

Universidade Federal de Pelotas – UFPEL
Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural

GISELA BRUM ISAACSSON

O TEMPO E O MUSEU:
Manifestações da Modernidade, Pós-Modernidade e Hipermodernidade
no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
1957-2009

Pelotas
2011

GISELA BRUM ISAACSSON

O TEMPO E O MUSEU:
Manifestações da Modernidade, Pós-Modernidade e Hipermodernidade
no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
1957-2009

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural junto à Universidade Federal de Pelotas para a obtenção de título de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural.
Orientador: Prof. Dr. Sidney Gonçalves Vieira

Pelotas
2011

GISELA BRUM ISAACSSON

O TEMPO E O MUSEU:
Manifestações da Modernidade, Pós-Modernidade e Hipermodernidade
no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
1957-2009

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural e aprovada em sua forma final pela Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas.

Banca Examinadora

Orientador: Prof. Dr. Sidney Gonçalves Vieira

Membro: Prof. Dr. Carlos Alberto Santos

Membro: Prof. Dr. Clademir Luis Araldi

Pelotas, 16 de junho de 2011

Dedico este trabalho às minhas filhas
Juliana, Valéria e Isabel e ao meu marido
Eduardo.

RESUMO

O trabalho analisa pontos característicos de três momentos da cultura: Modernidade, Pós-Modernidade e Hipermodernidade. Estabelece-se e aceita-se, como ponto inicial, a partir do qual será desenvolvido o presente estudo, o entendimento de que existem os períodos acima nominados, tendo em vista a preponderância e repetição de determinados comportamentos na vida social do séculos XIX, XX e início do século XXI, autorizando, dessa forma, a nomenclatura adotada pelos autores consultados ao longo da elaboração do presente texto. Lembra-se, no entanto, dois pontos: o tempo é contínuo e não admite intersecções, e os comportamentos existentes em cada momento apontado não são estanques e únicos naquele espaço temporal. A partir disso, o estudo irá ressaltar, dentro de cada um dos três momentos, as atitudes mais ocorrentes, citadas pela literatura, como capazes de trazer uma caracterização especial, assim como uma definição diferenciada. A seguir, verificar-se-á a relação desses períodos com a formação e o desenvolvimento do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, elegendo três datas emblemáticas: o ano da sua inauguração oficial, em 1957, destacando características encontradas na Modernidade; o ano da sua mudança para o prédio da Praça da Alfândega em 1978, ressaltando traços relacionados com a Pós-Modernidade; e o ano da realização da exposição “Arte na França 1860-1960: O Realismo”, em 2009, salientando pontos que trazem referências à Hipermodernidade. O entrelaçamento das datas eleitas e as características de cada um dos períodos supracitados são trabalhados no estudo, demonstrando como os comportamentos sociais em relação ao museu podem refletir as características dos momentos da cultura escolhidos. Para o desenvolvimento do tema, utilizar-se-á, ainda, o conceito de memória social cunhado por Maurice Halbwachs, assim como uma análise de fotografias, reportagens jornalísticas, documentos, entrevistas, catálogos de exposições, listas de frequência às exposições e revisão bibliográfica como suportes da análise proposta.

Palavras-chave: Modernidade, Pós-Modernidade, Hipermodernidade, Memória Social, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli

ABSTRACT

This work analyses characteristic points of three moments of culture: Modernity, Post-Modernity and Hypermodernity. It is understood the existence of these periods due to the predominance and repetition of certain behaviors in the social life of the 19th, 20th and early 21st centuries, enabling the authors – used to build the bibliography in this work – to use such nomenclature. However, it is necessary to keep two aspects in mind: time is continuous and does not admit intersections; and the behaviors in each moment are not tight and the only verifiable ones in that time. Based on this, the study highlights, in each of the three moments, the most frequent attitudes mentioned in several books, as able to bring special characterization as well as a differentiated definition. After that, it verifies the relation between these moments and the formation and development of Rio Grande do Sul Ado Malagoli Museum of Art, electing three dates: the year of its official opening in 1957, pointing out characteristics from Modernity; the year it was moved to the building at Alfândega Square in 1978, highlighting traits of Post-Modernity; and the year of the exposition “Art in France 1860-1960: The Realism”, in 2009, stressing aspects of Hypermodernity. The crossing of the selected dates, by simple sampling, and characteristics of each of the periods previously mentioned are dealt with in the study, showing how social behaviors towards the museum may reflect characteristics of the chosen moments of culture. In order to develop the theme, the concept of social memory coined by Maurice Halbwachs is used along with an analysis of photographs, news reports, documents, interviews, exposition catalogues and attending sheets, and bibliography review which support the proposed analysis.

Key words: Modernity, Post-modernity, Hypermodernity, Social Memory, Rio Grande do Sul Ado Malagoli Art Museum

SUMÁRIO

Introdução.....	07
Capítulo 1	
Memória Social, Modernidade, Pós-Modernidade e Hipermodernidade.....	12
1 Introdução.....	12
2 Memória Social.....	12
3 Modernidade.....	14
4 Pós-Modernidade.....	19
5 Hipermodernidade.....	28
Capítulo 2	
Dos Museus.....	34
1 Introdução.....	34
2 Das Musas.....	34
3 Do Colecionismo.....	38
4 Do Museu no Século XX.....	44
5 Do Museu de Arte no Brasil.....	51
Capítulo 3	
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS).....	56
1 Introdução.....	56
2 Ado Malagoli.....	59
3 Organização e Funcionamento.....	71
3.1 Lei Criadora e Regimento Interno.....	72
3.2 O Prédio da Praça da Alfândega.....	75
4 Três Momentos Distintos em Cinquenta e Sete Anos de Existência.....	81
4.1 A Inauguração Oficial do MARGS – 1957 e a Modernidade.....	81
4.2 A Mudança para a Praça da Alfândega – 1978 e a Pós-Modernidade.....	87
4.3 A Exposição “Arte na França 1860-1960: O Realismo” – 2009 e a Hipermodernidade.....	101
Conclusão.....	111
Referências.....	115

INTRODUÇÃO

Os tempos deste início de século, vividos pela sociedade urbana ocidental, trazem, entre suas características, o imediatismo e apatia nas relações interpessoais. A era é comandada pela alta tecnologia de informação e apresenta interesses cada vez mais fragmentados. O homem, principal protagonista dessa cena, surge como um indivíduo *cool*, flutuante e cinético. Os ritmos cotidianos alternam-se entre a realidade superficial e os simulacros criados pela compressão do vetor tempo/espaço. Diante disso, surge o interesse a respeito do mecanismo e das características de três momentos da cultura, Modernidade, Pós-Modernidade e Hipermodernidade, impressas na memória social da sociedade hodierna.

O interesse pelo tema foi despertado a partir das aulas da disciplina “Espaço, Memória e Percepção da Paisagem”, ministradas pelo Prof. Dr. Sidney Gonçalves Vieira junto ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas. O envolvimento, que se iniciou pela Pós-Modernidade, especificamente, surgiu através da leitura da obra de Harvey (2008) “Condição Pós-Moderna – uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural”, indicada para apresentação de um seminário realizado em sala de aula. A partir dessa leitura, outras mais surgiram em torno desta matéria, tornando possível traçar um paralelo lógico entre três momentos da cultura supracitados.

