o não fechamento do MAC/PR, como já foi referido, não marcava a trajetória do Museu de Arte do Paraná (MAP) inaugurado em 1987, que assim como o MON, era produto de decisões no âmbito político – visto que o primeiro MAP, que baliza os três primeiros anos da década de 1960, não tinha estrutura física, intelectual e de público para abrigar um museu. Curitiba só irá se modernizar culturalmente e economicamente durante a década de 1980, percebido tanto pelo crescimento populacional quanto pelo investimento da prefeitura na criação de espaços públicos, cujas primeiras iniciativas ocorrem durante a década de 1970 com a Fundação Cultural de Curitiba, mas se consolidam nos anos seguintes.

Outra questão que circunda a tese, é pontuar as causas da representatividade do MON desde sua abertura até 2010. De um lado, a popularidade do museu resulta de investimentos realizados pelo governo do Estado via Lei de Incentivo a Cultura, a Lei Rouanet, tendo como parceiros potenciais a Copel, a Caixa Econômica Federal, a Petrobrás e a Sanepar, que trazem um repertório diversificado de exposições internacionais e nacionais, além do apoio de várias instituições culturais que, juntamente com o MON, apresentam ao público uma multiplicidade de linguagens, tendências e estilos artísticos somados a mostras de cunho histórico e outras temáticas como *design*, arquitetura e fotografia. E, de outro lado, do plano de divulgação articulado pelo museu ancorado por várias iniciativas: divulgação em diferentes mídias (*internet*, jornal, rádio e TV), publicações de suas atividades vinculadas à revista do museu, confecção de catálogos das exposições juntamente com a sua comercialização por preços promocionais, edições de cartilhas educativas distribuídas para as escolas e desenvolvidas em parceria com o setor educativo.

No caso das exposições permanentes, ou seja, seu acervo, o MON amplia sua coleção por meio de doações dos artistas vinculados às exposições temporárias, o que, de certa forma, confirma a fragilidade da política de aquisição de bens culturais do Estado que, assim como o acervo inicial do MAP, se constitui por doações ou outras categorias que denotam que o investimento é individual, marcado no interesse pessoal de cada artista em se projetar no cenário artístico. No que tange ao perfil imagético do acervo, a ênfase recai sobre a produção nacional inserida na linguagem da arte moderna, cuja meta foi nacionalizar o MON, implícita no mistério sobre a composição do seu acervo e na omissão da origem das obras que ocasionaram o

fechamento do MAP, uma vez que o MON, nessa gestão, investe pouco na produção dos artistas locais.

Além do educativo e das exposições, identifica-se quem é o público pela arquitetura: internamente, os pontos de destaque são o túnel e o salão principal – o Olho; externamente o museu se converte num ponto de encontro com público cativo composto por segmentos diversificados. Montaner pontua a importância da arquitetura de museus no século XXI, posição que, no caso do MON, se comprova como verdadeira: o museu, além de fazer parte da Linha Turismo que Curitiba oferece aos seus visitantes, contribui como espetáculo para cidade, atrelando turismo e desenvolvimento, cultura e preservação patrimonial – iniciativa realizada com outros edifícios da cidade, como é o caso da reabertura em 2009 do Paço Municipal, num acordo entre a Prefeitura Municipal de Curitiba e a Fecomércio.

Se, por um lado, o museu, ao realizar interferências em sua edificação, revela que tanto a arte quanto a arquitetura não são esferas autônomas, logo a genialidade atribuída a Niemeyer é uma estratégia de *marketing*, pois nem a arquitetura em sua conotação de uma "escultura" para com a cidade está imune de sofrer alterações em seu projeto original. Por outro lado, a implantação de guarda-corpos é antidemocrática, já que descaracteriza a edificação como praça pública e inibe a circulação do público delimitando os usos, nesse aspecto as duas gestões concordam – a licitação do guarda-corpo foi aprovada em dezembro de 2010 e sua execução foi realizada no transcorrer de abril e maio de 2011. Novamente se aloja o conflito entre o culto e o popular, o museu se posiciona como um local de elite e não sabe como interagir com esse fluxo intenso de visitantes. O resultado dessa visita é que corrobora a defesa de que a importância conquistada pelo MON resulta do vínculo com o Estado, ao desenvolver políticas públicas e trazer o povo para dentro do museu, dentre elas, destaca-se o acesso gratuito no primeiro domingo do mês.

O povo o vivencia como um espaço público situado num ponto estratégico como é o Centro Cívico em Curitiba. Deste modo, o conjunto formado pelo antigo Edifício Humberto de Alencar Castelo Branco e o Olho, assim como a laje e o parque aos fundos – "o Parcão" – compõe uma unidade, embora o museu insista em categorizar seu público reprovando os "não cultos"; logo se exclui quem utiliza o espaço com outra função que não seja a de museu, exceto quem frequenta o café e a loja.

A arquitetura ganha peso de obra de arte pela qual o público exprime seu contentamento, haja vista a necessidade de fotografar o passeio. Canclini adverte que a participação do espectador, proporcionada pelas "obras abertas", teorizada por Umberto Eco, não resulta do apoio exclusivo dos artistas, pois a transformação da estrutura das obras não cumpre a função de corrigir as iniquidades no acesso à arte, ocasionado pela divisão da sociedade em classes. Para Umberto Eco, a solução seria superar "a deseducação" do público popular, simples se não implicasse em todas as condicionantes econômicas da deserção escolar, que caso fossem sanadas, ainda assim, "a educação estética do público comum", conduziria à submissão dos setores populares a uma educação e a uma arte produzidas pelas elites e pela classe artística. Para Canclini, o mais importante é entender como ocorre essa fusão entre o culto, o popular e o massivo no contexto da América Latina, no choque entre a modernidade cultural e a modernização econômica, aspectos desenvolvidos nessa pesquisa na polarização entre o museu como templo ou escola e o museu como praça pública ou *shopping*.

O museu como espaço de distinção nutre a distância entre os padrões estéticos elitistas e a competência artística entre as classes médias e baixas como símbolo de distinção diante da massificação cultural. A solução para romper este ciclo de "autopreservação" não está apenas em romper o "hermetismo da criação" e "abrir as obras aos espectadores", pois surgem como constituinte dessa distinção naturalizada como verdade, expresso tanto pelo domínio do código estético quanto pela crítica à cultura popular que não se adequou à leitura desses mesmos códigos, afirma Bourdieu. Em síntese, a cultura popular deve ser lida no que o povo manifesta. A chave para sanar a dependência entre produtores e consumidores está na distribuição, já mencionava Canclini em seus escritos desde a década de 1980, solução que ao longo de três décadas se mostra mais eficiente, pois se modificaram as relações econômicas, políticas e sociais em função da ampliação dos canais de comunicação ofertados na atualidade. Nem vítima e nem vilão, o público tem consciência de suas escolhas e o MON foi um desses espaços eleitos por ele em que a cultura popular é comunicada oralmente, basta querer ouvir.

Aos olhos de quem o administra e pelos canais de comunicação presentes, o museu ainda se projeta como um espaço de distinção, usufruído por uma elite burguesa e pela classe artística. Apesar disso, na miscelânea entre o culto, o popular e o massivo, o MON é um espaço democrático. Primeiramente, pela pluralidade e diversidade

de quem o frequenta; segundo, pela consciência de que o público manifesta suas vontades e tem opinião própria expressada pela interlocução entre os entrevistados e o pesquisador, e, ainda, nas táticas de comunicação dos quais dispunha, a exemplo dos livros de assinaturas da exposição do acervo do museu, entre outros canais de difusão, como o *mailing*.

O público mediado por essas três fontes – livros de assinaturas, questionários e *mailing* – aponta para a pluralidade cultural ofertada pelo museu cujas interpretações sobre o que seja arte e mesmo sobre a função do museu na atualidade se caracterizam por seu aspecto polissêmico. Quem é esse público que vai ao MON espontaneamente? Dos 16.311 visitantes que transitaram pelo Olho durante 2009, dados computados nos livros de assinaturas, sabe-se que 69% dos visitantes não residem em Curitiba, o que implica a importância do turismo para o crescimento local – taxa que aumentou praticamente 60% de 2002 para 2007, conforme dados divulgados pelo IPPUC. Ao comparar a visitação do MON com o MAC/PR e a Casa Andrade Muricy (CAM), cuja frequência de visitantes se avalia pelos livros de assinatura e não pela bilheteria, percebe-se que ambos tiveram uma redu o de público, o que em parte recai sobre os bens ofertados, ou seja, o público não   atraído apenas pelas obras de arte.

Ainda com base nessa fonte, no quesito idade predomina o público economicamente ativo de 22 a 50, que representa 48,9% do total, sendo que, 9,7% do público tem menos de 12 anos, o que caracteriza grupos familiares, e 9,4% tem acima de 51 anos. Todavia, o mais importante dos livros de assinaturas está em seu uso etnográfico articulado na pesquisa, visto que apresentou-se como um canal aberto de participa o do público que se posiciona diante de questões como o que lhe agrada ou não no museu, sua identifica o com ídolos musicais e do futebol, por exemplo – na combina o do massivo com o popular. Portanto, sua constru o imagética do museu ou da leitura das exposi es   coletiva, ou seja, este espaço se transforma num cenário em que se vivencia o todo e não cada obra de modo individualizado. Entre outros canais que o MON utiliza, a mala direta do museu serve como veículo de postagem na logística para distribui o das revistas e convites das exposi es e como espaço de representatividade social.

Para o pesquisador, a comunica o com o museu revelou o quanto a disponibilidade dos dados pode incidir sobre o tempo de realiza o da pesquisa, nos bloqueios articulados pelo museu durante esse processo, desde a exigência de cronogramas de pesquisa até os horários pré-fixados para aplica o do questionário.

Bem como, que a coleta de dados fosse realizada sem a colaboração de terceiros, até os assuntos que não deveriam ser abordados: como acervo e o planejamento das exposições. O MON, mesmo concordando com a realização da tese, negocia informações as quais avalia como não pertinente, o que justifica que os dados sobre a origem do acervo tenham sido consultados nos arquivos do setor de pesquisa do MAC/PR e não diretamente no MON.

Pela enquete realizada ao público "espontâneo", primeiramente, adverte-se a condicionante de a pesquisa estar sendo realizada dentro do museu e o peso simbólico que recai sobre o termo, e, segundo, o número de recusas por parte do público em participar do questionário, o que indica a liberdade e posicionamento crítico do visitante em escolher o que lhe agrada. Logo, este instrumento deve ser ponderado como parte do contexto em que se inscreve a tese, em sua relevância como possibilidade de diálogo com o público, carente diante de outras instâncias do museu.

Dos 323 questionários aplicados, sobre as condicionantes da visita, a maioria estava conhecendo o museu pela primeira vez, acompanhada de familiares e amigos ou com namorados e cônjuges, logo o museu se caracteriza como um local de sociabilidade. Dentre os motivos, destacam-se o lazer e o turismo, o que permite entender porque o MON extrapola a função apenas educacional, visto que, dentre os objetos visitados, sua arquitetura é o destaque, ou seja, o "próprio museu", além de critérios abertos de escolha, o que revela a diversidade de motivos que fazem desse museu um ponto de encontro e fortalece seu aspecto democrático. Discutindo sobre a imagem do que é o museu, a pesquisa revela que apenas quatro dos entrevistados consideram-no como um espaço de contemplação e que 49,9% associam o museu como local de exposição e espaço cultural, o que permite considerar que a diversidade de exposições ofertadas colaborou para que o museu tivesse a incidência de visitantes durante essa gestão.

Tendo como fonte a bilheteria, o público se traduz em números na classificação: pago (36,2%), meio (20,3%) e isento (42,7%). A isenção inclui o público do primeiro domingo de cada mês, que representa 15,8% do total, que em 2009 atingiu 199.766 visitantes. Avaliando o fluxo de visitantes, a maior incidência se dá no sábado e no domingo, principalmente no domingo gratuito. Logo, o público, em sua rotina, divide o tempo em horários de diversão e de trabalho. Nesse sentido, o museu integra sua escolha, assim como outros locais ofertados pela cidade, embora os dados da

bilheteria mostrem parte do público do MON, visto que a outra parte abrange os verdadeiros frequentadores no termo de Teixeira Coelho, que usam o espaço externo à edificação.

Enfim, percebem-se tipos de abordagens diferentes de acordo com a função dada ao museu. Se o viés é seu aspecto educacional, o museu aparece como sinônimo de escola, discussão trazida por Magaly Cabral ao apontar que a prioridade dos museus é o atendimento ao público escolar e, nesse sentido, o MON se enquadra no padrão. Sendo assim, as funções do ambiente escolar são transferidas para o setor educativo dos museus, posição tanto de Maria Isabel Leite quanto de Silva em sua dissertação sobre as escolas da educação básica mediada pelo MON em 2007. Ambas valorizam o museu em seu aspecto democrático por oferecer bens simbólicos vivenciados pelo público de modo direto e não indiretamente, por meio de reproduções de obras de arte. Nesse sentido, a cultura escolar impõe seu valor e suas regras, perceptível pelo alerta constante em não transformar o museu num "parque de diversões".

Cury, ao problematizar sobre a exposição como principal elo de comunicação entre o museu e o público, indica que o visitante é heterogêneo e afirma que supor um modelo padrão de mediação é negligenciar a individualidade de cada sujeito. Reiterando a posição de Cristina Bruno na relação homem, objeto e cenário, o campo museal na atualidade não tem apenas função educacional, mas também social. Nessa perspectiva, a prática museológica interfere no tecido social, suplantando o modelo tradicional do museu a serviço de uma elite. Estas possibilidades são percebidas no MON, pois o público atribuiu significados e usos diversos a esse museu – como pista de dança, como parque, como ciclovia, como boteco –, enfim, cada grupo o transformou em locais de convivência conforme suas necessidades e gostos.

Enfim, segundo Martín-Barbero, o foco não está no que se consome, na mercadoria em si, mas nos usos de quem consome. Ao abordar como a burguesia impõe ao povo seus padrões de conduta como modelo universal, bem como seu interesse em explicitar os traços de uma cultura popular, a leitura desse autor faz com que esta tese contribua na desmitificação das artes visuais. Assim, ao confrontar e entender como o povo se vê representado no melodrama, no folhetim, no cinema e, mesmo, na arquitetura, é que se valida nas artes visuais esse mesmo tipo de recepção. Com isso, defende-se que a cultura popular possui seus próprios códigos estéticos e que não precisa seguir os padrões ditados pela arte erudita, e mesmo essa resistência do MON em se distinguir para a posição aqui tomada mostra o confronto

cultural entre o culto, o popular e o massivo mencionado por Canclini. Essa tensão faz do MON um espaço democrático principalmente por decisão do poder público, e essa é a diferença e a sua real importância para área de museus no Paraná, instituído em 1990, tendo como regulador o COSEM, vinculado à SEEC.