Em meio a leituras a respeito do assunto, e também por um impulso de cunho pessoal acerca do comportamento humano, nas cidades, em tempos tão acelerados quanto os do século passado e início deste século, escolheu-se um ponto que pode ser considerado como elo entre a sociedade e o passado ou com a história: o museu. Acrescentando-se esse enfoque ao estudo, iniciou-se uma pesquisa sobre a bibliografia disponível a respeito. A partir disso, conseguiu-se presenciar algumas modificações que se operaram no espaço museal, operadas em decorrência da aceleração do tempo e compressão do espaço, as quais foram tão bem tratadas por Virilio (1993) em sua obra “O espaço crítico e as perspectivas do tempo real”.

Em sequência, surgiu a necessidade de buscar um objeto de pesquisa que pudesse servir para a demonstração dos pontos teóricos estudados, quando O Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) assumiu essa posição. Primeiro por um interesse afetivo em relação ao seu espaço e às exposições, tendo em vista as frequentes

visitas a casa, entendendo-se que o conhecimento pessoal pode contribuir positivamente para o desenvolvimento do estudo. Segundo, por ser um museu que nasceu em 1954, durante a época citada pelos autores presentes na bibliografia estudada como inserida dentro da Modernidade, e que continua atuante até hoje, vivendo, portanto, os três momentos da cultura de interesse ao presente trabalho. Terceiro, por um fato em especial, que chamou muita atenção: a exposição “A Arte na França 1860-1960: O realismo”, realizada entre 14 de julho e 30 de agosto de 2009, uma exposição-espetáculo que atraiu os olhos do Rio Grande do Sul e de todo o Brasil. Assim, entende-se ser este o ambiente perfeito para a discussão e análise da teoria levantada ao longo deste estudo, tornando-se, assim, o aludido museu o objeto de pesquisa.

Tendo-se por delimitado o tema e justificado o estudo, de posse da teoria e do objeto de estudo, iniciou-se a elaboração do texto para a qualificação do presente trabalho. Dedicou-se a apresentar, de maneira estanque, os três momentos da cultura em questão, assim como traços gerais a respeito da história do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, salientando que o objeto de pesquisa eleito, entende-se como o ideal para que se destacassem as características de cada um dos períodos, já que havia sido fundado em 1954 sob os ventos da Modernidade, seguindo atuante até os dias de hoje, vivenciando, inclusive, os tempos da Pós-Modernidade e Hipermodernidade.

No entanto, a respeitável banca de qualificação fez referência às diversas discussões que encerram esse tema. Lembrou-se de que a história é linear e não possui períodos estanques, assim como o fato de não ser da unanimidade dos autores o reconhecimento da existência de todos os momentos da cultura em questão. Quanto ao objeto da pesquisa, entendeu-se que deveria ser analisado como integrante do cenário nacional, devendo ser considerados outros museus nascidos em seu tempo no Brasil. Por fim, opinou-se no sentido de ter-se cuidado com a homogenização dos conceitos, devendo ser estabelecida a bibliografia que embasaria o estudo como fonte destes conceitos.

Apesar da ciência de que os tempos não comportam existências objetivas e seccionadas e, ainda, preocupando-se em não fetichizar o seu conceito, o presente estudo decide partir do princípio de que existem divisões dos momentos da cultura, quais sejam: Modernidade, Pós-Modernidade e Hipermodernidade, aceitando, da mesma forma, por considerar verdadeiras, as características conferidas a cada período pela literatura. Fez-se isso com base nos ensinamentos de Herbert Marcuse, Marshall Berman, Renato Ortiz, Gilles Lipovetsky,

Sébastien Charles, Zygmunt Bauman, Marilena Chauí, David Harvey, Douglas Crimp, Andreas Huyssen, os quais admitem a existência dos períodos apontados, assim como traçam claras características a respeito de cada um deles, encerrando, portanto, qualquer dúvida ou discussão a respeito da existência ou não das aludidas divisões, pelo menos no presente trabalho.

A par disso, coloca-se que, tendo em vista o tempo ser uno, as características atribuídas a cada um dos períodos a serem estudados não podem ser vistas como as únicas e exclusivas presentes em cada período da cultura. Assim, características tidas como da Modernidade seguem presentes na Pós-Modernidade e na Hipermodernidade; características da Pós-Modernidade já vinham se fazendo sentir na Modernidade e seguem convivendo com a Hipermodernidade; e características da Hipermodernidade podem muito bem ter surgido na Modernidade e na Pós-Modernidade.

Estabelecidos esses pontos, lança-se o olhar sobre o museu de arte, elegendo, como objeto de estudo, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Em um primeiro momento, foi traçada uma visão geral, partindo das origens dos museus até os nossos dias, com uma breve análise a respeito dos museus de arte no Brasil, a fim de fixarem-se conceitos e idéias, as quais serão úteis para a segunda etapa, em que se verifica a possibilidade de identificar características de cada um dos três períodos apontados no âmbito do museu-objeto. Com o objetivo de facilitar o estudo, elegeram-se três datas significativas na história de cinquenta e sete anos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, para problematizar com cada um dos períodos já citados. São elas: a sua inauguração oficial, em 1957, e a Modernidade; a transferência para o prédio da Praça da Alfândega, em 1978, e a Pós-Modernidade; a Exposição “A Arte na França: 1860-1960: O Realismo”, realizada em 2009, confrontando-se com características da Hipermodernidade.

Nesse contexto, pretende-se demonstrar como características tidas como diferenciadoras dos momentos da cultura rotulados como Modernidade, Pós-Modernidade e Hipermodernidade se fazem presentes nos três momentos históricos acima apontados.

Firma-se, como hipótese, o entendimento de que ocorreram modificações de comportamento do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli ao longo da sua existência, que permitem identificar os períodos da cultura em apreço. Objetiva-se verificar, portanto, quais são as mudanças que as características de cada momento introduziram nos pensamentos, atitudes e objetivos a serem cumpridos no espaço museal em questão.

Elencando-se, para tanto, as características, de cada período, constatadas nas três datas selecionadas, as modificações de pensamentos encontradas, as atitudes tomadas e os objetivos propostos e alcançados em cada momento.

A metodologia utilizada partiu da análise dos discursos apresentados tanto nos textos jornalísticos, catálogos de exposições e entrevistas, quanto nas imagens fotográficas referentes ao museu. Além disso, a partir das características de cada período, foi feita a análise das fontes para a identificação dessas características no museu-objeto. Buscou-se identificar esses elementos nos discursos, nas expressões, nas representações materializadas nas três épocas.

Foram, assim, utilizados como fontes de pesquisa materiais escritos e orais, como revisão bibliográfica, entrevistas, análise de documentos, matérias jornalísticas, catálogos de exposições, número de visitantes e fotografias.

O presente texto será trabalhado na seguinte estrutura: no primeiro capítulo, será abordada uma ideia inicial acerca da memória social, tendo por base o conceito cunhado por Maurice Halbwachs, apresentando, a partir daí, os períodos conceituados como Modernidade, Pós-Modernidade e Hipermodernidade com seus principais traços característicos, os quais serão divididos em :1 Introdução; 2 Memória Social; 3 Modernidade; 4 Pós-Modernidade; 5 Hipermodernidade. O segundo capítulo fará referência aos museus desde a sua origem histórica até o museu de arte no século XX e, em específico no Brasil., Comportando, dessa forma, a seguinte divisão: 1 Introdução; 2 Das Musas; 3 Do Coleccionismo; 4 Do Museu no século XX; 5 Do Museu de Arte no Brasil. Já o terceiro capítulo será dedicado ao objeto da pesquisa propriamente dito, ou seja, ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS). Neste capítulo, apontar-se-ão alguns fatos envolvidos na criação e desenvolvimento do museu, destacando-se os três momentos em que a presente pesquisa debruça-se para o cruzamento da teoria desenvolvida no primeiro e no segundo capítulo com o objeto de pesquisa eleito. São eles: o da inauguração oficial em 1957, o da mudança do prédio para o atual endereço em 1978 e a exposição “A Arte na França: 1860-1960: O Realismo”, realizada em 2009. Também faz parte deste capítulo o efetivo cruzamento entre as características dos momentos da cultura em estudo com os fatos ocorridos nas datas escolhidas, ressaltando manifestações da Modernidade, Pós-Modernidade e Hipermodernidade no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli entre os anos de 1957 a 2009. O capítulo encontra-se formado pela seguinte divisão: 1 Introdução; 2 Ado

Malagoli; 3 Organização e funcionamento do museu subdividido em: 3.1 Lei Criadora e Regimento Interno; 3.2 Do Prédio da Praça da Alfândega; 4 Três Momentos Distintos em Cinquenta Sete Anos de Existência subdividido, por sua vez em: 4.1 A Inauguração Oficial do MARGS – 1957 e a Modernidade; 4.2 A Mudança para o Prédio da Praça da Alfândega – 1978 e a Pós-Modernidade; 4.3 A Exposição “A Arte na França: 1860-1960: O Realismo”– 2009 e a Hipermodernidade . Encerrando-se com a conclusão e as referências bibliográficas. Verifica-se, ao final, portanto, que manifestações dos períodos da cultura Modernidade, Pós-Modernidade e Hipermodernidade podem ser encontradas em cada uma das datas determinadas. Apesar de não serem períodos isolados e sempre vislumbrando características comunicantes entre todos, encontra a presente pesquisa uma aglomeração maior de atitudes pertinentes a cada fase e a cada espaço de tempo previamente delimitado, o que comprova a existência do período de cultura como predominante naquele momento histórico, em especial dentro da análise dos comportamentos do museu-objeto nas datas propostas. Atrela-se, por fim, a esta idéia, que o conceito de memória social sofre modificações, influenciado pela compressão do tempo e espaço em que vivemos desde então.

CAPÍTULO 1

MEMÓRIA SOCIAL, MODERNIDADE, PÓS-MODERNIDADE E HIPERMODERNIDADE

1 Introdução

Partindo do ponto anteriormente estabelecido a respeito da existência de três momentos da cultura constatados durante todo curso do século passado e início deste século, sendo eles: Modernidade, Pós-Modernidade e Hipermodernidade, inicia-se, no presente estudo, a discorrer a respeito do tema proposto, trazendo conceitos doutrinários e caracterizações de cada uma dessas etapas oferecidas pela doutrina.

Nesse contexto e na perspectiva do trabalho, entende-se que os aludidos períodos influenciaram o entendimento do que seria memória social, razão pela qual se apresentará, em um primeiro plano, o conceito de Memória Social, elaborado por Halbwachs (2006), para que mais tarde seja possível, no cruzamento de dados, constatar as alterações que se fizeram presentes.

2 Memória Social

Uma vez que o museu está ligado à ideia de memória, entende-se que iniciar pelo conceito de memória social, cunhado por Maurice Halbwachs, em trabalho publicado pela primeira vez em 1950, faz-se necessário para dar uma base sólida ao tema a ser desenvolvido. Assim, feita essa colocação parte-se para as principais linhas do conceito oferecido pelo autor em questão.

Todas as memórias individuais nada mais são do que fragmentos da memória coletiva de um determinado grupo. As lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas pelos outros, assim a memória seria limitada à duração do grupo, sendo que esquecer um período de vida seria perder o contato com os que nos rodeavam naquele grupo (HALBWACHS, 2006, p. 29-30; 37). Apesar de serem os indivíduos que lembram, eles só lembram porque são integrantes do grupo (ligação afetiva). A memória individual, portanto, “é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (HALBWACHS, 2006, p. 69).

Na base de qualquer lembrança, no entanto, existe o que Halbwachs chamou de “intuição sensível” (2006, p. 42). A intuição sensível para o autor, seria um estado de

consciência puramente individual e localizado no presente do indivíduo, que serve de embasamento para qualquer lembrança. Apesar dessa aparente autonomia, as representações evocadas individualmente amoldam-se dentro de uma lógica de percepção do grupo que o ajudam a entender e combinar os estímulos que lhe chegam do mundo exterior (HALBWACHS, 2006, p.61). A memória é sempre atual uma vez que a lembrança é uma reconstrução do passado, utilizando-se de dados emprestados pelo presente. O passado, aqui, é o passado que foi vivido e a memória são as representações que guardamos a respeito desse passado.

A par disso, surge também a ideia de que a harmonia existente no grupo leva a uma vibração uníssona. Ao pensar, sentir e ter opiniões, o integrante do grupo, muitas vezes, tem a sensação de ser original e livre para isso, e atribui a si próprio o resultado. No entanto, o que não é percebido é que a mola propulsora de tais pensamentos, opiniões e sentimentos é fruto do aglomerado social, onde está envolvido e das relações por ele estabelecidas (HALBWACHS, 2006, p. 64-65). Assim, a ligação do indivíduo com seu grupo social envolve tanto fatos pretéritos quanto presentes, criando um liame e uma cumplicidade entre seus membros.

Estabelecida a relação entre as memórias individuais e coletivas, assim como as relações existentes entre os grupos sociais para embasarem fatos pretéritos e presentes, parte-se para a análise da influência do tempo nesse contexto.

O tempo, segundo análise do autor, “não passa de uma criação artificial, obtida por soma, combinação e multiplicação de dados tomados de empréstimo às durações individuais e somente a estas” (HALBWACHS, 2006, p. 119). O tempo matemático se opõe ao tempo vivido. O tempo dos matemáticos “é indefinido e indiferente a tudo que nele situemos” (HALBWACHS, 2006, p. 126) e em nada poderia ajudar a memória, já o tempo vivido engloba acontecimentos e repercussões destes na vida de um determinado grupo social. Não importa, para o tempo vivido, se o acontecimento se deu no mesmo ano ou no ano anterior. O que faz com que haja lembrança do fato ocorrido é a repercussão que esse teve sobre aquele grupo social determinado (HALBWACHS, 2006, p. 130). À memória coletiva, dessa forma, importa o tempo vivido e pode retroceder no passado “até certo limite, mais ou menos longínquo conforme pertença a esse ou aquele grupo” (HALBWACHS, 2006, p. 133).

Outro ponto que merece ser considerado, em relação ao tempo, é que para Halbwachs (2006, p. 134;153), faz-se necessária a distinção dos tempos coletivos tendo em

vista o número de grupos envolvidos, posto que não existe um tempo único e universal que se imponha a todos os grupos. A sociedade é formada por uma multiplicidade de grupos sendo que cada um possui a sua própria duração dentro da sua noção de tempo. Os tempos são mais ou menos vastos, sendo assim a memória pode retroceder mais ou menos longe do que se convencionou chamar de passado. Dessa forma, pode-se dizer que o fenômeno da memória social é compreendido em uma perspectiva de um tempo real e contínuo, uma vez que a lembrança é uma reconstrução do passado, utilizando-se de dados encontrados no presente de um determinado grupo social.