Portanto, o MON cativou o público por vários motivos: pela arquitetura, pelas exposições internacionais, pela localização, pela diversidade de bens oferecidos, pelo turismo, pelo modelo de museu, pelo parque, pelos bares ao redor. O sucesso do MON também se justifica por tantos outros fatores: por ser uma OSCIP, pelo investimento do Estado, pelas parcerias empresariais via Lei Rouanet, pelos projetos educacionais desenvolvidos, pelas relações culturais e políticas estabelecidas com outros museus, pela publicidade realizada, visto que essas condicionantes devem ser consideradas de modo interdependente para avaliar a popularidade que o MON agregou nesta gestão.

REFERÊNCIAS

LIVRO

ADORNO, T. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ARANTES, O. B. F. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. 3.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

ARENDT, H. **A condição humana**. 10.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. **Entre o passado e o futuro**. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ARGAN, G. C. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **História da arte como história da cidade**. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção A).

BAUDRILLARD, J. **A troca simbólica e a morte I**. Lisboa: Edições 70, 1996.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.165-196.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.

BERGER, J. *et al.* **Modos de ver**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1972.

BONNEWITZ, P. **Primeiras lições sobre a sociologia de Pierre Bourdieu**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **A produção da crença.** São Paulo: Zouk, 2002.

_____. **Coisas ditas.** São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. **A distinção:** crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

_____. **Razões práticas:** sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papyrus, 2007.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte:** os museus de arte na Europa e seu público. Tradução de: Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

BOURRIAUD, N. **Estética relacional.** São Paulo: Martins, 2009. (Coleção Todas as Artes).

_____. **Pós-produção:** como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009. (Coleção Todas as Artes).

BRANT, L. Diversidade cultural e desenvolvimento social. In: _____ (Org.). **Políticas culturais.** Barueri, SP: Manole, 2003. p.3-14.

BRUNO, C. **Museologia e museus:** princípios, problemas e métodos. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT), 1997. (Cadernos de Sociomuseologia).

CALDERÓN, F.; LECHNER, N. Modernização e governabilidade. In: DINES, A. et al. **Sociedade e estado superando fronteiras.** São Paulo: FUNDAP, 1998. p.111-145.

CANCLINI, N. G. **A socialização da arte:** teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. **A socialização da arte:** teoria e prática na América Latina. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

_____. **Consumidores e cidadãos:** conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. 4.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. (Ensaio Latino-americanos, 1).

_____. **Leitores, espectadores e internautas.** São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. **A globalização imaginada.** São Paulo: Iluminuras, 2010.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea:** uma introdução. São Paulo: Martins, 2005. (Coleção Todas as Artes).

CHAGAS, M. O campo de atuação da museologia. In: _____ **Museália.** Rio de Janeiro: JC, 1996. p.16-35.

COELHO, T. **Moderno pós moderno:** modos & versões. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. **Dicionário crítico de política cultural:** cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 2004.

CRIMP, D. **Sobre as ruínas do museu.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CURY, M. X. **Exposição:** concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Ed. 34, 1998. (Coleção TRANS).

DUDEQUE, I. T. **Espirais de madeira:** uma história da arquitetura de Curitiba. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP, 2001.

_____. **Nenhum dia sem uma linha:** uma história do urbanismo em Curitiba. São Paulo: Studio Nobel, 2010.

DURAND, J. C. **Arte, privilégio e distinção.** São Paulo: Perspectiva, 1989.

EAGLETON, T. Fenomenologia, hermenêutica, teoria da recepção. In: _____. **Teoria da literatura:** uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1983. p.59-96.

ECO, U. **Obra aberta:** forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 8.ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FEIJÓ, M. C. As políticas culturais da globalização. In: BRANT, L. (Org.). **Políticas culturais**. Barueri, SP: Manole, 2003. p.19-22.

FIGUEIREDO, B. G.; VIDAL, D. G. (Org.). **Museus**: dos gabinetes de curiosidade à museologia moderna. Belo Horizonte, MG: Argvmentvm, 2005.

FRANCASTEL, P. **Imagem, visão e imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1983.

FREIRE, C. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FUNARI, P. P. A. **Patrimônio histórico e cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16.ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

_____. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. 4.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GONÇALVES, J. R. S. Os museus e a cidade. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (Orgs.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p.175-189.

GONÇALVES, L. R. **Entre cenografias**: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004.

GONÇALVES, T. L. A relação dialogal entre o visitante e o Museu de Arte Contemporânea de Niterói. In: BITTENCOURT, J. N.; BENCHETRIT, S. F.; TOSTES, V. L. B. (Eds.). **História representada**: o dilema de museus. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003. p.311-318.

GRIGNON, C.; PASSERON, J. **Lo culto y lo popular**: miserabelismo y populismo en sociología y en literatura. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1991.

HABERMAS, J. **Mudança estrutural da espera pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HEINICH, N. **A sociologia da arte**. Bauru, SP: Edusc, 2008.

HEINICH, N. Para acabar com a discussão sobre a arte contemporânea. In: BUENO, M. L.; CAMARGO, L. O. L. **Cultura e consumo**: estilos de vida na contemporaneidade. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

KARL, F. R. **Moderno e modernismo**: a soberania do artista 1885-1925. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

LEITE, M. I. Museus de arte: espaços de educação e cultura. In: LEITE, M. I.; OSTETTO, L. E. **Museu, educação e cultura**: encontros de crianças e professores com a arte. Campinas, SP: Papirus, 2005.

LOURENÇO, M. C. F. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. (Acadêmica, 26).

MACHADO, A. M. A. Cultura, ciência e política: olhares sobre a história da criação dos museus no Brasil. In: FIGUEIREDO, B. G.; VIDAL, D. G. **Museus**: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna. Belo Horizonte: Argumentvm; Brasília, DF: CNPq, 2005.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 6.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MARTINS, M. C. (Org.). Mediação: provocações estéticas. **Revista Mediação- Pós-Graduação – Instituto de Artes da Unesp**, São Paulo, v.1, n.1, out. 2005.

MICELI, S. Mercado de arte/Brasil 2000. In: MARQUES, R.; VILELA, L. H. (Org.). **Valores**: arte, mercado, política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MIRANDA, D. S. Democratizar a cultura, democratizar as culturas. In: BRANT, L. (Org.). **Políticas culturais**. Barueri, SP: Manole, 2003. p.29-51.

MONTANER, J. M. **Museus para o século XXI**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

MOULIN, R. **O mercado da arte**: mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OHTAKE, R. Oscar Niemeyer. **Publifolha**, São Paulo, 2007. (Folha Explica)

OLIVEIRA, D. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2000.

ORTEGA Y GASSET, J. **A desumanização da arte**. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2005.

ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PEIXOTO, M. I. H. **Arte e grande público**: a distância a ser extinta. Campinas, SP: Autores Associados, 2003. (Coleção Polêmicas do Nosso Tempo, 84).

PINHEIRO, M. J. de A. **Museu, memória e esquecimento**: um projeto da modernidade. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

ROJAS MIX, M. **El imaginario**: civilización y cultura del siglo XXI. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem**: cognição, semiótica e mídia. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SANTOS, A. C. M.; KESSEL, C.; GUIMARAENS, C. (Orgs.). **Livro do Seminário Internacional Museus e Cidades**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2004.

SANTOS, A. P. (Org.). **Diálogos entre arte e público**: caderno de textos. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2009. v.2.

SANTOS, M. C. T. M. Reflexões sobre a nova museologia. In: SANTOS, M. C. T. M. **Encontros museológicos**: reflexões sobre museologia, a educação e o museu. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional dos Editores de Livros, 2008. p.69-98.

SANTOS, M. S.; CHAGAS, M. de S. A vida social e política dos objetos de um museu. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v.34, p.195-220, 2002.

SCHAWARCZ, L. K. M. O nascimento dos museus brasileiros 1870-1910. In: MICELI, S. **História das ciências sociais no Brasil**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1989. p.20-71.

SILVA, Z. L. da (Org.). **Arquivos, patrimônio e memória**: trajetórias e perspectivas. São Paulo: UNESP/FAPESP, 1999. (Seminários & Debates).

SIMMEL, G. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

_____. **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

_____. **Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SUANO, M. **O que é museu**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

TOTA, A. L. **A sociologia da arte: do museu tradicional à arte multimédia**. Lisboa: Estampa, 2000.

VASCONCELOS, C. de M. **Turismo e museus**. São Paulo: Aleph, 2006. (Coleção ABC do turismo).

IWAIZBORT, L. **As aventuras de Georg Simmel**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

TESE, DISSERTAÇÃO E MONOGRAFIA

ALMEIDA, A. M. **A relação do público com o Museu do Instituto Butantan: análise da exposição "na natureza não existem vilões"**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

_____. **Museus e coleções universitários: por que museus de arte na Universidade de São Paulo?** 238f. Tese (Doutorado em Ciências da Informação e Documentação) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

ARAÚJO, P. L. **A imagem do artista e os diferentes públicos: um estudo de caso na 6.^a Bienal do Mercosul**. 290f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

BAPTISTA, V. R. B. V. **A formação do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná**. 56f. (Monografia) - Curso de Pós-Graduação em Museologia - Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2006.

DUDEQUE, M. C. **O lugar na obra de Oscar Niemeyer**. 184f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MUELLER, O. **Centro Cívico de Curitiba**: um espaço identitário. 210f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

NASCIMENTO, A. P. **MAM**: museu para a metrópole: a participação dos arquitetos na organização inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo. 280f. Dissertação (Mestrado) - FAUUSP, São Paulo, 2003.

SILVA, C. R. V. **Políticas públicas de acesso as artes visuais em Curitiba**: ações educativas do Museu Oscar Niemeyer para escolas da educação básica. 196f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

TOJAL, A. P. da F. **Políticas públicas culturais de inclusão de públicos especiais em museus**. 322f. Tese (Doutorado em Ciência da Computação) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

VAZ, A. **Artistas plásticos e galerias de arte em Curitiba**: consagração simbólica e comercial. 284f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

TRABALHO APRESENTADO EM EVENTO

CABRAL, M.; CURY, M. X. **Parcerias em educação e museus**. Trabalho apresentado na Conferência Anual do Comitê Internacional para Educação e Ação Cultural do Conselho Internacional de Museus (CECA/ICOM). Banská Štiavnica/Bratislava, Eslováquia, 2005. Disponível em: <<http://www.icom.org.br/Parcerias%20em%20Educa%C3%A7%C3%A3o%20e%20Museus.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2007.

PUBLICAÇÃO PERIÓDICA

BRUNO, C. **Museus e patrimônio universal**. In: V Encontro do ICOM Brasil. Fórum dos Museus de Pernambuco. Recife, maio 2007. Disponível em: <<http://www.icom.org.br/texto%20Cristina%20Bruno.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2007.

FCC. **Museu Municipal de Arte**. Curitiba, PR, 1991.

FIORETTI, E.; LAZZARIN, L. F. O museu e o público jovem: imaginário de gerações. **IPHAN/DEMU. Musas - Revista Brasileira de Museus e Museologia**, n.3, p.26-31, 2007.

FREIRE, C. Museu – público – arte contemporânea: um triângulo nem sempre amoroso. **ARTEunesp**, São Paulo, v.9, p.131-146, 1993.

GONÇALVES, T. L. Lazer é prazer?: uma análise da relação do morador de Niterói com o seu Museu de Arte Contemporânea. **IPHAN/DEMU. Musas - Revista Brasileira de Museus e Museologia**, n.2, p.26-40, 2006.

IPPUC. **Curitiba em dados**. Curitiba, 2009.

MENDONÇA, M. N. As unidades. **Boletim Informativo da Casa Romário Martins**, Curitiba, PR, v.23, n.114, p.40-109, dez. 1996.

MINISTÉRIO DA CULTURA (IPHAN/MinC). 1.º Fórum Nacional de Museus - A imaginação museal: os caminhos da democracia. **Relatório**, Salvador, 13 a 17 de dezembro de 2004.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Política nacional de museus**. Brasília: MinC, 2006.

MOREIRA, F. J. Uma reflexão sobre o conceito de público nos museus locais. **IPHAN/DEMU. Musas - Revista Brasileira de Museus e Museologia**, n.3, p.101-108, 2007.

MUSEU OSCAR NIEMEYER EM REVISTA. Curitiba, ano 3, n.9, nov. 2008.

MUSEU OSCAR NIEMEYER EM REVISTA. Curitiba, ano 3, n.10, mar. 2009.

MUSEU OSCAR NIEMEYER EM REVISTA. Curitiba, ano 3, n.11, jul. 2009.

MUSEU OSCAR NIEMEYER EM REVISTA. Curitiba, ano 3, n.12, nov. 2009.

MUSEU OSCAR NIEMEYER EM REVISTA. Curitiba, ano 4, n.13, mar. 2010

MUSEU OSCAR NIEMEYER EM REVISTA. Curitiba, ano 4, n.16, dez. 2010.

OBSERVATÓRIO DE MUSEUS E CENTROS CULTURAIS. Pesquisa Piloto Perfil – Opinião 2005: onze museus e seus visitantes. **I Boletim**, Rio de Janeiro e Niterói, ano 1, ago. 2006. Disponível em: <www.museus.gov.br/downloads/boletim_observatorio.pdf>. Acesso em: 26 out. 2007.

SILVA E SOUZA, L.; OLIVEIRA, L. M. B. **Gastos das famílias com cultura: impressões baseadas no Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2003**, IBGE. Rio de Janeiro: IBGE, 2006. 121p. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000739.pdf>>. Acesso em: 08 jan. 2009.

VIRMOND, E. R. Entrevista do mês. **Revista Divulgação Paranaense**, Curitiba, ano 17, n.93, p.32, abr. 1964.

ARTIGO DE PERIÓDICO

ALMEIDA, A. M. Os visitantes do Museu Paulista: um estudo comparativo com os visitantes da Pinacoteca do Estado e do Museu de Zoologia. **Anais do Museu Paulista. São Paulo**, N.Sér., v.12, p.269-306, jan./dez. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v12n1/20.pdf>>. Acesso em: 17 maio 2011.

_____. O contexto do visitante na experiência museal: semelhanças e diferenças entre museus de ciência e de arte. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, v.12 (suplemento), p.31-53, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v12s0/02.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2008.

ALMEIDA, A. M.; LOPES, M. M. Modelos de comunicação aplicados aos estudos de públicos de museu. **Revista Ciências Humanas**, Taubaté, v.9, n.2, p.137-145, jul./dez. 2003. Disponível em: <<http://www.unitau.br/scripts/prppg/humanas/download/modelcomunicapli-v9-n2-03.pdf>>. Acesso em: 17 maio 2011.

ANICO, M. A pós-modernização da cultura: patrimônio e museus na contemporaneidade. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v.11, n.23, p.71-86, jan./jun. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n23/a05v1123.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2008.

CURY, M. X. Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, v.12 (suplemento), p.365-80, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v12s0/18.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2008.

DABUL, L. Museus de grandes novidades: centros culturais e seu público. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v.14, n.29, p.257-278, jan./jun. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v14n29/a11v14n29.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2008.

DE OLHO NO FUTURO. Museu Oscar Niemeyer. **Espaço Urbano - Revista do IPPUC**, n.4, p.44-53, abr. 2003.

MOURA, R. O turismo no projeto de internacionalização da imagem de Curitiba. **Turismo - Visão e Ação**, v.9, n.3, p.341-357, set./dez. 2007.

NOVOMUSEU de Curitiba é agora Oscar Niemeyer. **Jornal da ABCA**. n.4, abr. 2003.

NOVO OLHAR sobre a cidade. **Finestra Brasil - Arquitetura e Tecnologia**, p.40-51, jan./fev./mar. 2003.

NUM LUGAR só Curitiba inaugura Museu de Arte do Paraná. **Veja**, 18 mar. 1987.

O EDIFÍCIO Castelo Branco, no Centro Cívico, representa o primeiro passo para a concentração e racionalização dos serviços públicos do PR. **Manchete**, p.123, 1978.

OLIVEIRA, R. C. Famílias, poder e riqueza: redes políticas no Paraná em 2007. **Sociologias**, Porto Alegre, v.9, n.18, p.150-169, jun./dez. 2007.

PITOMBO, M. Sintomas dos deslocamentos de poder na gestão do campo cultural no Brasil – uma leitura sobre as leis de incentivo à cultura. **Temas contemporâneos**, Salvador, v.1, p.56-62, 2006. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/Artigos/Mariellasintomas.pdf>>. Acesso em: 09 maio 2008.

SANTOS, M. S. Museus brasileiros e política cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.19, n.55, p.53-73, jun. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v19n55/a04v1955.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2008.

STUDART, D. C. Museus e famílias: percepções e comportamentos de crianças em exposições para o público infantil. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, v.12 (suplemento), p.55-77, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v12s0/03.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2008.

ULTRAMARI, C. O NovoMuseu de Oscar Niemeyer: a obra do arquiteto pelo olho do operário. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v.11, n.12, p.169-188, dez. 2004.

VIANNA, M. L. R. Desenhos estereotipados: um mal necessário ou é necessário acabar com esse mal? **Advir**, n.5, p.55-60, abr. 1995.

_____. Tesouras sensíveis: apropriação e intervenção em imagens fotográficas impressas – uma experiência didática. **Revista Tuiuti: Ciência e Cultura**, v.24, p.177-192, nov. 2001.

ARTIGO DE JORNAL – IMPRESSO

CARNEIRO, E. M.; DUARTE, M. Reforma administrativa. Secretarias podem der fundidas. **Folha do Paraná**, ver, Paraná, 12 jul. 2001. Política.

DEUS, S. L. de. Cultura exige criatividade. Com baixo orçamento, a nova secretária de Cultura, Vera Mussi, promete muito diálogo com a classe artística. **Jornal do Estado**, Curitiba, Paraná, 02 jan. 2003. (Espaço 2).

FLORES, R. Nova secretária de cultura não teve tempo de realizar processo de transição com antecessora. **Gazeta do Povo**, Curitiba, Paraná, 04 jan. 2003.

4.^a MOSTRA Ventosul expõe obras inéditas de 37 artistas brasileiros e estrangeiros. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11 set. 2007. Caderno G.

A CASA Andrade Muricy abre exposição com acervo do ex-banco estatal. **O Jornal do Estado**, 02 mar. 2002. Espaço Dois.

ANGELI, G. Maristela Requião desiste de OSCIP para continuar secretária do MON. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 29 maio 2009.

A PONTA de um iceberg. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 27 out. 2008. Caderno G.

AROUCHE, T. Decreto garante reforma e preservação do MUMA. **Paraná**, 25 nov. 2007.

ARTE Contemporânea: o design de Ulm. **Jornal do Estado**, Curitiba, 05 mar. 2007. Espaço 2.

ARTE em Maringá. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 19 mar. 2003. Almanaque.

ARTISTAS PREMIADOS - a exposição valores artísticos paranaenses. **Jornal do Estado**, Curitiba, 21 dez. 2006.

AS FANTASIAS oníricas de Escher. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 16 jan. 1994. Cultura G.

ASSOCIAÇÃO Brasileira de Críticos de Arte premia Casa Andrade Muricy. **Cidade Industrial Jornal**, Curitiba, ano 5, n.53, maio 2002.

BACK, H. Espaço MAP dois a arte paranaense em conjunto. **Jornal Estado do Paraná**, Curitiba, 13 mar. 1987.

BAPTISTA, N. Fim de papo? **Gazeta do Povo**, Curitiba, 04 maio 1987.

BLASKIEVICZ, D. Vivendo ao lado do poder. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 12 jun. 2005. Imóveis.

CAETANO, R. Vera Mussi secretária de estado da cultura. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11 jun. 2006.

CAMANDUCAIA, A. Município sofrerá ação por fechar museu. **Jornal do Estado**, Curitiba, 08 set. 1997. Espaço Dois.

CARVALHO, J. Museu Guido Viaro: espaço ressurgiu, agora sob o comando da família do artista. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 10 nov. 2009. Almanaque.

CASAMENTO coletivo no MON. **Gazeta do Povo**, Curitiba, Paraná, 24 mar. 2006.

CASTILHO, C. Embap à procura de espaço. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 27 ago. 2008.

CASTRO, E. Reforma começa pode começar pela Cultura. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 12 jul. 2001. Política.

CENTRO Cívico: ex-ministros na homenagem a Castelo Branco. **Diário Popular**, Curitiba, 19 e 20 mar. 1978.

CONCURSO para artistas inéditos. **Jornal de Londrina**, Londrina, 30 jul. 1997. Cidade.

CONSELHOS de Cultura com novos integrantes. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 07 set. 1986.

CONTA CULTURA é reativada pela SEEC. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 02 ago. 2003.

CONTINUA a crise no Museu Guido Viaro. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 25 out. 1994.

CRIATURAS de Barro. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 30 jun. 2010. Caderno G.

CURITIBA ganha museu de arte municipal. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 07 mar. 1988.

DEBATE marca lançamento de projeto. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 22 mar. 2005.

DEL VECCHIO, A. Um pouso para Guido Viaro. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 17 jul. 2008. Caderno G.

_____. Curitiba de bêbados, fofoqueiras e polacas. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 20 fev. 2010. Caderno G.

DESPEDIDA de Ulm. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 27 abr. 2007.

DIRETORA do MON busca intercâmbio internacional. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 07 dez. 2004. p.17.

EM CURITIBA, o Solar do Barão se transforma em centro cultural. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 set. 1981.

ESPAÇO das artes de Curitiba. **Gazeta do Povo**, Curitiba, Paraná, 18 fev. 2007. Caderno G.

ESTADO adquire acervo do museu David Carneiro. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 1.º dez. 2004.

FERNANDES, J. C. Frans Krajcberg inaugura em Curitiba, nesta semana, sua maior exposição feita no Brasil. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 30 abr. 1995. Cultura G.

_____. Últimos dias para ver Krajcberg. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 18 jul. 1995. Cultura G.

_____. A três passos da modernidade mostra que traz Cézanne e Renoir apresenta 3 roteiros distintos da arte produzida na Provença da virada do século 20. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 28 fev. 1999. Caderno G.

_____. Um respeitável público. Monitorias constantes e mostras de grande impacto aumentam o número de visitantes aos museus. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 26 dez. 1999. Caderno G.

_____. A escola vai ao museu. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 13 jan. 2000. Caderno G.

_____. Governador Jaime Lerner fala pela primeira vez sobre o Novo Museu e abre diálogo com a classe artística. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 08 set. 2002. Caderno G.

_____. No cenário de Niemeyer. Exposições de abertura do NovoMuseu passeiam por modernismo mexicano e design de objetos. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 23 nov. 2011. Caderno G.

FERNANDES, J. C.; CAMARGO, P. A prosa que mudou de rumo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 03 abr. 2003. Caderno G.

FLORES, R. Abertura do Novo Museu levanta debate sobre o destino de uma das maiores casas da cidade. Como fica a Andrade Muricy? **Gazeta do Povo**, Curitiba, 19 nov. 2002.

FLORES, R. Área cultural está paralisada na gestão Roberto Requião. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 13 mar. 2003.

FREITAS, A. A obra de arte ou a obsolescência reafirmada. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 05 jul. 2009. Caderno G.

FREITAS, R. C. de. Gestão de Maristela no MON pode ser irregular. **Folha de Londrina**, Londrina, 1.º mar. 2009.

GARMENDIA, A. C. Governo do PR faz lista para o NovoMuseu. **Folha de Londrina**, Londrina, 17 nov. 2002.

GLADSON, A. Maristela deixa a presidência do Museu Oscar Niemeyer. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 30 maio 2009. p.16.

GRANDES mostras são a marca da Casa Andrade Muricy. **Jornal do Estado**, Curitiba, 29 nov. 1999. Espaço 2.

GUARIGLIA, A. M. Memorial reúne vários tempos da cidade. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 09 set. 1996. Turismo.

GUIMARÃES, M. Uma janela para a memória. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 28 jul. 1996.

HELLER, M. I. Centro Cívico já foi um bairro distante. **Estado do Paraná**, Curitiba, 13 jun. 1999.

HOMENAGEM a C. Branco. **Correio de Notícias**, Curitiba, 19 mar. 1978.

INSCRIÇÕES para o Salão Banestado na sua última semana. **Indústria e Comércio**, Curitiba, 25 nov. 1990.

JUSTIÇA mantém as obras no Centro Cívico. **Gazeta do Povo**, Curitiba, Paraná, 21 jan. 2000.

KLENK, L. A. Servidores resistem à mudança de prédios. Desocupação do Edifício Castelo Branco está prevista para junho. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 23 maio 2001.

KOPPE, J. A Casa Andrade Muricy recebe hoje trabalhos selecionados na 7.^a Mostra João Turin. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 21 set. 2005. Caderno G.

_____. Arte contemporânea em diversas artes. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 09 set. 2005. Caderno G.

LANÇAMENTOS simultâneos: Solar do Barão reúne mostras de diversas linguagens artísticas. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 28 out. 2009.

LOPES, A. M. Incerto destino do Museu Guido Viaro. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 14 out. 1994.

_____. Cascalhos feito pinhas e pinhões. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 11 ago. 1996. Almanaque.

MAP inaugura sede própria. **Jornal do Estado**, Curitiba, 19 jun. 2002. Espaço 2.

MASP mostra o brilho da ciência de Escher. **Folha de São Paulo**, 15 set. 1993.

MATEVSKI, N. Solução incompleta, apesar de investimentos do BNDES preservação da reserva técnica do MUMA corre riscos. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 02 ago. 2005.

_____. Classe artística avalia os prós e contras da atual gestão do governo estadual na área de cultura – quatro anos na berlinda. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 08 nov. 2006.

_____. Curitiba recebe centenas de obras seculares do Museu de Arte Fuji, de Tóquio. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 24 ago. 2006. Caderno G.

_____. Da história à arte contemporânea, a diversidade tornou-se uma das marcas da CAM. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 06 fev. 2007. Caderno G.

MEMÓRIA como prioridade. MUMA e o parnanguara MAE receberão recursos para a preservação de seus acervos. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 12 jan. 2005. Caderno G.

MEMORIAL de Curitiba. **Gazeta do Povo**, Curitiba, Paraná, 10 set. 1996.

MICHELLE, K. MAP inaugura sede provisória. **Folha de Londrina**, Londrina, 19 jun. 2002. Folha 2.

MILLARCH, A. No campo de batalha. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 16 jan. 1987.

MON comenta a matéria. Instituição estadual informa dados relativos a seu acervo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 22 jan. 2005.

MUMA reabre só em 2011. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 17 nov. 2009.

MUSEU de Arte do Paraná comemora quatro anos. **Jornal do Estado**, Curitiba, 09 mar. 1991.

NETO, F. S. Espaço Cultural Banestado: o retorno à vida, em grande estilo. **Jornal de Domingo**, Curitiba, 10 a 16 dez. 1995.

_____. XII Salão Banestado de Artistas Inéditos: o retorno em alto nível. **Jornal de Domingo**, Curitiba, Paraná, 8 a 14 dez. 1996.

_____. Inaugurado o XIII SBAI – Salão Banestado de Artistas Inéditos. **Indústria e Comércio**, Curitiba, 05 dez. 1997.

NO CASTELO Branco, alto gasto de energia e pouca ventilação. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 10 nov. 1990.

O MELHOR da arte no Portão. **Jornal de Domingo**, Curitiba, 03 a 09 set. 1995.

O PALÁCIO dos Garmatter, hoje um museu. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 12 jan. 1991. Caderno G.

OLNEY inaugura mostra. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 19 set. 1975.

OMAR, G. Museu: disputa pelo acervo do David Carneiro se aproxima do final. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 26 jul. 2001.

ORIGINAIS de Albrecht Dürer na cidade. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 08 nov. 1994.

PELLANDA, L. H. Entre as cifras e o cimento. Expectativas e opiniões de quem trabalha no novo projeto de Oscar Niemeyer. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 29 jun. 2002.

_____. Troca de guarda. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 04 jan. 2003.

PERIN, A. Acervo do antigo Banco Banestado ganha amostragem na Casa Andrade Muricy. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 03 mar. 2002. Caderno G.

_____. Uma coleção com lucros e dívidas. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 03 abr. 2002.

_____. Uma pausa para restauro. Museu de Arte do Paraná atende em endereço temporário a partir de hoje. **Gazeta do Povo**, Curitiba, Paraná, 10 fev. 2002. Caderno G.

_____. Política cultural: a Escola de Música e Belas Artes retoma publicamente a disputa pelo prédio do MAC. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 25 fev. 2003.

_____. Um pouco além dos gabinetes. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 26 jan. 2003.

_____. Para aprender a lidar com o passado. A diretora da COSEM, Clarete Maganhotto, fala da necessidade de graduação na área. **Gazeta do Povo**, Curitiba, Paraná, 08 jun. 2003.

_____. SEEC ministra curso gratuito de museologia dividido em oito módulos. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 08 jun. 2003.

PONIWASS, L. Novo MON se diz aberto ao diálogo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 22 jan. 2011. Caderno G.

PREFEITURA inaugura um museu municipal. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 06 maio 1988.

PREFEITURA investe R\$ 315,2 mil no Solar do Barão. **Indústria e Comércio**, Curitiba, 16 a 18 jan. 1998.

PROCURA-SE especialista. **Jornal do Estado**, Curitiba, 02 abr. 2001. Espaço 2.

ROMAGNOLLI, L. Museu Oscar Niemeyer apresenta seleção de obras do século 19 à arte contemporânea. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 03 jan. 2008. Caderno G.

SABBAG, R. Casa Andrade Muricy muda de perfil e recebe mais artistas locais. Do limão se faz a limonada. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 27 jan. 2004.

SANTOS, M. R. Um novo cenário para as artes. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 25 abr. 2009. Caderno G.

SATO, A. K. Sala do Artista Popular, da SEEC, reúne trabalhos de todo o país e se destaca no circuito local. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 12 nov. 2003.

SEIS ESPANHÓIS em Curitiba: pintores de San Fernando apresentam em coletiva universos pictóricos diversos. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 25 maio 1997.

SETE exposições inauguram o NovoMuseu. **Jornal do Estado**, Curitiba, 19 nov. 2002.

SIEMENS abre mostra Brasil no século XIX. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 22 maio 1996.

SOLAR do Barão abriga 18.^a Mostra de Fotojornalismo do Paraná. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 28 maio 2005. Caderno G.