Colocados esses pontos, e tendo-os como preliminar ao presente estudo, parte-se para a análise dos três momentos da cultura inicialmente propostos. Importante lembrar, mais uma vez, que não existem períodos estanques na histórica, mas seguir-se-á a divisão com base na doutrina de Herbert Marcuse, Marshall Berman, Renato Ortiz, Gilles Lipovetsky, Sébastien Charles, Zygmunt Bauman, Marilena Chauí, David Harvey, Douglas Crimp, Andreas Huyssen, os quais dividiram os períodos com base em determinadas características constatadas.

3 Modernidade¹

Transformação, rompimento, desmantelamento, destruição podem ser considerados sinônimos desse período, assim como os termos produção, capital, ética e poder estatal. A célebre frase de Marx – *tudo que é sólido desmancha no ar* – é a legenda mais adequada para ilustrar essa imagem que chamamos de era moderna.

A sociedade da época, nominada modernista, segundo Marcuse (1964, p. 9) é formada por massas humanas administradas por um Estado, programadas para produzir desejos que o estado social pode satisfazer, elas não têm *id* nem *ego*, e suas almas são carentes

1 Modernidade : “um conjunto amplo de modificações nas estruturas sociais do Ocidente” (SILVA, 2005, p. 237).

Modernização: “Processo de mudança econômica, social e política pelo qual determinada sociedade supera estruturas tradicionais (de base rural), criando novas formas de produção, mecanismos racionais de dominação e novos padrões de comportamento. Industrialização, urbanização, desenvolvimento dos sistemas de transporte e comunicação de massa são fenômenos característicos do processo de modernização”. (SANDRONI, 2008, p.564-565).

Modernismo: “Designação comum a diversos movimentos da literatura, das artes plásticas, da arquitetura e da música, surgidos a partir do fim do séc. XIX, e que se estenderam até a década de 30, aproximadamente.” (FERREIRA, 1986, p. 1146-1147).

de tensão interior de dinamismo, e o povo se realiza no seu conforto. Não existem necessidades e dramas próprios.

Conforme Berman (2008, p. 40) “*a modernidade é construída por suas máquinas, das quais os homens e mulheres modernos não passam de reproduções mecânicas*”. Para o autor, esse período pode ser dividido em três fases: a) início do século XVIII, quando a vida moderna era experimentada, sem, no entanto, ser compreendida; b) onda revolucionária de 1790, com a Revolução Francesa, que no entender de Berman os indivíduos não eram “modernos por inteiro”, uma vez que ainda viviam uma “dicotomia” e uma “sensação de viver em dois mundos simultaneamente”; c) século XX, quando o processo moderno abarcou o mundo todo e a cultura moderna atingiu a arte e o pensamento (2008, p. 25-26).

Ainda segundo Berman, Jean-Jacques Rousseau foi o primeiro a utilizar o termo “*moderniste*” no mesmo sentido que fora empregada nos séculos XIX e XX, tendo sido ele, a matriz do devaneio-nostálgico, da auto-especulação psicanalítica e da democracia participativa. A Paris de Rousseau, em plena agitação revolucionária – *le tourbillon social* – cheia de fantasias e apreensões é retratada em sua novela “A nova Heloísa” nas palavras de Saint-Preux, o jovem herói, como uma vida de “permanente colisão de grupos e conluios, um contínuo fluxo e refluxo de opiniões conflitivas”, uma vida de permanentes contradições onde “tudo é absurdo mas nada é chocante, porque todos se acostumam a tudo” (2008, p. 26-27).

O fluxo de acontecimentos e a fluidez das ideias adquirem cada vez mais velocidade, operando profundas transformações no contexto social. A paisagem se modifica com engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas e novas zonas industriais. Surgem novos instrumentos de comunicação e divulgação de pensamentos e informações como o telégrafo, jornais, diários (BERMAN, 2008, p.28). O automóvel redimensiona o tempo gasto pelas pessoas, uma vez que podem descartar o uso de transportes mais morosos como fiacres, trens e diligências. A eletricidade traz um padrão de conforto com a possibilidade de se utilizarem elevadores e terem iluminação nas casas. Os telefones iniciam como um instrumento de trabalho, uma vez que são utilizados pelos homens de negócios, mas acabam por extrapolar esse universo, colocando em contato direto as pessoas e modificando as noções de proximidade e distância (ORTIZ, 2001, p. 28). Os Estados nacionais estabelecem-se com mais força, assim como começam a proliferar os conglomerados

multinacionais de capital. Movimentos sociais de massa e suas lutas contra as modificações de “cima para baixo” proliferam (BERMAN, 2008, p. 28).

Dois pensadores importantes desse período devem ser considerados: Marx e Nietzsche. Marx pontuou as contradições da vida moderna na sua base. Para ele, no mesmo momento que o homem consegue dominar a natureza, com suas novas invenções e máquinas capazes de amenizar e aperfeiçoar o trabalho humano, ele escraviza outros homens uma vez que somente requer destes a força material, estupidificando a vida humana (BERMAN, 2008, p. 29). Para Nietzsche, a humanidade moderna se vê “em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades” (BERMAN, 2008, p. 31-32).

As polaridades, oposições e contradições cada vez em maior número e cada vez mais efervescentes levaram Paris, principal capital da época e única cidade com uma população superior a 100 mil habitantes no início do século XX (ORTIZ, 2001, p. 22), a ingressar no período pós-denominado de *Belle Époque*, uma vez que tal expressão foi cunhada no século XX, após a Primeira Grande Guerra, quando a França atravessava uma crise econômica e recordava, com forte conotação nostálgica, o passado áureo perdido para sempre, que ocorreu entre os anos 1880 e 1914 (ORTIZ, 2001, p. 52).

A *Belle Époque*, para Renato Ortiz (2001, p. 53-54), foi o momento em que a França se tornou uma sociedade moderna. Consolidaram-se, nesse período, a imprensa de massa, uma literatura popular, ideias de conforto, turismo, informação. O cinema inaugurou a cultura do entretenimento juntamente com os cafés-concerto e o show business. No entanto, a modernidade apesar de ser concreta não é hegemônica, uma vez que abrange alguns grupos sociais, excluindo uma grande fatia da população composta por camponeses e operários.

O mundo do início do século XX, no qual a Modernidade encontra-se inserida, era disciplinar e autoritário, um mundo de obediências e dogmas, onde até mesmo na psicanálise exige-se veneração aos ensinamentos de uma única pessoa: Freud (LIPOVETSKY, 2009, p. 82). Os valores defendidos eram de uma sociedade burguesa e mercantilista, classe economicamente dominante, a qual era centrada no trabalho, poupança, moderação e puritanismo (LIPOVETSKY, 2009, p. 63).

A vida moderna do século XX, para Berman, calcava-se na luta desesperada contra ambiguidades e contradições, estabelecendo-se para tanto, rígidas polarizações e totalizações achatadas (2008, p.35). Dessa forma, ao lado de tantos avanços tecnológicos,

culturais e sociais, o indivíduo moderno era encarcerado, passando a ser moldado por suas próprias barras. Transformam-se em seres sem espírito, sem coração, sem identidade sexual ou pessoal, homens-massa. São seres que não são. De críticos do cárcere de ferro passam a figura de carcereiro (BERMAN, 2008, p. 39).

Nesse contexto, em contraposição às regras da vida burguesa e com base no culto à singularidade, surgido por ocasião de Rousseau, começaram a surgir movimentos fundados em um individualismo ilimitado e hedonista, movimentos esses de cunho cultural, onde uma classe de artistas inovadores realizava atos que contrariavam a ordem mercantilista estabelecida (2009, LIPOVETSKY, p. 63). Tais movimentos começaram a apontar caminhos que não se encaixavam na ordem estabelecida, procurando um código novo para descrever a atualidade. Esses novos trajetos passaram a ser trilhados por uma vanguarda que não havia sido tocada pelo “beijo da morte da modernidade” (BERMAN, 2008, p. 41) ou ainda, por todos aqueles que estivessem fora da sociedade moderna, ou seja, os proscritos, os marginais, os explorados e perseguidos, os desempregados e inempregáveis, os quais, no entender de Bauman (1998), seriam os “*estranhos*”.

O surgimento do consumismo de massa, nos Estados Unidos fez com que o comportamento hedonista ganhasse espaço e se tornasse um comportamento geral na vida cotidiana. Foi neste ponto que Lipovetsky considerou a “grande revolução cultural das sociedades modernas” (2009, p. 63). Para o autor, a proliferação dos objetos, até então considerados luxuosos, a publicidade, a moda, a mídia de massa e principalmente o crédito – que se opõe ao princípio da poupança – faz com que as pessoas sejam encorajadas a ceder aos impulsos, gastar e aproveitar a vida, valores essencialmente hedonistas e contrários aos rígidos padrões morais burgueses.

A partir desse momento, a ruptura se estabelece, e *destruição* é a palavra de ordem. Insurgências contra as formas instituídas, a ordem oficial e o academicismo. O ódio à tradição e a obsessão pela renovação total, sem dúvida alguma, passam a ser os vetores da transformação. A Modernidade, conforme Lipovetsky, não se contenta em produzir variações estilísticas e temas inéditos, ela quer mais, ela quer um total rompimento com a continuidade que nos liga ao passado. A Modernidade proíbe a estagnação, obrigando a uma invenção ininterrupta como uma fuga sempre para diante. A grande contradição é que mesmo sendo de vanguarda – *hot*, revolucionária –, a obra realizada passa imediatamente após sua conclusão à retaguarda e sucumbe no apático *déjà-vu* – *cool* programado – da busca incessante e

inatingível (LIPOVETSKY, 2009, p. 61; 81).

A Modernidade, originada em uma revolução individualista, tem uma essência democrática, sendo considerada uma cultura da igualdade no momento em que destrói o que é sacramental para valorizar o casual, o cotidiano. Tudo é arte e o seu processo democrático depõe hierarquias e superioridades. O indivíduo é livre e auto-suficiente, não necessitando mais respeitar a veneração aos anciões, que limitam o seu direito de ser ele mesmo. Ele deve também desqualificar o passado tendo em vista o imperativo do novo, ou ainda, a “tradição do novo”. O código do novo somente pode ser traduzido por uma cultura livre, cinética e plural, onde o sedentarismo, a repetição, a unidade, a fidelidade aos Mestres ou a si próprio são execradas. O novo modernista procura conciliar o escândalo à ruptura e ambos a uma liberdade ilimitada (LIPOVETSKY, 2009, p. 69; 71-72).

Tendo em vista todas as insurgências e rupturas, a Modernidade é considerada um movimento aberto. No campo da arte, por exemplo, o espectador ou leitor passa de um mero observador a um agente atuante, interventor, manipulador. Existe em princípio uma “sugestão dirigida”, a qual o público pode ou não seguir. O romance não possui mais início e fim verdadeiros, e seus personagens são inacabados, o mesmo acontecendo no cinema. Isso tudo se deve à ojeriza que o movimento nutre aos enquadramentos e critérios anteriormente estabelecidos (LIPOVETSKY, 2009, p. 79-81).

Bauman bem define a modernidade como “a época, ou o estilo de vida, em que a colocação em ordem depende do desmantelamento da ordem ‘tradicional’, herdada e recebida.” Para este autor, a modernidade é o período onde o “ser” significa um novo começo permanente (1998, p. 20).

Em meio a tantas rupturas e novos ideais, o fenômeno tempo segue o seu curso, cada vez mais rápido, cada vez mais avançado tecnologicamente, cada vez mais fluido. O indivíduo já domina seu processo de personalização e busca a satisfação de seus desejos no consumismo, nas viagens de férias, na valorização dos ideais hedonistas. A vanguarda vai, aos poucos, perdendo sua razão de ser, uma vez que implica em movimento a frente a partir de um ponto estagnado, situação não mais encontrada nos dias de hoje. A modernidade vai cedendo lugar a outros tempos, tempos mais livres, tempos da moda, da saúde, do consumo, do esporte, do indivíduo *cool*, cinético e flutuante, que apesar de discussões acerca da nomenclatura, são conhecidos por pós-modernidade.

A memória social concebida por Halbwachs data deste período de

turbulência social e coaduna-se com algumas conclusões do período. Uma das grandes discussões da época, que podem ser lidas com ênfase no tema memória, seriam as colocações feitas acerca da mortalidade e da imortalidade. Estar ciente da mortalidade implicaria, no entender de Bauman (1998, p. 191), ter conhecimento da possibilidade da imortalidade, pois no momento em que sabe que a morte é inexorável, o homem, afrontado e indignado pelo fato, busca formas para corrigir o erro.

Nesse sentido, na tentativa de solucionar esse “erro”, em um primeiro momento, não se pode fugir do indiscutível: a mortalidade dos seres humanos individuais. No entanto, as totalidades humanas das quais fazem parte esses seres humanos individuais mortais, como a Igreja, a Nação, o Partido, a Causa, a Arte não são, pois elas viverão muito mais do que seus membros, desde que estes assim o queiram. Tal pensamento dissolve a preocupação da mortalidade individual na preocupação da sobrevivência dos grupos. Uma segunda estratégia de busca da imortalidade e de correção do já aludido “erro” seria que, apesar de todos os indivíduos morrerem, alguns, mais qualificados, mais notórios, mais sábios ou mais admirados por suas práticas e conhecimentos que realizaram, feitos individuais únicos, podem ser preservados como indivíduos na memória de seus sucessores. Tal duração será tão longa quanto existirem indivíduos que os retenham na memória (BAUMAN, 1998, p. 192).

As soluções apontadas para o problema indigno da mortalidade foram duramente contestadas pelos modernos, uma vez que a modernidade era uma força democrática e populista não podendo, dessa forma, aceitar individualidades que se sobrepujam a outras (BAUMAN, 1998, p. 193). No entanto, não devem ser totalmente descartadas, uma vez que apesar dos contrapontos buscados não obtiveram total êxito no afastamento dessas conclusões.

Halbwachs, conforme já se teve a oportunidade de discorrer no início do presente trabalho, entendia que a memória coletiva é formada com base em memórias individuais de um determinado grupo e a lembrança é limitada a duração desse grupo, pensamento que até hoje continua sendo estudado e trabalhado, sendo um exemplo de que tais conclusões atravessaram as turbulências do período vindo desaguar na era seguinte, a pós-modernidade.

Apenas para inserirem-se alguns dados preliminares, vale salientar que a Pós-Modernidade surge em uma sociedade capitalista, de cultura de massa, onde o reinado da estética sobrepõe-se à ética, de produção e consumo acelerados, volátil e efêmera, com grandes avanços tecnológicos e comunicação vinte e quatro horas, atópica e acrônica, em um ritmo acelerado. O período pós-moderno indica uma “temporalidade social inédita, marcada pela primazia do aqui-agora” (LIPOVETSKY, 2007, p. 51).