SOLAR do Barão recebe 2.^a edição da Mostra Arte Design. **Jornal do Estado**, Curitiba, 12 nov. 2002.

SOLAR do Barão revitalizado. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 03 maio 2007. Cidades.

TODAS as dimensões de M. C. Escher. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 18 jan. 1994. Cultura G.

TROUCHE, D. S. Museus terão programação especial. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 15 maio 2005. Almanaque.

UM ANO da galeria de arte Banestado. **Diário Popular**, Curitiba, 27 abr. 1985.

VECCHIO, A. D. Arte local pede abrigo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 08 jan. 2011.

VICENTE, M. X. À espera de recursos, museu está fechado há um ano e meio. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 07 out. 2010.

VISITAS devem chegar a um milhão. **Diário Popular**, Curitiba, 29 e 30 mar. 2009.

VOITCH, G. Vera quer descentralização. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 04 mar. 2003.

YUGE, C. Artes Plásticas em evidência. **Folha de Londrina**, Londrina, 06 maio 2008. Folha 2.

ARTIGO DE JORNAL - INTERNET/ON-LINE

UFPR estuda criar curso de Museologia. **Gazeta do Povo**, 11 maio 2009. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vestibular/conteudo.phtml?id=885523>>. Acesso em: 01 set. 2011.

UFPR terá curso de Museologia em 2011. **Folha de Londrina**, 01 fev. 2010. Disponível em: <<http://www.mundovestibular.com.br/articles/8975/1/UFPR-tera-curso-de-Museologia-em-2011/Paacutegina1.html>>. Acesso em: 01 set. 2011.

<i>NOVECENTO Sudamericana</i> reabre museu da capital. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 22 jun. 2003. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/51291/?noticia=inovecento+sudamericanai+reabre+museu+da+capital>>. Acesso em: 03 maio 2011.

AE NOTÍCIAS. Cultura paranaense é destaque nacional e internacional. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 02 jan. 2006. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/156538/?noticia=cultura+paranaense+e+destaque+nacional+e+internacional>>. Acesso em: 03 maio 2011.

AE NOTÍCIAS. Exposição itinerante apresenta obras do acervo do Museu Oscar Niemeyer. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 20 jun. 2006. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/183492/?noticia=exposicao+itinerante+apresenta+obras+do+acervo+do+museu+oscar+niemeyer>>. Acesso em: 03 maio 2011.

AE NOTÍCIAS. MON recebeu 190 mil visitantes em 2008. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 10 mar. 2009. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/359450/?noticia=mon+recebeu+190+mil+visitantes+em+2008>>. Acesso em: 03 maio 2011.

AE NOTÍCIAS. Cultura reativa Conselho do Sistema Estadual de Museus. **AE Notícias**, 14 abr. 2011. Disponível em: <<http://www.aen.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=63195>>. Acesso em: 03 maio 2011.

ALMEIDA, N. Niemeyer colocou Curitiba no mapa cultural. **O Estado do Paraná**, Curitiba, Paraná, 22 mar. 2009. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/361840/?noticia=niemeyer+colocou+curitiba+no+mapa+cultural>>. Acesso em: 03 maio 2011.

ANÍBAL, F. Frequentadores do MON acusam seguranças de agredir jovem. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 27 set. 2010. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vidaecidadania/conteudo.phtml?tl=1&id=1051160&tit=Frequentadores-do-MON-acusam-seguranças-de-agredir-jovem>>. Acesso em: 03 maio 2011.

BENDLIN, A. C. Marcada para domingo marcha da maconha pode estar ameaçada. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 17 maio 2011. Cidades. Disponível em: <<http://oestadodoparana.pron.com.br/cidades/noticias/19728/?noticia=marcada-para-domingo-marcha-da-maconha-pode-estar-ameacada>>. Acesso em: 30 maio 2011.

_____. Responsáveis pela Marcha da Maconha vão recorrer contra liminar. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 19 maio 2011. Cidades. Disponível em: <<http://oestadopr.pron.com.br/cidades/noticias/20248/?noticia=responsaveis-pela-marcha-da-maconha-vao-recorrer-contraliminar>>. Acesso em: 30 maio 2011.

CARVALHO, J. A arte fantástica d'OSGEMEOS em Curitiba. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 05 out. 2008. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/325503/?noticia=a+arte+fantastica+dosgemeos+em+curitiba>>. Acesso em: 03 maio 2011.

_____. Muita arte no Museu no Oscar Niemeyer. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 19 jan. 2010. Almanaque. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/422459/?noticia=muita+arte+no+museu+no+oscar+niemeyer>>. Acesso em: 03 maio 2011.

CASTRO, E. FHC vem inaugurar Museu de Arte do Paraná. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 08 nov. 2002. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/politica/news/30644/?noticia=fhc+vem+inaugurar+museu+de+arte+do+parana>>. Acesso em: 03 maio 2011.

CRISTO, L. Secretaria da Cultura terá mais comunicação entre órgãos. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 12 dez. 2010. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/politica/news/497692/?noticia=secretaria+da+cultura+tera+mais+comunicacao+entre+orgaos>>. Acesso em: 03 maio 2011.

DE "OLHO" no turismo. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 02 dez. 2002. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/canal/viagem-e-turismo/news/33103/?noticia=de+olho+no+turismo>>. Acesso em: 03 maio 2011.

DEFINIDOS diretores de três museus do Paraná. **AE Notícias**, 25 fev. 2011. Disponível em: <<http://www.aen.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=62266>>. Acesso em: 03 maio 2011.

ELIAS, M. Ensaios com direito ainda a um estágio. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 16 jan. 2010. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/gazetinha/conteudo.phtml?tl=1&id=964111&tit=Ensaios-com-direito-ainda-a-um-estagio>>. Acesso em: 03 maio 2011.

FEIRA de doação de cães em Curitiba. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 27 set. 2008. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/cidades/news/324528/?noticia=feira+de+doacao+de+caes+em+curitiba>>. Acesso em: 03 maio 2011.

FORMA sim, mas com conteúdo. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 31 maio 2003. Disponível em: <<http://www.paranaonline.com.br/canal/opiniao/news/49169/?noticia=forma+sim+mas+com+conteudo>>. Acesso em: 03 maio 2011.

FUNDEPAR faz 40 anos investindo na educação. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 04 jul. 2002. Cidades. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/cidades/news/16545/>>. Acesso em: 20 jun. 2011.

FURLAN, N. Paranaense freqüenta pouco os museus. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 13 maio 2007. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/cidades/news/240843/?noticia=paranaense+frequenta+pouco+os+museus>>. Acesso em: 03 maio 2011.

GRIPE A prejudica atividades culturais em Curitiba. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 30 jul. 2009. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/387544/?noticia=gripe+a+prejudica+atividades+culturais+em+curitiba>>. Acesso em: 03 maio 2011.

JUSTIÇA proíbe marcha da maconha em Curitiba. **Band**, 19 maio 2011. Disponível em: <<http://www.band.com.br/jornalismo/cidades/conteudo.asp?ID=10000433275>>. Acesso em: 30 maio 2011.

LAGINSKI, F. Marcha "troca de nome" e pede liberdade de expressão. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 22 maio 2011. Cidades. Disponível em: <<http://oestadodoparana.pron.com.br/cidades/noticias/20698/>>. Acesso em: 30 maio 2011.

LIMINAR cancela marcha da maconha marcada para domingo. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 18 maio 2011. Cidades. Disponível em: <http://oestadodoparana.pron.com.br/cidades/noticias/19990/>>. Acesso em: 30 maio 2011.

MON busca parceiros internacionais para o intercâmbio de acervos e mostras. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 06 dez. 2004. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/103563/?noticia=mon+busca+parceiros+internacionais+para+o+intercambio+de+acervos+e+mostras>>. Acesso em: 03 maio 2011.

MUSEU Oscar Niemeyer leva "Trajetórias do Olhar" para o Interior. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 14 jun. 2006. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/182726/?noticia=museu+oscar+niemeyer+leva+trajetorias+do+olhar+para+o+interior>>. Acesso em: 03 maio 2011.

MUSEU Oscar Niemeyer promove mostra na Europa. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 19 set. 2005. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/especiais/news/140092/?noticia=museu+oscar+niemeyer+promove+mostra+na+europa>>. Acesso em: 03 maio 2011.

NOVOMUSEU será aberto em novembro. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 18 out. 2002. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/28355/?noticia=novomuseu+sera+aberto+em+novembro>>. Acesso em: 03 maio 2011.

O NOVOMUSEU. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 22 nov. 2002. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/canal/opiniaoc/news/32033/?noticia=o+novomuseu>>. Acesso em: 03 maio 2011.

OBRA de Bruno Lechowski na Europa. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 15 set. 2005. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/139431/?noticia=obra+de+bruno+lechowski+na+europa>>. Acesso em: 03 maio 2011.

OBRA de Niemeyer no Brasil é atrativo internacional. **O Estado do Paraná**, Curitiba, Paraná, 10 ago. 2004. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/canal/viagem-e-turismo/news/89905/?noticia=obra+de+niemeyer+no+brasil+e+atrativo+internacional>>. Acesso em: 03 maio 2011.

ORGANIZAÇÃO sem fins lucrativos vai administrar o Museu Oscar Niemeyer. **Agência de Notícias do Estado do Paraná**, 05 jun. 2003. Cultura. Disponível em: <<http://www.aen.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=1565&tit=Organizaca+o+sem+fins+lucrativos+vai+administrar+o+Museu+Oscar+Niemeyer>>. Acesso em: 23 fev. 2011.

OSGEMEOS abrem mostra no Museu Oscar Niemeyer. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 03 out. 2008. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/325449/?noticia=osgemeos+abrem+mostra+no+museu+oscar+niemeyer>>. Acesso em: 03 maio 2011.

PARANÁ inaugura o mais moderno museu do país. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 20 nov. 2002. Disponível em: <<http://www.paranaonline.com.br/editoria/almanaque/news/31820/?noticia=parana+inaugura+o+mais+moderno+museu+do+pais>>. Acesso em: 03 maio 2011.

PONIWASS, L. Despir um santo para vestir outro? **O Estado do Paraná**, Curitiba, Paraná, 13 ago. 2002. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/cidades/news/20705/?noticia=despir+um+santo+para+vestir+outro>>. Acesso em: 03 maio 2011.

PRÉDIO abrigará Museu de Artes. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 18 jun. 2002. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/cidades/news/14717/?noticia=predio+abrigara+museu+de+artes>>. Acesso em: 03 maio 2011.

REGIONALIZAÇÃO do turismo fortalece o setor no Paraná. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 31 dez. 2004. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/especiais/news/106572/?noticia=regionalizacao+do+turismo+fortalece+o+setor+no+parana>>. Acesso em: 03 maio 2011.

REVISTA divulga Paraná para estrangeiros. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 12 fev. 2005. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/especiais/news/111396/?noticia=revista+divulga+parana+para+estrangeiros>>. Acesso em: 03 maio 2011.

ROSSI, G. Produtores curitibanos sugerem melhorias para Lei Rouanet. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 04 nov. 2008. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=824276&tit=Produtores-curitibanos-sugerem-melhorias-para-Lei-Rouanet>>. Acesso em: 03 maio 2011.

SAIKI, L. Novomuseu de olho na revolução cultural. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 23 nov. 2002. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/cidades/news/32193/?noticia=novomuseu+de+olho+na+revolucao+cultural>>. Acesso em: 03 maio 2011.

_____. Alunos e professores da Embap fazem protesto. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 26 fev. 2003. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/cidades/news/40869/?noticia=alunos+e+professores+da+embap+fazem+protesto>>. Acesso em: 03 maio 2011.

SANTOS, M. R. O enigma curitibano. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 22 mar. 2011. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1108249>>. Acesso em: 03 maio 2011.

SELEME, D. MON se adapta para receber arte do Japão. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 24 ago. 2006. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/195342/?noticia=mon+se+adapta+para+receber+arte+do+japao>>. Acesso em: 03 maio 2011.

SURGE grande museu da obra de Niemeyer. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 19 jun. 2002. Disponível em: <<http://www.paranaonline.com.br/editoria/cidades/news/14839/?noticia=surge+grande+museu+da+obra+de+niemeyer>>. Acesso em: 03 maio 2011.

VÉGAS, C. Museu Oscar Niemeyer para colecionadores. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 21 fev. 2009. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/356112/?noticia=museu+oscar+niemeyer+para+coleccionadores>>. Acesso em: 03 maio 2011.

_____. Museu Oscar Niemeyer terá colônia de férias. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 08 jan. 2011. Gazetinha Almanaque. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/503500/?noticia=museu+oscar+niemeyer+te+ra+colonia+de+ferias>>. Acesso em: 03 maio 2011.

WRONISKI, E. NovoMuseu recebe mais de 5 mil pessoas no 1.º dia. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 23 nov. 2002. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/cidades/news/32300/?noticia=novomuseu+recebe+mais+de+5+mil+pessoas+no+1o+dia>>. Acesso em: 03 maio 2011.

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO, DE EDITOR E OUTROS

BADEP. **Badep 15 anos**. Curitiba, 1976. Catálogo de exposição.

BADEP. **Mostra do desenvolvimento paranaense Badep 20 anos**. Salão de Exposição do Badep, Curitiba, 31 de março a 30 de abril de 1982. Catálogo de exposição.

BAPTISTA, J. V. **Oscar Niemeyer**: o espetáculo arquitetural: cartilha dos estudantes. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007. (Coleção O Olhar Aprendiz).

BECKS-MALORNY, U. **Wassily Kandinsky (1866-1944)**: em busca da abstracção. Köln: TASCHEN GmbH, 2007.

CAVALCANTI, L. **Oscar Niemeyer**: trajetória e produção contemporânea 1936-2008. Curitiba: MON, 2008.

COLI, J.; XEXÉO, M. E. B. **Vitor Meireles**: um artista do império. Rio de Janeiro: MNBA, MON, 2004. Catálogo de exposição.

FERREIRA, E. M. **40 anos de amistoso envolvimento com a arte**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2006.

HERKENHOFF, P. **Museu Oscar Niemeyer**: 2003 a 2007. Curitiba: MON, 2008.

JUSTINO, M. J. **Guido Viaro**: um visionário da arte. Curitiba, MON, 2007. Catálogo de exposição.

LAGO, A. C. **Oscar Niemeyer**: uma arquitetura da sedução. BEI. (Educação do Olhar: Arquitetura). s.d.

LIMA, J. A. **José Antonio**: visibilidades. Curitiba: próprio autor/MON, 2006. Catálogo de exposição.

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

MAP. **Leonor Botteri:** coleção da artista. Curitiba, dez. 1988. (Série Paranaense). Catálogo de exposição.

MAP. **Miguel Bakun 25 anos depois.** Curitiba, mar. 1989. (Série Paranaense). Catálogo de exposição.

MAP. **Nelson Luz:** o primeiro registro de uma paisagem. Curitiba, nov. 1989. (Série Paranaense). Catálogo de exposição.

MAP. **O auto-retrato na pintura paranaense.** Curitiba, jun. 1989. (Série Paranaense). Catálogo de exposição.

MAP. **Helena Wong:** meio século de sensibilidade e obstinação. Curitiba, out. 1990. (Série Paranaense). Catálogo de exposição.

MAP. **Marcello Grassmann:** desenhos inéditos/gravuras. Curitiba, abr. 1990. (Série Brasileira). Catálogo de exposição.

MAP. **Bruno Lechowski:** a arte como missão. Curitiba, out. 1991. (Série Brasileira). Catálogo de exposição.

MAP. **Darel (Darel Valença Lins):** o estado dos afetos, desenho e gravura. Curitiba, mar. 1991. (Série Brasileira). Catálogo de exposição.

MAP. **2.^a Mostra de Escultura João Turin.** Curitiba, maio 1993. (Série Paranaense). Catálogo de exposição.

MAP. **Antonio Arney:** montagem no tempo/35. Curitiba, dez. 1993. (Série Paranaense). Catálogo de exposição.

MAP. **João Osório B'rzezinski:** o infinito e mais um pouco. Curitiba, jun. 1992. (Série Paranaense). Catálogo de exposição.

MAP. **Ida Hannemann de Campos:** evolução e permanência de valores. Curitiba, out. 1994. (Série Paranaense). Catálogo de exposição.

MAP. **Legado de Fernando Carneiro.** Curitiba, 13 jul. 1994. Fôlder de exposição.

MAP. **Suite Vollard, Picasso**: uma interpretação paranaense. Curitiba, ago. 1994. (Série Paranaense). Catálogo de exposição.

MAP. **Erbo Stenzel (1911-1980)**: escultura, desenho e gravura. Curitiba, jul. 1995. (Série Paranaense). Catálogo de exposição.

MAP. **Guido Viaro**: pequena mostra de arte religiosa. Curitiba, mar. 1996. (Série Paranaense). Catálogo de exposição.

MAP. **Loio-Pérsio**: a construção do olhar, desenho e pintura sobre papel. Curitiba, jul. 1996. (Série Paranaense). Catálogo de exposição.

MAP. **Marcel Leite - Sal e Terra**: exposição de desenho, humor e arte gráfica. Curitiba, dez. 1996. (Série Paranaense). Catálogo de exposição.

MELLO, L. C. **Nise da Silveira**: caminhos de uma psiquiatra rebelde. Curitiba: MON, 2008. Catálogo de exposição.

POSSE, Z. C. S. (Org.). **História e uso do Paço da Liberdade**. Curitiba, PR: SESC, 2009.

RUBIO, P. A. **Spencer Tunick Nude Adrift**. Institut de Cultura de Barcelona, 2003. Catálogo de exposição.

SAGNER, K. **Claude Monet (1840-1926)**: uma festa para os olhos. TASCHEN GmbH, 2006.

SEEC. Programa Conta Cultura 2001. Curitiba, PR: Secretaria de Estado da Cultura, março 2001. Fôlder de divulgação.

SEEC. Regulamento Programa Conta Cultura 2003. Curitiba, PR: Secretaria de Estado da Cultura, 2003. Fôlder.

SEEC. Faxinal das Artes. Programa de Residência de Artistas Contemporâneos. Maio 2002. Fôlder e convite exposição.

SEEC. 1.º Encontro Paranaense de Cultura Popular. Castro, PR. jul. 2005. Cartaz.

SEEC. **Ações da Secretaria de Estado da Cultura**. Curitiba, PR: Secretaria de Estado da Cultura, ago. 2005.

SEEC. L'Année du Brésil em france 2005 – Paraná /Brasil. Secretaria de Estado da Cultura, 2005.

SEEC. Valores Artísticos Paranaenses – Premiados nas Mostras Regionais em 2005 e 2006. Secretaria de Estado da Cultura, dez.2006. Convite exposição.

SEEC. 1.º Encontro Sul Brasileiro de Culturas Populares. Campo Largo, PR. 2006. Fôlder.

SEEC. **Relatório da Secretaria de Estado da Cultura 2003/2006**. Curitiba, PR: Secretaria de Estado da Cultura, 2006.

SEEC. **Secretários – 30 anos SEEC**. Curitiba, PR: Secretaria de Estado da Cultura, 2009.

SEEC. **Mostra 30 anos da SEEC 1979 a 2009**. Curitiba, PR: Secretaria de Estado da Cultura, set. 2009. Fôlder exposição.

SEEC. **Ações da Secretaria de Estado da Cultura**. Curitiba, PR: Secretaria de Estado da Cultura, 2009.

SEEC. **Regulamento da Secretaria de Estado da Cultura**. Curitiba, PR: Secretaria de Estado da Cultura, 2009.

SEEC. Retrospectiva – Mostra Regional de Artes Visuais 2007-2010. Secretaria de Estado da Cultura, out.2010. Convite exposição.

SEEC/COSEM. **Espaços da memória**: museus e acervos do Paraná. Curitiba, PR: Secretaria de Estado da Cultura, 2010.

SOCIÉTÉ DES MUSÉES QUÉBÉCOIS. **Conozca a sus visitantes**: guía de encuesta por sondeo. Ciudad de Quebec, 2001.

VENÂNCIO FILHO, P. *et al.* **Soto**: a construção da imaterialidade: exposição. São Paulo: Metropolis Produções Culturais, Instituto Tomie Ohtake, 2005. Catálogo de exposição.

XEXÉO, P. M. C.; BARATA, M; ABREU, L. M. N. de. **A arte sob o olhar de Djanira**: coleção Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul Design e Editora Ltda, 2005. Catálogo de exposição.

XEXÉO, P. M. C.; ABREU, L. M. N.; DIAS, M. G. **A missão artística francesa:** coleção Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 2007. Catálogo de exposição.

XEXÉO, P. M. C. *et al.* **Primeira missa no Brasil:** o Renascimento de uma pintura. Rio de Janeiro: MNBA, 2008. Catálogo de exposição.

ZANETTI, E. **Mudou Curitiba ou mudei eu?** Curitiba: Edição do autor, 2011.

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO MON

Ano 2004

MON. **Oscar Niemeyer:** minha arquitetura 1937-2004. Rio de Janeiro: Revan, 2004.

MON. **Rembrandt e a arte da gravura.** Curitiba, maio 2004. Catálogo de exposição.

MON. **Sonhando de olhos abertos:** Dadá e surrealismo. Curitiba, jul. 2004. Catálogo de exposição.

MON. **A arte da tapeçaria:** Coleção do Petit Palais – Paris. Curitiba, ago. 2004. Catálogo de exposição.

MON. **A poética da forma:** Oscar Niemeyer, Tomie Ohtake, Franz Weissmann. Curitiba, ago. 2004. Catálogo de exposição.

MON. **Franco Giglio:** a poesia de imagem. Curitiba, set. 2004. (Artistas Paranaenses). Catálogo de exposição.

MON. **Louis Eugène Boudin na coleção dos barões de São Joaquim.** Curitiba, set. 2004. Catálogo de exposição.

MON. **Uiso Alemany:** em Olinda como em Alboráia - desenhos e pinturas. Curitiba, set. 2004. Catálogo de exposição.

MON. **Brennand Esculturas:** o homem e a natureza. Curitiba, dez. 2004. Catálogo de exposição.

MON. **Theodoro de Bona em Veneza**. Curitiba, dez. 2004. (Artistas Paranaenses). Catálogo de exposição.

Ano 2005

MON. **Imagens do inconsciente**. Curitiba, 2005. Catálogo de exposição.

MON. **Para nunca esquecer**: negras memórias, memórias de negros. O imaginário luso-afro-brasileiro e a herança da escravidão. Curitiba, 2005. Catálogo de exposição.

MON. **Stockinger - bronzes**. Curitiba, 2005. Catálogo de exposição.

MON. **Museu Bispo do Rosário + 3**. Curitiba, mar. 2005. Catálogo de exposição.

MON. **Arte em metrópolis**. Curitiba, jun. 2005. Catálogo de exposição.

MON. **Pancetti**: o pintor marinho. Curitiba, jun. 2005. Catálogo de exposição.

MON. **Soto**: a construção da imaterialidade. Curitiba, jul. 2005. Catálogo de exposição.

MON. **Pilar Ovalle - Wenu Mamüll - Madera del Cielo**. Curitiba, set. 2005. Catálogo de exposição.

MON. **Antoni Tàpies**. Curitiba, out. 2005. Catálogo de exposição.

MON. **Helena Wong**: a trajetória de uma paixão. Curitiba, out. 2006. (Artistas Paranaenses). Catálogo de exposição. Mostra Itinerante.

MON. **Vida animada**: desenhos de Roy Lichtenstein. Curitiba, dez. 2005. Catálogo de exposição.

MON. **Simply Droog**: 10 + 1 anos - criando inovação no design. Curitiba, dez. 2005. Catálogo de exposição.

MON. **Bruno Lechowski**. Curitiba, 2005/2006. (Artistas Paranaenses). Catálogo de exposição. Mostra Itinerante e Oficial.

Ano 2006

MON. **Cícero Dias**: oito décadas de pintura. Curitiba, 2006. Catálogo de exposição.

MON. **Estanislau Traple**: a obra do mestre. Curitiba, 2006. (Artistas Paranaenses). Catálogo de exposição. Mostra Itinerante.

MON. **Os motivos de Guignard**. Curitiba, mar. 2006. Catálogo de exposição.

MON. **Eternos tesouros do Japão**. Curitiba, ago. 2006. Catálogo de exposição.

MON. **Orlando Azevedo**: expedição coração do Paraná. Curitiba, ago. 2006. (Artistas Paranaenses). Catálogo de exposição.

MON. **Arte de Cuba**: diálogos de uma exposição. Curitiba, out. 2006. Catálogo de exposição.

MON. **Picasso**: paixão e erotismo. Curitiba, out. 2006. Catálogo de exposição.

MON. **Wotan Brugnera**. Curitiba, nov. 2006. (Artistas Paranaenses). Catálogo de exposição.

MON. **João Urban**: demarcação temporal 40 anos de fotografia. Curitiba, dez. 2006. (Artistas Paranaenses). Catálogo de exposição.

MON. **Seis séculos da arte da gravura**. Curitiba, dez. 2006. Catálogo de exposição.

Ano 2007

MON. **Joaquín Torres García**: Aladdin e universalismo construtivo. Curitiba, mar. 2007. Catálogo de exposição.

MON. **Luiz Carlos de Andrade Lima**: o artista curitibano (1933-1998). Curitiba, mar. 2007. (Artistas Paranaenses). Catálogo de exposição.

MON. **Coleção argentina de arte contemporânea.** Curitiba, jun. 2007. Catálogo de exposição.

MON. **Museu da Solidariedade Salvador Allende:** estéticas, sonhos e utopias dos artistas do mundo pela liberdade. Curitiba, ago. 2007. Catálogo de exposição.

MON. **A pele dos filhos de Gea:** Isabel Muñoz e Maribel Doménech. Curitiba, set. 2007. Catálogo de exposição.

MON. **Pablo Atchugarry:** o espaço plástico da luz. Curitiba, nov. 2007. Catálogo de exposição.

MON. **Kurt Schwitters 1887/1948:** o artista MERZ. Curitiba, dez. 2007. Catálogo de exposição.

MON. **Aquisições Museu Oscar Niemeyer:** do romântico ao moderno. Curitiba, 2007-2008. Catálogo de exposição.

Ano 2008

MON. **A arte de J. Borges:** do cordel à xilogravura. Curitiba, fev. 2008. Catálogo e fôlder de exposição.

MON. **Eduardo Frota:** intervenção em trânsito II, carretéis. Curitiba, mar. 2008. Catálogo de exposição.

MON. **Cildo Meireles algum desenho [1963-2008].** Curitiba, mar. 2008. Catálogo de exposição.

MON. **Ex-votos:** memória e devoção. Curitiba, mar. 2008. Catálogo de exposição.

MON. **Bacon, Freud, Moore, Figuras e Estampas.** Curitiba, abr. 2008.

MON. **Anni e Josef Albers:** viagens pela América Latina. Curitiba, maio 2008. Catálogo de exposição.

MON. **Percurso afetivo Tarsila.** Curitiba, jul. 2008. Catálogo de exposição.

MON. **Segall realista**. Curitiba, jul. 2008. Catálogo de exposição.

MON. **Poética da percepção**: questões de fenomenologia da arte brasileira. Curitiba, set. 2008. Catálogo de exposição.

MON. **Katalogue XXL: New Art**. Curitiba, out. 2008.

MON. **Niobe Xandó [mostra antológica]**: a arte de subverter a ordem das coisas II. Curitiba, out. 2008. Catálogo de exposição.

MON. **OsGemeos**: Vertigem. Curitiba, out. 2008. Catálogo de exposição.

MON. **Yolanda Mohalyi**: no tempo das Bienais. Curitiba, nov. 2008. Catálogo de exposição.

MON. **Antigas origens 600-1600 d.C.**: cerâmica do sudoeste norte-americano. Curitiba, dez. 2008.

Ano 2009

MON. **Paisagem**: entorno e retorno - obras da Coleção Museu Soumaya do México. Curitiba, mar. 2009. Catálogo de exposição.

MON. **Uma aventura moderna**: coleção de Arte Renault. Curitiba, maio 2009. Catálogo de exposição.

MON. **Autocromos Lumière**: o tempo da cor. Curitiba, maio 2009. Catálogo de exposição.

MON. **Bernie DeChant**: Brasil além do Brasil. Curitiba, jun. 2009. Catálogo de exposição.

MON. **Latitudes**: mestres latino-americanos na coleção FEMSA. Curitiba, jun. 2009. Catálogo de exposição.

MON. **Garfunkel**: um francês do Paraná. Curitiba, jul. 2009. (Artistas Paranaenses). Catálogo de exposição.

MON. **Carlos Alonso**: Hay Que Comer. Curitiba, out. 2009. Catálogo de exposição.

MON. **Vik Muniz**. Curitiba, nov. 2009. Catálogo de exposição.

MON. **Figuras e padrões**: a encomenda do azulejo em Portugal do séc. XVI à atualidade. Curitiba, dez. 2009. Catálogo de exposição.

MON. **Joaquín Sorolla**: o olhar do pintor (La Mirada Del Pintor). Curitiba, dez. 2009. Catálogo de exposição.

MON. **Le Corbusier**: entre dois mundos. Curitiba, dez. 2009. Catálogo de exposição.

Ano 2010

MON. **Miguel Bakun na beira do mundo**. Curitiba, abr. 2010. (Artistas Paranaenses). Catálogo de exposição.

MON. **Orlando de Azevedo**: marinhas, arqueologia da morte. Curitiba, ago. 2010. (Artistas Paranaenses). Catálogo de exposição.

MON. **Silêncio e solidão na pintura de Leonor Botteri**. Curitiba, nov. 2010. (Artistas Paranaenses). Catálogo de exposição.

MON. **Alfredo Andersen**: da Noruega para o Brasil: a trajetória do pai da pintura paranaense. Curitiba, out. 2010. (Artistas Paranaenses). Catálogo de exposição.

MON. **Uma visita ao MON**: coleção O Olhar Aprendiz – ação educativa, n.6. Curitiba, [s.d.]. Cartilha.