O termo Pós-Modernidade – que possui como sinônimos “modernidade tardia” (Anthony Giddens), “modernidade reflexiva” (Ulrich Beck) e “supermodernidade” (Georges Balandier) – é para Bauman (1998, p. 30) o tempo em que vivemos agora na nossa parte do mundo.

A compressão dos vetores *tempo-espaço* gira em torno dos valores trazidos pelo sistema econômico denominado capitalismo. O avanço das tecnologias são apenas uma das consequências dessa máxima, quando a busca do lucro é uma das inspirações. A aceleração do conhecimento humano na busca de soluções mais rápidas e eficazes para um número crescente de problemas cotidianos, gerados em decorrência desse aumento de conhecimento, em um ciclo vicioso.

O avanço na área de informática, os bancos de dados digitais que pasteurizam as informações e as armazenam para, quem sabe, nunca mais serem utilizadas, trouxe uma sensação de segurança, uma vez que se configuram como depósitos da consciência coletiva – simulacros de consciência coletiva –, dando à sociedade uma falsa percepção de que não há mais necessidade de se preocupar com eles.

O universo, para Chauí (2007, p. 61) “está *on line* vinte e quatro horas, sem obstáculos e diferenças geográficas, sociais e políticas, nem de distinção entre o dia e a noite, ontem, hoje e amanhã”. Há, segundo a autora, uma “inserção do saber e da tecnologia no modo de produção capitalista” tendo como resultado uma “cultura virtual.” (2007, p. 61). Essa cultura virtual, expressão do sistema multimídia da Pós-Modernidade, ainda na visão de Chauí “potencializa a atopia e a acronia”. Para a autora, hoje o mundo é a multimídia e não o inverso. Tal situação nada mais faz do que confirmar o dito de Marx sobre o modo de produção capitalista, *tudo o que é sólido desmancha no ar.* (2007, p. 72).

A vanguarda – *avant-garde* – desaparece uma vez que o seu conceito, segundo Bauman, funda-se em uma ideia de “um espaço e tempo essencialmente ordenado, e

de um essencial interajustamento das duas ordens”, necessitando, portanto, de dimensões espaciais e temporais definidas não encontradas nos tempos pós-modernos, uma vez que estes não podem ser considerados imóveis. Ao contrário, configuram um período conhecido por sua multiplicidade de movimentos, nas mais diversas direções (1998, p. 121).

A volatilidade e a efemeridade estabelecem-se como constantes da maneira pós-moderna de pensar, sentir e agir (HARVEY, 2008, p. 258), sendo o consumo e o lucro as molas mestras dos novos tempos.

O consumo de massa, gerido pela sedução, alça o hedonismo ao valor central da nova cultura e a Pós-Modernidade o democratiza. O consumismo trouxe uma revolução no cotidiano do novo homem cinético e hedonista. A ideia de mudança social e de transformação pessoal passa a ser aceita como corriqueira, uma vez que a publicidade e a mídia fazem que o indivíduo seja regido pela moda e pela obsolescência quase que imediata dos bens ditos outrora como duráveis (LIPOVETSKY, 2009, p. 83-85).

O imediatismo das novas invenções *facilitadoras*, o consumo incentivado pela crescente produção e a precoce obsolescência dos bens anteriores – sociedade do descarte (CHAUÍ, 2007, p. 39) – fazem girar o sistema de acumulação de lucros tão visado pelos detentores do poder na sociedade capitalista.

Não só de bens físicos ocupa-se o consumo. Os serviços também começam a ser ambicionados, sendo a gama de opções a mais variada e inusitada possível. Hoje, além dos serviços clássicos como educacionais, de saúde e de comércio, contamos com serviços de beleza, lembrando ser a estética uma das bases da Pós-Modernidade para Harvey, de turismo e lazer, chegando até serviços mais especializados como o curioso caso de terapeutas e salões de beleza para nossos animais de estimação.

Enfim, o consumo é a marca do sucesso na Pós-Modernidade e que conduz, nas palavras de Bauman, “ao aplauso público e à fama”. Além disso, consumir certos objetos e adotar determinados estilos de vida passam a ser condições necessárias para a felicidade e até mesmo para a dignidade (1998, p. 55). Os desejos humanos ouvidos pela Modernidade, na Pós-Modernidade passam a ser imperativos e nunca serão saciados. À medida que o indivíduo alcança uma meta, várias outras se abrem em um jogo de ilimitadas possibilidades. Querer ter, ter e voltar a querer ter porque o que já temos não é mais essencial.

O jogo é para todos e deve ser jogado por todos, no entanto existem jogadores falhos, incapazes e indolentes que se encontram à margem do tabuleiro, aqueles,

que segundo Bauman (1998, p.57) “*cujos meios não estão à altura dos desejos*”. Seres estranhos e marginais na sociedade. Contra eles, o indivíduo pós-moderno protege-se e afasta-se. Com base no isolamento necessário que deve ser imposto a esses é que surgem os guetos para que seus problemas não se alastrem. Shopping centers, condomínios fechados e, até mesmo, grades nas janelas fazem com que o sujeito economicamente correto – consumidor ideal – possa ficar seguro. Citando texto de Sartre – “Tocar o viscoso é arriscar-se a ser dissolvido na viscosidade” – Bauman conclui que o estranho é “odioso e temido da maneira como o é o viscoso” (1998, p. 39-40).

A exclusão pós-moderna tende a ser uma “rua de mão única”. A irrevogabilidade desta expulsão do estranho – viscoso – é uma consequência direta da decomposição do Estado social (BAUMAN, 2007b, p. 75).

A faceta política da pós-modernidade é expressa através da chamada política carismática, onde “a imagem é cultivada ao longo de muitos anos de prática política, e depois cuidadosamente montada, burilada e orquestrada com todos os artifícios que a produção contemporânea de imagens pode empregar” (HARVEY, 2008, p. 296).

Agregado a esse político carismático e de “*teflon*”, porque conforme Harvey (2008, p. 296) nenhuma acusação lançada contra ele, por mais verdadeira que seja, pareça “colar”, e embasado na crescente popularização das mídias surge uma nova faceta do poder da Pós-Modernidade, o poder midiático. Com base nele, o Estado pós-moderno é capaz de decidir o que seus súditos devem saber ou não saber, aceitar ou duvidar.

Para Chauí (2006, p. 9), o Estado pode aumentar propositalmente a obscuridade de um discurso para que o cidadão se sinta mais informado quanto menos puder raciocinar. Esse processo faz com que o indivíduo se convença, segundo a autora, rapidamente de que as decisões políticas estão sendo tomadas por especialistas, sendo, portanto, críveis e confiáveis, impossíveis para um leigo.

Halbwachs (2006, p.65) considera que é muito comum atribuímos a nós mesmos, ideias, reflexões, sentimentos e emoções que, na realidade são originárias do grupo em que convivemos. Seria uma espécie de vibração conjunta, na mesma sintonia. No momento em que cedemos a uma sugestão externa, sem qualquer resistência, acreditamos pensar e sentir livremente.

Surge, aqui, a figura do *formador de opinião*, ou seja, alguém *confiável* pela grande maioria dos integrantes do grupo que descreve e narra um fato vivenciado por esses

indivíduos, do qual sequer participou, dando a sua versão dos fatos que será imediatamente aceita por todos, mesmo que contrarie as opiniões individuais pessoais (CHAUÍ, 2007, p. 11). Tais opiniões são disponibilizadas em todas as mídias, as quais o cidadão tem acesso, desde o simples rádio até a mais sofisticada conexão de *internet*.

Os participantes do evento, reais detentores da verdade do acontecimento, no entender de Chauí (2007, p.10), julgam-se incapazes de pensar e emitir juízo sobre esses fatos dos quais foram testemunhas diretas ou ainda partes envolvidas. A justificativa disso, para a autora, é que os protagonistas *sentem*, portanto não sabem e não compreendem, por conseguinte, não pensam. O locutor ou narrador – formador de opinião – do fato pensa, portanto, sabe e graças ao seu saber tem a capacidade de explicar o acontecimento. Ocorre, assim, a “privatização do social e do político e a destruição de uma categoria essencial das democracias, qual seja, a da opinião pública” (CHAUÍ, 2007, p. 9), tendo como consequência direta o fato de o acontecimento tornar-se um simulacro do próprio acontecimento.

Apesar dos fatos serem exibidos em tempo real, os filtros, já compostos pelos grupos dominantes, fazem com que os indivíduos contentem-se com versões pré-elaboradas por aqueles que *pensam* e não se dão ao trabalho de formular suas próprias ponderações. Tendo em vista a rapidez da passagem do tempo e do aumento sempre crescente de suas necessidades pessoais, fator esse responsável por não poderem parar sob pena de interferirem na relação consumo/lucro, mola propulsora do capitalismo, os indivíduos acabam por aderir às versões apresentadas pelos formadores de opinião.

Próprio se faz no presente momento, o conceito de *ideologia da competência* formulado por Chauí (2007.76) onde “não é qualquer um que pode em qualquer lugar e em qualquer ocasião dizer qualquer coisa a qualquer outro”. Para a autora, o discurso competente determina, de antemão, quem tem o direito de falar e quem deve ouvir. Da mesma forma, são pré-determinados os lugares e as circunstâncias em que é permitido falar e ouvir, definindo-se, por fim, a forma e o conteúdo do que deve ser dito e precisa ser ouvido. Assim, conclui a autora, a ideologia da competência “institui a divisão social entre os competentes que sabem, e os incompetentes, que obedecem” (2007, p. 77), estabelecendo, aqui, um poder de criar uma realidade. O sujeito desse poder, no entendimento de Kehl e Bucci (2005, p. 23), é o próprio capital, sendo o poder midiático seu principal mecanismo na tomada de decisões, uma vez que o capitalismo é um modo de produção de imagens.

Para Bauman (2007b, p. 82), a maioria dos sistemas políticos democráticos

modernos está se deslocando para o domínio da pesquisa de opinião. Ainda, segundo o autor, o hiato existente entre “os valores promovidos na discussão pública” e “aqueles cuja causa é servida pela prática da política” está aumentando significativamente, tendo em vista essa atitude. Assim, o que se determina como formador de opiniões pode ser facilmente manipulado pela classe dominante e pelos detentores do poder político, uma vez que *elaboram* o que deverá ser considerado como de conhecimento coletiva.

Passando da política à arte, tem-se a arte pós-moderna, inserida em plena era do consumo, a qual traz uma ideia diametralmente oposta a sua origem. O artista, segundo Bauman, criava porque desejava uma existência eterna, guardando um lugar duradouro nas mentes humanas. O artista moderno pretendia uma associação com o extra-temporal, com a imortalidade (2007a, p. 16-17). Na Pós-Modernidade, no entanto, a vida gira em torno de fazer coisas e buscar novas sensações, lembrando que o desejo nunca visa à satisfação total, sendo sua maior ameaça uma satisfação completa. As coisas agradáveis são aquelas que se consomem e o consumo é o oposto da imortalidade. Assim, o autor citando Steiner, entende que os objetos culturais devem gerar um impacto máximo e uma obsolescência instantânea (BAUMAN, 2007a, p. 19-20).

A arte, nesta fase, busca ser atemporal. Presente e passado podem ser concebidos sem determinações e conflitos históricos, uma vez que a arte deve ser autônoma e universal e buscar incursões no mundo (CRIMP, 2005, p. 19; 71).

Na Pós-Modernidade, percebe-se um fortalecimento das singularidades, tão desejadas no período anterior, ocorrendo, com isso, uma expressiva personalização do indivíduo. As fórmulas já não são mais imperativas, os desejos pessoais estão em primeiro lugar, gozar a vida é prioridade. Os seres são finalmente diferentes e não existem mais compartimentos sócio-antropológicos, onde se podiam classificar pessoas em relação ao sexo e a idade. Comportamentos que cultuam a juventude, atitudes descontraídas, educação permissiva, divórcio, homossexualidade declarada, sem ser considerada perversão, jogos e esportes, culto ao corpo levam a uma abertura *cool* da sociedade, que passa a legitimar todos os modos de vida e uma busca de personalidade até o seu termo narcisístico. Nessa sociedade, o consumismo força o indivíduo a sempre manter determinadas condutas e posturas bem como fazer escolhas constantemente, informar-se, tomar iniciativas, criticar, testar-se, conservar a eterna juventude. Surgem, neste momento, os *self-services* que acarretam a máxima personalização da lógica do consumismo (LIPOVETSKY, 2009, p. 85-87).

O indivíduo pós-moderno, no entendimento de Lipovetsky (2009, p. 89), é um sujeito “cool em suas maneiras de ser e de agir, liberado da culpabilidade moral, o indivíduo narcisístico é, apesar de tudo, inclinado à angústia e à ansiedade.”. Esse dualismo se apresenta no dia-a-dia, quando, apesar de ser uma pessoa cuidadosa com a saúde, vive arriscando a vida em esportes radicais; apesar de entender e estar constantemente informado a respeito do universo e avanços científicos, é permeável ao esoterismo, parapsicologia, médiuns e gurus; apesar de ser contrário a esforços de regras estritas e coercitivas, busca a forma física a qualquer custo através de regimes rigorosos e restritos. Esta “fragmentação disparatada do eu” faz surgir um indivíduo de lógicas múltiplas, caracterização do jeito narcisístico de ser (2009, p. 89).

A fase Pós-Moderna é desencantada com a fase Moderna e todos seus rompantes e rupturas são contra uma ordem disciplinadora e rígida. As estruturas dessa nova fase são moldadas com base no indivíduo e em seus desejos. O imaginário revolucionário dissipa-se, os conflitos de classe arrefecem e a originalidade banaliza-se. O novo pelo novo morre na apatia das relações sociais e pessoais e o passado deixa de ser rejeitado. A autonomia individual é o grande ideal da fase pós-moderna. Toleram-se mais desigualdades sociais do que proibições que afetem diretamente a esfera privada (LIPOVETSKY, 2009, p. 90-91; 93).

Apesar desse ritmo aparentemente menos contestador, os tempos pós-modernos ainda convivem com os contrários que podem ser múltiplos. Os estilos devem ser integrados e todos são válidos. A tradição já não é mais repudiada e torna-se fonte viva de inspiração. Ganham força o ecletismo, o metafórico, o lúdico e a memória histórica (LIPOVETSKI, 2009, p. 98).