CONVITE E FÔLDER (por data)

MAP. **I Salão Anual de Curitiba**. Curitiba, 1960. Convite e Fôlder de exposição.

MAP. **II Salão Anual de Curitiba**. Curitiba, abr./maio 1961. Fôlder de exposição.

MAP. **III Salão Anual de Curitiba.** Curitiba, 1962. Fôlder de exposição.

MON. **Floresta Atlântica:** fotografias de Carlos Renato Fernandes. Curitiba, 2003. Fôlder de exposição.

MON. **Lasar Segall:** 40 xilogravuras - expressionismo em preto e branco. Curitiba, 2003. Fôlder de exposição.

MON. **Novecento Sudamericano.** Curitiba, jul. 2003. Fôlder de exposição.

MON. **O olhar sobre a arte paranaense (acervo).** Curitiba, jul. 2003. Fôlder de exposição.

MON. **O patrimônio cultural do mundo da China.** Curitiba, jul. 2003. Convite de exposição.

MON. **Victor Brecheret.** Curitiba, jul. 2003. Convite de exposição.

MON. **Auguste Rodin.** Curitiba, set. 2003. Fôlder de exposição.

MON. **Chromiec.** Curitiba, set. 2003. Fôlder de exposição.

MON. **Naturezas.** Curitiba, set. 2003. Fôlder de exposição.

MON. **Natureza viva.** Curitiba, set. 2003. Fôlder de exposição.

MON. **Retratos do Tempo.** Curitiba, set. 2003. Fôlder de exposição.

MON. **Imagens e faces da Grécia.** Curitiba, out. 2003. Fôlder de exposição.

MON. **Miguel Bakun.** Curitiba, dez. 2003. Fôlder de exposição.

MON. **João Câmara:** duas cidades, pinturas e objetos (1987-2001). Curitiba, 2004. Fôlder de exposição.

MON. **José Rufino.** Curitiba, 2004. Fôlder de exposição.

MON. **Tomie Ohtake na trama espiritual da arte brasileira:** exposição comemorativa dos 90 anos da artista. Curitiba, abr. 2004. Fôlder de exposição.

MON. **Carlos Franco.** Curitiba, jul. 2004. Fôlder de exposição.

MON. **Nelson Leirner 1994 + 10.** Curitiba, set. 2004. Fôlder de exposição.

MON. **Cicatrizes:** o Iraque um ano depois – fotografias de Anderson Schneider. Curitiba, dez. 2004. Fôlder de exposição.

MON. **Bené Fonteles:** ausência e presença em Gameleira do Assuruá. Curitiba, 2005. Fôlder de exposição.

MON. **Francisco Faria:** desenhos/1986-2005. Curitiba, abr. 2005. Fôlder de exposição.

MON. **Odorico Tavares:** a minha casa baiana - sonhos e desejos de um colecionador. Curitiba, jul. 2005. Fôlder de exposição.

MON. **Paraná de madeira:** Nego Miranda e Maria Cristina Wolff de Carvalho. Curitiba, ago. 2005. Convite de exposição.

MON. **Samico:** do desenho à gravura. Curitiba, ago. 2005. Convite de exposição.

MON. **Farnese:** objetos. Curitiba, out. 2005. Fôlder de exposição.

MON. **Evandro Teixeira:** Canudos 100 anos. Curitiba, dez. 2005. Convite de exposição.

MON. **A história ambiental do Paraná de Reinhard Maack.** Curitiba, 2006. Fôlder de exposição.

MON. **Sant'Ana:** coleção Angela Gutierrez. Curitiba, 2006. Fôlder de exposição.

MON. **Fragmentos modernidade** - acervo MON. Curitiba, 2006. Fôlder de exposição.

MON. **Carlos Colombino:** resumo de uma antologia. Curitiba, mar. 2006. Fôlder de exposição.

MON. **Ianelli**: os caminhos da figuração. Curitiba, mar. 2006. Fôlder de exposição.

MON. **Fluxus na Alemanha 1962-1994**: uma longa história com muitos nós. Curitiba, abr. 2006. Fôlder de exposição.

MON. **Trajetórias do olhar** - acervo MON. Curitiba, abr./out. 2006. Fôlder de exposição. Mostra Itinerante.

MON. **Amilcar de Castro**: programador visual e ilustrador de publicações. Curitiba, maio 2006. Convite de exposição.

MON. **Peter Klasen - Nowhere Anywhere**: Photographies 1970-2005. Curitiba, maio 2006. Fôlder de exposição.

MON. **Acervo David Carneiro adquirido pelo Governo do Paraná**: fragmentos de uma história. Curitiba, jun. 2006. Fôlder de exposição.

MON. **Daniel Senise**. Curitiba, jul. 2006. Fôlder de exposição.

MON. **Claudia Andujar – Yanomami**. Curitiba, ago. 2006. Fôlder de exposição.

MON. **José Antonio**: visibilidades. Curitiba, ago. 2006. Fôlder de exposição.

MON. **Orlando Azevedo**: expedição coração do Paraná. Curitiba, ago. 2006. Convite de exposição.

MON. **Arte moderna em contexto**: coleção ABN AMRO REAL. Curitiba, nov. 2006. Fôlder de exposição.

MON. **Viaro**: um visionário da arte. Curitiba, nov. 2006. Fôlder de exposição.

MON. **João Urban**: demarcação temporal, 40 anos de fotografia. Curitiba, dez. 2006. Fôlder de exposição.

MON. **Coleção Giberto Chateaubriand**: um século de arte brasileira. Curitiba, dez. 2006. Fôlder de exposição.

MON. **Di Cavalcanti**: cronista de seu tempo - desenhos 1921-1964. Curitiba, 2007. Fôlder de exposição.

MON. **Acervo aquisições 2007**. Curitiba, 2007. Fôlder de exposição.

MON. **Gravuras do acervo**. Curitiba, 2007. Fôlder de exposição.

MON. **Matéria e cor**: percurso pictórico de Malagoli. Curitiba, 2007. Fôlder de exposição.

MON. **Donguri - Kimi Nii**. Curitiba, jan. 2007. Fôlder de exposição.

MON. **Revolver**. Curitiba, maio 2007. Fôlder de exposição.

MON. **Volpi**: o mestre de sua época. Curitiba, jun. 2007. Convite de exposição.

MON. **Índia**: quantos olhos tem uma alma – Marcelo Buainain. Curitiba, ago. 2007. Fôlder de exposição.

MON. **Gravuras do acervo MON**. Curitiba, ago. 2007 a jun. 2008. Fôlder de exposição. Mostra Itinerante.

MON. **Oscar Niemeyer**: 100 anos de encantamento – fotografias de Luiz Claudio Lacerda e Rogério Randolph. Curitiba, Paraná, ago. 2007. Fôlder de exposição. parei aqui

MON. **Elizabeth Tilton**: in natura. Curitiba, set. 2007. Fôlder de exposição.

MON. **Emanoel Araujo**: autobiografia do gesto. Curitiba, set. 2007. Fôlder de exposição.

MON. **Arquiteto Oscar Niemeyer**: brasileiro, cidadão. Curitiba, out. 2007. Fôlder de exposição.

MON. **De viés**: Maria Bonomi. Curitiba, out. 2007. Fôlder de exposição.

MON. **Instantâneos da felicidade**. Curitiba, out. 2007. Fôlder de exposição.

MON. **Novo olhar**: Amélia Toledo. Curitiba, out. 2007. Fôlder de exposição.

MON. **Arte no espaço e no tempo** - acervo Museu Oscar Niemeyer. Curitiba, dez. 2007. Fôlder de exposição.

MON. **Rodolfo Morales**: a magia dos sonhos. Curitiba, dez. 2007. Fôlder de exposição.

MON. **Mar de homens**: Roberto Linsker. Curitiba, fev. 2008. Fôlder de exposição.

MON. **Julio Quaresma**: homem.Com-SE. Curitiba, abr. 2008. Fôlder de exposição.

MON. **Oscar Niemeyer**: trajetória e produção contemporânea 1936-2008. Curitiba, abr. 2008. Fôlder de exposição.

MON. **Arte do Japão**: do moderno ao contemporâneo - coleção Hyogo. jun. 2008. Fôlder de exposição.

MON. **German Lorca** – Fotografia como memória. Curitiba, jun. 2008. Fôlder de exposição.

MON. **Demarche**: 30 anos de pintura. Curitiba, set. 2008. Fôlder de exposição.

MON. **Iberê Camargo**: moderno no limite. Curitiba, set. 2008. Fôlder de exposição.

MON. **Iberê Camargo**: moderno no limite. Curitiba, set. 2008. Caderno de Comentários.

MON. **Brasil e Japão**: o caminho unido pela arte. Curitiba, nov. 2008. Fôlder de exposição. Mostra Itinerante.

MON. **Paula Modersohn-Becker e os artistas de Worpswede**. Curitiba, dez. 2008. Fôlder de exposição.

MON. **Acervo Museu Oscar Niemeyer**. Curitiba, dez. 2008-jan. 2010. Livros de Assinaturas.

MON. **Quilombolas**: tradições e cultura da resistência – fotografia de André Cypriano. Curitiba, 2009. Fôlder de exposição.

MON. **Diálogos de um acervo**: museu na escola. Curitiba, mar. 2009. Fôlder de exposição.

MON. **Portinari na coleção Castro Maya**. Curitiba, mar. 2009. Fôlder de exposição.

MON. **Sergio Finger**: elogio ao silêncio e outras fábulas. Curitiba, abr. 2009. Fôlder de exposição.

MON. **Expressividade na arte brasileira** - acervo MON e MARGS. Curitiba, set. 2009. Convite de exposição.

MON. **Gravuras Poty Lazzarotto**. Curitiba, set. 2009. Fôlder de exposição.

MON. **Burle Marx**: mostra antológica e a paisagem monumental. Curitiba, out. 2009. Convite de exposição.

MON. **Nise da Silveira**: caminhos de uma psiquiatra rebelde. Curitiba, Paraná, out. 2009. Fôlder de exposição

MON. **Flávio Damm** - fotógrafo. Curitiba, nov. 2009. Fôlder de exposição.

MON. **Paisagens**. Curitiba, maio-dez. 2009. Convite de exposição. (Mostra Itinerante).

MON. **Séries do Porto**: Porto de Paranaguá 75 anos. Curitiba, mar. 2010. Fôlder de exposição.

MON. **O estado da arte**. Curitiba, set. 2010. Fôlder de exposição.

MON. **Guia do visitante**. Curitiba, jan. 2011. Fôlder de visitação.

MON. Mostra MAP – MON. Curitiba, jun.-ago.2011. Fôlder exposição.

NOVOMUSEU. **A trajetória de Niemeyer**: beleza, humanismo e liberdade. Curitiba, nov. 2002. Fôlder de exposição.

NOVOMUSEU. **Uma história do sentar**. Curitiba, nov. 2002. Fôlder de exposição.

NOVOMUSEU. **Panorama da arte paranaense** - acervo do Estado do Paraná. Curitiba, nov. 2002. Fôlder de exposição.

SITES

ACONTECEU - Visitas Técnicas nos Museus da AMCG – COSEM – AGO.2009. Disponível em: <<http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=52>>. Acesso em: 01 set. 2011.

ACONTECEU – Visitas Técnicas à AMCESPAR – COSEM – SET.2009. Disponível em: <<http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=55>>. Acesso em: 01 set. 2011.

ACONTECEU o 7.º Encontro de Museus do Paraná, nos dias 24, 25 e 26 de junho/ 09, na cidade de Telêmaco Borba. Disponível em: <<http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=50>>. Acesso em: 01/09/2011.

ASSOCIAÇÃO PARANAENSE DE REABILITAÇÃO. Disponível em: <<http://www.apr.org.br/conteudo.php?cod=5>>. Acesso em: 26 abr. 2011.

BIBLIOTECAS DA REDE MUNICIPAL DE ENSINO. Disponível em: <<http://www.curitiba.pr.gov.br/multimidia/00094362.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2011.

CAM. Disponível em: <<http://www.cam.cultura.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1>>. Acesso em: 1.º mar. 2011.

CAM. Disponível em: <<http://www.cam.cultura.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=136>>. Acesso em: 1.º mar. 2011.

CAPS PORTARIA N.º 336/GM. Disponível em: <<http://portal.saude.gov.br/portal/arquivos/pdf/Portaria%20GM%20336-2002.pdf>>. Acesso em: 31 mar. 2011.

CAPS. Disponível em: <http://portal.saude.gov.br/portal/saude/visualizar_texto.cfm?idtxt=29797&janela=1>. Acesso em: 31 mar. 2011.

CAPS PARANÁ. Disponível em: <<http://www.ccs.saude.gov.br/saudemental/capsparana.php>>. Acesso em: 31 mar. 2011.

CASA ERBO STENZEL. Disponível em: <<http://guia.gazetadopovo.com.br/mais/casa-erbo-stenzel--fechado-para-reforma-sem-previsao-de-reabertura/977/>>. Acesso em: 11 jul. 2011.

CELEPAR. Disponível em: <<http://www.celepar.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1>>. Acesso em: 20 jun. 2011.

CENTROS MUNICIPAIS DE EDUCAÇÃO INFANTIL. Disponível em:
<<http://www.curitiba.pr.gov.br/multimidia/00094364.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2011.

CENTROS MUNICIPAIS DE ATENDIMENTO ESPECIALIZADO. Disponível em:
<<http://www.curitiba.pr.gov.br/multimidia/00094363.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2011.

CIRANDA. Disponível em: < <http://www.ciranda.org.br>>. Acesso em: 26 abr. 2011.

COORDENADORES – COSEM e Encontro de Museus do Paraná. Disponível em:
<<http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=80>>.
Acesso em: 31 ago. 2011.

COSEM. Disponível em: <<http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=4>>. Acesso em: 1.º mar. 2011.

COSEM. Disponível em: <<http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=30>>. Acesso em: 1.º mar. 2011.

CRECHES CONVENIADAS À REDE MUNICIPAL DE ENSINO. Disponível em:
<<http://www.curitiba.pr.gov.br/multimidia/00094365.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2011.

CURADOERS. Disponível em: <<http://www.bienalventosul.com.br/2009/home/curadores.asp>>. Acesso em: 13 jan. 2012.

CURSO DE GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA – UFPR / COSEM – fev. 2010.
Disponível em: <<http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=74>>. Acesso em: 01 set. 2011.

ENCONTRE BARES & NOITES. CURITIBA. Disponível em:
<http://www.curitibainterativa.com.br/modules.php?name=Encontre&d_op=viewencontre&cid=2>. Acesso em: 30 maio 2011.

ESCOLAS DA REDE MUNICIPAL DE ENSINO. Disponível em:
<<http://www.curitiba.pr.gov.br/multimidia/00094366.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2011.

ESPECIALISTA da USP avalia implantação do curso de Museologia na Embap.
Disponível em: <<http://www.embap.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=268>>. Acesso em: 01 set. 2011.

FAS. Disponível em: <<http://www.fas.curitiba.pr.gov.br/conteudo.aspx?id=44>>
Acesso em: 31 mar. 2011.

GRUPO GROWROOM. Disponível em: <<http://www.growroom.net/>>. Acesso em: 30 maio 2011.

GRUPO GROWROOM - MARCHA DA MACONHA, Paraná. Curitiba. Disponível em: <<http://www.growroom.net/board/topic/39839-marcha-da-maconha-2011-parana-curitiba/>>. Acesso em: 30 maio 2011.

GUILHERME W. MICHAUD. Disponível em: <<http://www.guaraquecaba.com/michaud.asp>>. Acesso em: 11 jul. 2011.

JEFFERSON CESAR. Disponível em: <http://www.itaucultural.com.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Artistas/artistas_imp.cfm?cd_verbete=2177&imp=N&cd_idioma=28555>. Acesso em: 11 jul. 2011.

IBRAM - INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Museu em números**.. Brasília: IBRAM, 2011. v.1. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/Museus_em_Numeros_Volume_1.pdf>. Acesso em: 19 dez. 2011.

IBRAM - INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Museu em números**: parte 1. Brasília: IBRAM, 2011. v.2. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/Museus_em_Numeros_Volume_2A.pdf>. Acesso em: 19 dez. 2011.

IBRAM - INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Museu em números**: parte 2. Brasília: IBRAM, 2011. v.2. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/Museus_em_Numeros_Volume_2B.pdf>. Acesso em: 19 dez. 2011.

LEIS E REGULAMENTAÇÃO FAS. Disponível em: <<http://www.fas.curitiba.pr.gov.br/conteudo.aspx?idf=71>>. Acesso em: 31 mar. 2011.

MAA. Disponível em: <<http://www.maa.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=9>>. Acesso em: 1.º mar. 2011.

MAA. Disponível em: <<http://www.maa.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=12>>. Acesso em: 1.º mar. 2011.

MAA. Disponível em: <<http://www.maa.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=14>>. Acesso em: 1.º mar. 2011.

MAA. Disponível em: <<http://www.maa.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=7>>. Acesso em: 1.º mar. 2011.

MAC/PR. Disponível em: <<http://www.mac.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=106>>. Acesso em: 1.º mar. 2011.

MAC/PR. Disponível em: <<http://www.mac.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=20>>. Acesso em: 1.º mar. 2011.

MAC/PR. Disponível em: <<http://www.mac.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=18>>. Acesso em: 1.º mar. 2011.

MAC/PR. Disponível em: <<http://www.mac.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=8>>. Acesso em: 1.º mar. 2011.

MAC/PR. Disponível em: <<http://www.mac.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=25>>. Acesso em: 1.º mar. 2011.

MAPA REGIONAL DE CULTURA PARANÁ. Disponível em: <<http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/mapaabr.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2011.

MESTRADO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO. Disponível em: <http://www.mast.br/nav_h06_txt668.htm>. Acesso em: 19 dez. 2011.

MOSTRA "Museus e Turismo – Um Passeio pelos Museus da SEEC" – COSEM – MAIO 2009. Disponível em: <<http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=43>>. Acesso em: 01 set. 2011.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO PARANÁ. Disponível em: <<http://www.mis.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1>>. Acesso em: 30 jun. 2011.

MUSEU DO AUTOMÓVEL. Disponível em: <<http://www.museuautomovel.com.br/>>. Acesso em: 30 jun. 2011.

MUSEU CASA DO BOTÃO / HÉLIO LEITES. Disponível em: <<http://www.labjor.unicamp.br/patrimonio/materia.php?id=185>>. Acesso em: 30 jun. 2011.

NILO PREVIDI. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2895&cd_item=1&cd_idioma=28555>. Acesso em: 29 jun. 2011.

NÚCLEOS REGIONAIS DA EDUCAÇÃO. Disponível em: <<http://www.curitiba.pr.gov.br/multimedia/00094361.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2011.

NÚMERO DE CAPS POR TIPO E UF. Disponível em: <http://portal.saude.gov.br/portal/arquivos/pdf/2011_1_21caps_uf_dez.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2011.

PROGRAMA MUSEUS. Disponível em: <http://www.origens.com.br/#menu_id=46&id=76>. Acesso em: 02 set. 2011.

PROPOSTA de criação do curso de graduação em Museologia na UFPR. COSEM – set. 2009. Disponível em: <<http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=59>>. Acesso em: 01 set. 2011.

PROPOSTA preliminar PROFICE - Programa Estadual de Fomento e Incentivo à Cultura. Disponível em: <http://www.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/incentivo_a_cultura_2011/proposta_preliminar_profice.pdf>. Acesso em: 01/09/2011.

RELEASE MUSEU CESBE S.A. Disponível em: <http://www.cesbe.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=77&lang=pt&Itemid=65>. Acesso em: 10 mar. 2011.

SECRETARIA MUNICIPAL DA EDUCAÇÃO – EQUIPAMENTOS. Disponível em: <<http://www.curitiba.pr.gov.br/secretarias/equipamentos/educacao/17/16>> Acesso em: 28 abr. 2011.

SEEC/COORDENADORIA DE MUSEUS (CDM). Carta de Guarapuava - 1.º Encontro de Museus do Paraná, 25 a 27 de fev. 1988. Disponível em: <http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/cartadeguarapuava_pg1.pdf>; <http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/cartadeguarapuava_pg2.pdf>; <http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/cartadeguarapuava_pg3.pdf>; <http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/cartadeguarapuava_pg4.pdf>; <http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/cartadeguarapuava_pg5.pdf>; <http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/cartadeguarapuava_pg6.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2011.

SEEC/COORDENADORIA DE MUSEUS (CDM). Prêmio Ermelino de Leão (1988-89). Disponível em: <http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/premioermelinodeleao_01.pdf>; <http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/premioermelinodeleao_02.pdf>. <http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/premioermelinodeleao_03.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2011.

SEEC/COSEM. Ante projeto - Regimento Interno da Coordenação do Sistema Estadual de Museus. (Decreto n.º 6.528/1990), 11 f. Disponível em: <http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/regimentointerno_pg1.pdf>; <http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/regimentointerno_pg2.pdf>; <http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/regimentointerno_pg3.pdf>; <http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/regimentointerno_pg4.pdf>; <http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/regimentointerno_pg5.pdf>; <http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/regimentointerno_pg6.pdf>; <http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/regimentointerno_pg7.pdf>; <http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/regimentointerno_pg8.pdf>; <http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/regimentointerno_pg9.pdf>; <http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/regimentointerno_pg10.pdf>; <http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/regimentointerno_pg11.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2011.

UNIDADES DE EDUCAÇÃO INTEGRAL NÃO VINCULADAS às escolas da rede municipal de ensino. Disponível em: <<http://www.curitiba.pr.gov.br/multimedia/00094446.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2011.

UNIDADES DE EDUCAÇÃO INTEGRAL VINCULADAS às escolas da rede municipal de ensino. Disponível em: <<http://www.curitiba.pr.gov.br/multimedia/00094367.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2011.

VIK MUNIZ. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/05/vik-muniz-cria-abertura-de-passione-e-se-diz-filho-da-cultura-de-massa.html>>. Acesso em: 10 jun. 2011.

20 ANOS Sistema Estadual de Museus do Paraná 1990 / 2010. Disponível em: <http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/20Anos_SistemaEstadualdeMuseus.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2011.

VÍDEOS/INTERNET

CADENASSI, P. Marcha da Maconha invadindo o MON – CWB. Postado em 22 maio 2011. Duração: 1min13seg. (81 exibições). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=FVt_hwDT1Xc>. Acesso em: 30 maio 2011.

MOLKX. Marcha da Maconha no MON. Postado em 25 maio 2011. Duração: 1min16seg. (15 exibições). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6sj85lmZgfo>>. Acesso em: 30 maio 2011.

LEGISLAÇÃO – IMPRESSO

PARANÁ. Lei n.º 112, de 15 de outubro de 1948. **Diário Oficial Estado do Paraná**, Curitiba, PR, ed. n.º 197, ano XXXVI, 22 out.1948.

PARANÁ. Decreto-lei n.º 18.580, de 18 de março de 1970. **Diário Oficial Estado do Paraná**, Curitiba, PR.

PARANÁ. Decreto-lei n.º 1.083, de 19 de novembro de 1971. **Diário Oficial Estado do Paraná**, Curitiba, PR, 25 nov.1971.

PARANÁ. Decreto-lei n.º 4.318, de 19 de setembro de 1973. **Diário Oficial Estado do Paraná**, Curitiba, PR, ed. n.º 141, ano LXI, 24 set.1973.

PARANÁ. Decreto-lei n.º 3.033, de 06 de junho de 1984. **Diário Oficial Estado do Paraná**, Curitiba, PR, 07 jun. 1984.

PARANÁ. Decreto-lei n.º 4.460, de 08 de dezembro de 1984. **Diário Oficial Estado do Paraná**, Curitiba, PR, 10 dez. 1984.

PARANÁ. Decreto-lei n.º 10.147, de 16 de fevereiro de 1987. **Diário Oficial Estado do Paraná**, Curitiba, PR, ed. n.º 2.467, ano LXXIII, 17 fev.1987.

PARANÁ. Decreto-lei n.º 10.347, de 10 de março de 1987. **Diário Oficial do Paraná**, Curitiba, PR.

PARANÁ. Lei n.º 8.485 de 03 de junho de 1987. **Diário Oficial Estado do Paraná**, Curitiba, PR, ed. n.º 2.540, ano LXXIV, 08 jun.1987.

PARANÁ. Decreto-lei n.º 1.778, de 06 de novembro de 1987. **Diário Oficial Estado do Paraná**, Curitiba, PR, ed. n.º 2.645, ano LXXIV, 10 nov.1987.

PARANÁ. Decreto-lei n.º 6.528, de 25 de janeiro de 1990. **Diário Oficial Estado do Paraná**, Curitiba, PR, ed. n.º 3.190, ano LXXVI, 25 jan.1990.

PARANÁ. Lei n.º 9.375, de 24 de setembro de 1990. **Diário Oficial Estado do Paraná**, Curitiba, PR, 24 set.1990.

PARANÁ. Decreto-lei n.º 6.707, de 09 de dezembro de 2002. **Diário Oficial do Paraná**, Curitiba, PR.

PARANÁ. Decreto-lei n.º 5585, de 19 de outubro de 2009. **Diário Oficial Estado do Paraná**, Curitiba, PR, ed. n.º 8.079, ano 2009, 19 out.2009.

PARANÁ. Decreto-lei n.º 5585, de 19 de outubro de 2009. **Diário Oficial Estado do Paraná**, Curitiba, PR, ed. n.º 8.103, ano 2009, 23 nov.2009. (Reproduzido por ter sido publicado com incorreção)

DOCUMENTO DE ARQUIVO

DOCUMENTO DIRIGIDO A ILMA. SRA. VERA MUSSI AUGUSTO, dd Secretária de Estado da Cultura – SEEC e Ilma. Sra. Clarete de Oliveira Maganhoto, dd Coordenadora Estadual de Museus – COSEM, pedindo por uma política digna das instituições museológicas e do patrimônio cultural. Curitiba. 30 de maio de 2003. 09 f. (impresso – arquivo MAC/PR, pasta SEEC 2003 - 2.3).

FONTOURA, I. A História dos museus do Paraná [...]. Curitiba. 1988. 05 f. Documentos encadernados COSEM. (Datilografado).

GASSEN, L. H. Grupo de Incentivo à Produção, Política de Exposições e Constituição de Acervo. Curitiba. maio 2003. 08 f. (impresso – arquivo MAC/PR, pasta SEEC 2003 - 2.3).

INSTRUÇÃO Normativa SRF n.º 200, de 13 de setembro de 2002. Sociedade Novo Museu Curitiba - Cadastro nacional da pessoa jurídica. Documento impresso. Fornecido por Myriam Sbravati.

MAP. Fôlder de inauguração do museu. Documentos arquivados no MAC.

PROLIK, E. Política Cultural de artes plásticas do Paraná. Núcleo Estratégias de Ação. Curitiba. 2003. 08 f. (impresso – arquivo MAC/PR, pasta SEEC 2003 - 2.3).

SEC/DC. Esta concessão à província jamais [...]. Curitiba. 03 f. Documentos encadernados MAC/PR – 1965/66. (Datilografado).

SEC/DC. Relatório sucinto das atividades do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura no exercício de 1965. Curitiba. 07 f. Documentos encadernados MAC/PR – 1965/66 (Datilografado).

SEC/DC. O Salão Nacional de Arte Moderna e a descentralização das atividades culturais do MEC. Curitiba. 08 f. Documentos encadernados MAC/PR – 1965/66. (Datilografado).

SEEC. Reunião dos Coordenadores Regionais de Cultura – Diretrizes, Programas e Projetos 2003-2006. Curitiba, PR: Secretaria de Estado da Cultura, maio. 2003. (documento impresso arquivo MAC/PR, pasta SEEC 2003 – 2.3)

SEEC/COSEM. Cadastro de Instituições Museológicas do Paraná. Curitiba. jun. 2005. 26 f. Documentos encadernados MAC/PR. (Impresso)

SEEC/COSEM. Plano Diretor (2011-2014) da Coordenação do Sistema Estadual de Museus. 20 fl. Documentos encadernados COSEM. (Impresso)

SILVA, W. de A. O museu de arte e seus antecedentes [...]. Curitiba. 03 f. Documentos encadernados MAC/PR – 1967/1970. SEC/DC (Datilografado).

ATA DE REUNIÃO

SEM/PR. Primeira reunião do Conselho Consultivo (Decreto 7.465, de 30/11/1990) do Sistema Estadual de Museus do Paraná. Ata da sessão realizada no dia 28 de fev. 1991. Disponível em:

<http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/ata_primeirareuniao_pg01.pdf>;

<http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/ata_primeirareuniao_pg02.pdf>;

<http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/ata_primeirareuniao_pg03.pdf>;

<http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/noticias/ata_primeirareuniao_pg04.pdf>.

Acesso em: 31 ago. 2011.

COSEM. Primeira reunião da Coordenação do Sistema Estadual de Museus. SEEC, Curitiba, Paraná. Ata da sessão realizada no dia 09 fev. 2004. 09 fl. Documentos encadernados COSEM. (Manuscrito)

SEM/PR. Posse e primeira sessão ordinária do Conselho Consultivo (Decreto n.º 921, de 25/03/2011) do Sistema Estadual de Museus do Paraná. MON, Curitiba, Paraná. Ata da sessão realizada no dia 13 abr. 2011. 04 fl. Documentos encadernados COSEM. (Impresso).

REPORTAGEM

ARTISTAS PLÁSTICOS vão apresentar propostas para ação cultural da Cosem. 18 abr. 2003. Disponível em: <<http://www.aen.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=2762&tit=Artistas-plasticos-vao-apresentar-propostas-para-acao-cultural-da-Cosem>>. Acesso em: 24 fev. 2011.

SOCIEDADE dos Amigos do MON já pode utilizar recursos da Lei Rouanet. 26 jul. 2003. Disponível em: <<http://www.aen.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=8848&tit=Sociedade-dos-Amigos-do-MON-ja-pode-utilizar-recursos-da-Lei-Rouanet>>. Acesso em: 24 fev. 2011.

CURRÍCULO

Eduardo Rocha Virmond. Currículo, 1998. (documento impresso MAC/PR).

Maria José Justino. Currículo. Jun. 1994. (documento impresso MAC/PR).

Suely Deschermayer (Currículo). Disponível em: <<http://museologiaporto.ning.com/profile/SuelyDeschermayer>>. Acesso em: 25 nov. 2011.

APÊNDICES

APÊNDICE 1

QUESTIONÁRIO PILOTO 1

QUAL O PERFIL DO PÚBLICO DE MUSEU? Data da visita _____
 Doutorado em Sociologia - UFPR / Pesquisadora: Adriana Vaz Idade _____

Sexo feminino masculino Cor branco pardo negro Entrada FRANCA PAGA inteira meia

Estado civil solteiro(a) casado(a) ou união estável divorciado(a) viúvo(a)

Escolaridade _____ Cidade onde mora _____
 Bairro _____ Estado _____
 Profissão _____ Profissão do cônjuge _____

Quantos moram na casa que você reside? _____ Quantos possuem renda? _____
 Indique em que faixa R\$ 420,00 a R\$1.470,00 R\$ 1.470,00 a R\$ 2.940,00
 se situa a renda familiar: R\$ 2.940,00 a R\$ 5.880,00 acima de R\$ 5.880,00

1. Quando visitou, pela primeira vez, este museu (MON)?
 hoje em outra ocasião (data aproximada): _____

2. Por que você veio ao museu?
 por recomendação de alguém para pesquisar
 porque está visitando a região por lazer e diversão
 para acompanhar alguém que está visitando a sua cidade por acaso
 outras razões (indique com precisão): _____

3. Até agora, o que te chamou mais atenção? _____

4. Você veio ver algo em específico:
 pinturas e/ou esculturas cerâmicas, louças ou porcelanas
 objetos de folclore objetos históricos e decorativos
 produção contemporânea o próprio museu
 uma obra ou exposição (qual?) _____ outra coisa (indique): _____

5. De que modo visitou este museu:
 lendo as informações fixadas ao lado das obras e nas paredes
 com a orientação de um professor ou conferencista
 com a orientação de um monitor do museu
 de outro modo (qual?) _____

6. Sua visita ao museu seria facilitada se existissem flechas para indicar o sentido da visita?
 sim não indiferente

7. Há quanto tempo conhece o museu? mais de 1 ano mais de 5 anos até 3 meses

8. Fatores que dificultam a visita:
 violência urbana dificuldade de transporte dificuldade de estacionar
 falta de divulgação custos (transporte, alimentação) outros (quais?) _____

9. Do que você sentiu falta no museu? _____

10. Enumere, de 1 a 6, em ordem de prioridade, as atividades que você mais frequenta:
 teatro exposições/museus parques
 cinema espetáculo musical e/ou dança TV/ vídeo

11. O que se entende por museu? _____

12. Quais foram os últimos 03 museus ou instituições culturais que visitou?

a. Nome _____ Local _____
 b. Nome _____ Local _____
 c. Nome _____ Local _____

13. Qual museu visitou pela primeira vez?

a. Nome _____ b. Com qual idade? _____
 c. Com quem? _____ d. Em que ocasião? () turismo () visita familiar
 () visita escolar () outros (especifique): _____ e. O que mais chamou sua
 atenção? _____

14. Cite os 03 objetos e/ou obras que mais gostou:

AUTOR	TITULO	LOCAIS onde elas se encontram	Vistas na realidade	Vistas em reprodução
a.				
b.				
c.				

15. O que se entende por arte contemporânea? _____

Exemplifique: _____

16. Diante de uma obra de arte, indique em ordem de preferência (de 1 a 3), o que se observa primeiro:

- () a composição de linhas, cores e formas () o uso de recursos tecnológicos
 () a capacidade do artista em criar ficções () o tema e o estilo do artista
 () a semelhança da obra com a realidade () de quem é a obra
 () os materiais e a adequação da obra na exposição () a idéia do artista e o conceito da obra

17. Entre os julgamentos abaixo, indique em ordem de preferência (de 1 a 3), o que permanece atual no entendimento sobre arte, de acordo com os especialistas:

- () a pintura, é bela, mas difícil, para falar dela é preciso conhecer
 () o estilo renascentista permanece como modelo de arte
 () para o artista de vanguarda, o mais importante é experimentar do que compreender
 () o admirador de arte se interessa tanto pela arte abstrata quanto pela arte clássica
 () na produção contemporânea, a arte se inspira no cotidiano e na vida
 () o dom artístico vem de natureza

18. Enumere, de 1 a 3, em ordem de prioridade, o tipo de exposição que predomina durante a visitação:

- () Do tipo interessante que satisfaz o desejo de estar diante de uma maravilha, proporcionando uma experiência emocional
 () Do tipo artística que satisfaz a necessidade de contemplação de algo belo
 () Do tipo educacional que satisfaz o desejo de apreender algo novo dando ênfase ao conteúdo
 () Do tipo espetacular que satisfaz o desejo de lazer e diversão
 () Do tipo estético-sensorial que satisfaz o desejo de manipulação e fruição da obra

Se, necessário, você tem interesse em participar das outras etapas desta pesquisa:

- () sim () não Em caso afirmativo, deixe seu CONTATO: _____

APÊNDICE 3
QUESTIONÁRIO VERSÃO DEFINITIVA

QUAL O PERFIL DO PÚBLICO DE MUSEU?

Data da visita _____ Idade _____

Entrada () FRANCA () inteira () meia

Sexo () feminino () masculino

Estado civil () solteiro(a) () casado(a)

() união estável () divorciado(a) () viúvo(a)

Cor () branco () pardo () negro

Cidade onde mora _____

Bairro _____ Estado _____

Escolaridade _____

Profissão _____

Profissão do cônjuge _____

Quantos moram na casa em que você reside? _____

Quantos possuem renda? _____

Qual a RENDA FAMILIAR:

() R\$ 500,00 a R\$ 1.650,00

() R\$ 1.650,00 a R\$ 3.500,00

() R\$ 3.500,00 a R\$ 7.500,00

() acima de R\$ 7.500,00

1. Quando visitou, pela primeira vez, este museu (MON)? () hoje () em outra ocasião Data _____

2. Hoje, com quem você veio ao museu?

() escola () família

() sozinho () com namorado (a) /cônjuge

() amigos () pacote turístico

() outros _____

3. Por que você veio ao museu?

() para pesquisar () por turismo

() por recomendação de alguém () por acaso

() por lazer e diversão () outra razão

(indique): _____

4. Você veio ver algo em específico:

() pinturas e/ou esculturas () o próprio museu

() arte contemporânea () outra coisa

() objetos históricos Indique: _____

5. Você registrou algo? () sim () não

Especifique: _____

6. O que você entende por Museu?

7. Fatores que dificultam a visita:

() violência urbana () nenhum

() dificuldade de transporte () custos

() falta de divulgação

() outros (quais?) _____

8. Enumere de 1 a 3, em ordem de prioridade, as atividades que você mais consome:

() teatro () exposições/museus

() parques () Internet

() cinema () show musical e/ou dança

() TV / vídeo () atividades esportivas

9. Como você interpreta cada imagem abaixo:









Se, necessário, você tem interesse em participar das outras etapas desta pesquisa: () sim () não
Deixe seu CONTATO: _____

ANEXOS

QUADRO A.1.1 - ACERVO MON - ARTISTAS, QUANTIDADE DE OBRAS, ENTRADA E LINGUAGEM - 2003/2010

continua

ARTISTA	N. OBRAS	ENTRADA ⁽¹⁾	LINGUAGEM	LOCALIDADE
1. Ado Malagoli	1	2008	Pintura	Nacional
2. Alfi Vivern	5	2010	Escultura	Local
	3	2009	Escultura	
3. Alfredo Andersen	1	2008	Pintura	Local
4. Alfredo Ceschiatti	1	2007	Escultura	Nacional
5. Alfredo Volpi	1	2010	Pintura	Nacional
	1	2009	Pintura	
6. Amélia Toledo	1	2004	Escultura	Nacional
7. André de Miranda	3	2007	Gravura	Nacional
	5	2010	Gravura	
8. Andy Warhol	1	2008	Desenho	Internacional
9. Antonio Poteiro	1	2008	Pintura	Nacional
10. Arcângelo Ianelli	16	2011	Escultura (1)	Nacional
			Pintura (3) Desenho (7)	
			Gravura (5)	
	2	2007	Pintura	
11. Arquitetura Oscar Niemeyer	2	2006	Objeto (Maquete)	Nacional
	5	2010	Objeto (Maquete)	
12. Arthur Nisio	1	2008	Pintura	Local
	2	2010	Pintura	
13. Beatriz Milhazes	1	2007	Pintura	Nacional
14. Carlos Allonso	3	2010	Pintura	Internacional
15. Carlos Bracher	2	2010	Pintura	Nacional
16. Carlos Colombino	2	2006	Pintura	Internacional
17. Cícero Dias	2	2007	Pintura	Nacional
18. Cláudio Cambé	2	2009	Pintura	Local
19. Daniel Senise	3	2007	Pintura	Nacional
20. Di Cavalcanti	1	2007	Pintura	Nacional
21. Djanira da Silva	1	2008	Pintura	Nacional
	1	2009	Pintura	
22. Domicio Pedroso	5	2007	Gravura	Local
23. Dulce Osinski	23	2008	Pintura (20)	Local
			Desenho (3)	
24. Elizabeth Tilton	1	2010	Escultura	Local
25. Emanuel Araújo	1	2007	Escultura	Nacional
	1	2008	Escultura	
26. Ennio Marques Ferreira	2	2010	Desenho	Local

QUADRO A.1.1 - ACERVO MON - ARTISTAS, QUANTIDADE DE OBRAS, ENTRADA E LINGUAGEM - 2003/2010

continua

ARTISTA	N. OBRAS	INCORPORAÇÃO	LINGUAGEM	LOCALIDADE
27. Erbo Stenzel	1	2008	Escultura	Local
28. Espedito Rocha	1	2008	Escultura	Nacional
29. Estanislau Traple	7	2008	Desenho (4)	Local
			Pintura (3)	
	5	2005	Pintura	
	4	2006	Desenho (2)	
30. Estela Sandrini	6	2010	Pintura (5)	Local
			Gravura (1)	
31. Fernando Azevedo	3	2010	Fotografia	Nacional
32. Flávio Damm	14	2010	Fotografia	Nacional
33. Flávio Shiró	1	2006	Desenho	Internacional
34. Francisco Brennand	4	2005	Escultura	Nacional
35. Francisco Faria	1	2008	Desenho	Local
	1	2010	Desenho	
36. Francisco Stockinger	2	2006	Escultura	Nacional
	1	2008	Escultura	
37. Franco Giglio	9	2009	Pintura	Local
38. Franz Weissmann	1	2007	Escultura	Nacional
39. German Lorca	7	2008	Fotografia	Nacional
40. Gilvan Samico	4	2005	Gravura	Nacional
41. Guido Viaro	1	2008	Desenho	Local
42. Guilherme William Michaud	3	2005	Desenho (2)	Local
			Pintura (1)	
43. Guilmar Silva	2	2010	Pintura	Local
44. Helena Wong	1	2009	Pintura	Local
	2	2006	Desenho (1)	
45. Iberê Camargo	2	2008	Pintura	Nacional
	2	2009	Pintura	
46. Inimá De Paula	1	2009	Pintura	Nacional
47. Isolde Hötte	3	2010	Pintura	Local
48. Jair Mendes	1	2008	Pintura	Local
49. Joaquín Torres García	1	2009	Pintura	Internacional
50. José Antonio de Lima	1	2007	Pintura	Local
51. José Balmes Parramón	2	2010	Pintura	Internacional
52. José Pancetti	2	2008	Pintura	Nacional
53. José Rufino	1	2010	Objeto	Nacional
54. Josef Albers	1	2009	Gravura	Internacional
55. Josué Demarche	1	2008	Pintura	Nacional
56. Juarez Machado	1	s.d	Escultura	Nacional
	1	2010	Pintura	
57. Julio Le Parc	1	2007	Gravura	Internacional
58. Julio Quaresma	1	2008	Pintura	Internacional
59. Jussara Age	2	2010	Pintura	Local
60. Kasuo Wakabayashi	1	2008	Desenho	Nacional
61. Leonardo Kossoy	1	2010	Fotografia	Nacional
62. Luc Hoenraet	1	2007	Gravura	Internacional
63. Luiz Carlos Brugnara	1	2007	Desenho	Local
64. Luiz Carlos de Andrade Lima	2	2009	Pintura	Local
	1	2007	Pintura	
	2	2010	Escultura (1)	
65. Luiz Carlos Rettamozzo	1	2009	Pintura (1)	Local
			Pintura (1)	
66. Marcelo Conrado	4	2006	Desenho (2)	Local
			Pintura (2)	
67. Maria Amélia D'assumpção	1	2008	Pintura	Local
68. Maria Bonomi	36	2008	Objeto (30)	Nacional
			Gravura (6)	
69. Mário Rubinski	1	2007	Escultura	Local
	1	2007	Pintura	
	5	2010	Pintura	

QUADRO A.1.1 - ACERVO MON - ARTISTAS, QUANTIDADE DE OBRAS, ENTRADA E LINGUAGEM - 2003/2010

conclusão

ARTISTA	N. OBRAS	INCORPORAÇÃO	LINGUAGEM	LOCALIDADE
70. Martín Chambi	20	2010	Fotografia	Internacional
71. Miguel Bakun	3	2008	Pintura	Local
72. Nelson Leirner	5	2010	Pintura	Nacional
73. Niobe Xandó	3	2010	Pintura (1)	Nacional
			Desenho (2)	
	4	2009	Pintura (2)	
			Desenho (1)	
			Gravura (1)	
74. Orlando Azevedo	9	2007	Fotografia	Local
75. Orlando Teruz	1	2008	Pintura	Nacional
76. Oscar Niemeyer	1	2007	Escultura	Nacional
77. Oswaldo Guayasamin	1	2010	Pintura	Internacional
78. Patrícia Parinejad	9	2010	Fotografia	Internacional
79. Paul Garfunkel	1	2008	Pintura	Local
80. Pilar Ovalle	1	2005	Escultura	Internacional
81. Regina Oliveira	2	2010	Pintura	Local
	1	2004	Pintura	
82. Rossini Perez	55	2010	Gravura	Nacional
83. Sérgio Fingermañ	36	2009	Gravura	Nacional
84. Siron Franco	2	2008	Pintura	Nacional
	1	2007	Pintura	
85. Theodoro De Bona	2	2008	Pintura	Local
	1	2007	Pintura	
86. Tomie Ohtake	1	2007	Pintura	Nacional
87. Uíara Bartira	225	2008	Gravura	Local
88. Vicente Do Rego Monteiro	1	2007	Pintura	Nacional
89. Yara Martins	3	2010	Pintura	Local
TOTAL	652			

FONTE: Museu Oscar Niemeyer (abr. 2011)

(1) O MON não indica a categoria incorporação.