Huyssen (2000, p. 15-16) alerta para um fenômeno que ele chama de “musealização mundial”, onde a memória “tornou-se uma obsessão cultural de proporções monumentais em todos os pontos do planeta”. Cita como exemplos, inclusive, o *boom* das modas retrô e utensílios reprô, a comercialização em massa da nostalgia, a obsessiva automusealização através das câmaras de vídeo, o aumento do número de documentários feitos para a televisão e, até mesmo, a criação, nos Estados Unidos, do *History Channel* totalmente dedicado à narrativa da História (2000, p. 14). Justifica a “musealização mundial – memory boom”, com base no medo, quase um terror, do esquecimento, assim como uma decorrência da mundialização. De acordo com Huyssen (2000, p. 20), a sociedade procura combater esse medo com estratégias de sobrevivência de memorização pública e privada.

A memória aqui, para o autor alemão, tem enfoque no desejo de “nos ancorar em um mundo caracterizado por uma crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço vivido” (2000, p.20). E prossegue no sentido de que a memória e a musealização devem andar juntas no momento em que essa união se faz necessária para que seja possível a proteção contra a obsolescência e o desaparecimento, assim como para combater a “profunda ansiedade com a velocidade de mudança e o contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e espaço” (2000, p. 28).

O passado rememorado com vigor, no entender de Huyssen (2000, p. 69) sempre estará inscrito no presente – “passados presentes” – e a vontade existente no presente tem um impacto inevitável sobre o que e como rememoramos. A simultaneidade do passado e do presente abole a alteridade entre eles, levando a uma perda de referencial real, podendo sucumbir o presente, dessa forma, a uma simulação e projeção de imagens.

Tendo em vista a simultaneidade de pensamentos e a não objeção no resgate da memória, posto que o passado é fonte de inspiração, e uma das características da Pós-Modernidade, importante salientar as preocupações de Virilio (1993) para quem o indivíduo está imerso em uma era de total apagamento da memória e da história.

Descreve o autor que as tecnologias do tempo real fazem parte de uma estratégia “cronopolítica” do capitalismo contemporâneo. As informações em excesso levariam a perda de um referencial real e, com ele, a perda da memória propriamente dita. Ainda conforme o seu pensamento, essa é a dimensão oculta da revolução das comunicações, pois com a aceleração do tempo real essa originaria um esquecimento e uma perda progressiva da memória coletiva (1993, p. 106), sendo essa uma forma incisiva de interferência estatal na formação da memória social. Através dele, o Estado pode sutilmente decidir o que pode ser lembrado e o que deve ser esquecido.

Instantes cada vez mais curtos de passados a serem resgatados, a ideia do descarte e o descanso ocasionado pelos bancos de dados, organizadores de memórias, fadadas ao esquecimento consciente, fazem com que a memória encaminhe-se para um momento de diferenciação temporal, a qual Virilio (1993, p. 108) chamou de “memória imediata”. Essa nova face da memória, para Virilio, surgiria devido à ausência de profundidade do passado. No entanto, não é só o passado que perde sua dimensão, o futuro também resta plano, uma vez que a tendência da ação humana é ter poder de determinar o indeterminado e ultrapassar situações dadas compreendendo e transformando o sentido delas.

A busca dá-se pelo imediato, pelo tempo real. Não há mais estoque e perenidade, mas tão somente fluxo. O fluxo intenso não permite assimilar as informações que foram transmitidas em um passado próximo, tornando impossível, para o indivíduo, também uma maior reflexão e interpretação. Todos os dados novos recebidos, dessa forma, alojam-se em um nível muito superficial, de fácil descarte, e não atingem a última fase do conhecimento. Tal fenômeno desencadeia, no entender de Virilio (1993, p. 108), uma súbita perda de memória e o surgimento de uma memória imediata atrelada à potência de uma imagem. A memória imediata, atrelada a imagens, sem qualquer profundidade, imaginada por Virilio, unida ao fenômeno da mídia e das memórias armazenadas em arquivos de computador, corre um sério risco de total desaparecimento, se, conforme Huyssen (2000, p. 33) não forem encontrados métodos de preservação duradouros das gravações eletrônicas. A inevitável e pior consequência ligada a tais fatos seria o surgimento de uma *era sem memória*.

Assim com o medo de uma amnésia, “*perigoso vírus cultural criado pelas novas tecnologias de mídia*” (HUYSSSEN, 2000, p.67), surge na sociedade pós-moderna uma verdadeira obsessão pelo passado, ancorando seus fundamentos na necessidade da musealização, posto ser o museu um órgão compensatório de rememoração da humanidade.

Neste contexto, pondera Bauman (2007b p. 45) que apesar do consumismo preocupar-se com a rapidez, disponibilidade e troca dos bens, e não na acumulação ou aquisição e ser quase impossível ver-se uma publicidade que recomende o produto como duradouro, os suportes que armazenam dados, como CD-Roms, são os únicos produtos que estão fora desta regra, sendo indicados como indestrutíveis. No entanto, a indestrutibilidade aqui, para o autor, não se refere à permanência dos dados gravados, mas na possibilidade de apagar infinitamente e gravar-se coisas novas.

Com relação à mortalidade humana e ao crescente desejo de imortalidade, nota-se que os tempos pós-modernos seguiram na busca de democratização das lembranças. O anonimato, a cópia e a multiplicação das cópias configuram tentativas concretas de impedir a imortalização individual em detrimento da massa. Eles extinguem a sagrada visão da versão original (BAUMAN, 1998, p. 200).

O advento da era dos computadores interligados nas redes contribuiu para mais um avanço na área da despersonalização, a possibilidade de não só ser somente transmissor, mas também receptor, não ser apenas produtor, mas também consumidor. O sujeito pós-moderno pode produzir, copiar, interferir nos textos, adaptá-los, enfim todas as

ações possíveis através desse novo equipamento de alcances ilimitados e programados para tornar a imortalidade humana segura, trouxe a emancipação dos esforços humanos na busca de preservação das lembranças. A imortalidade dos indivíduos como indivíduos foi finalmente coletivizada em uma memória artificial de “capacidade infinita e apetite insaciável” (BAUMAN, 1998, p. 202).

Com relação à memória social de Halbwachs, observa-se que os novos suportes de memória, apesar de tecnológicos e inimagináveis pelo autor na sua época, não contrariam o âmago das suas questões. O indivíduo, ou seja, a memória individual continua formadora da memória coletiva, no entanto, algumas nuances necessitam ser repensadas no momento em que o novo receptáculo da memória coletiva pode ser alterado a qualquer tempo, por qualquer um, e uma vez que as memórias individuais, talvez cansadas dos ritmos pós-modernos, possam se render aos formadores de opinião e transformarem em simulacros acontecimentos presenciados. No entanto, o conceito cunhado por Halbwachs encontra uma profunda modificação no momento em que o perecimento dos grupos não necessariamente levará ao total esquecimento dos fatos vividos, uma vez que estão “seguros” em receptáculos fora da mente humana.

Nesse sentido, tem-se, segundo Lipovetsky (2009, p. 98), que a aposta da pós-modernidade não se baseia na destruição das formas modernas, uma vez que ela entende ser um novo gênero de modernidade, tampouco no ressurgimento do passado, mas sim “na coexistência pacífica entre os dois estilos.”. Entretanto, para o autor, esse conceito, utilizado há vinte anos, começa a cair no desuso. O ciclo pós-moderno, concebido no período da “descompressão *cool* do social” começa a ser coberto por tempos mais duros cobertos de nuvens escuras. O “rótulo” pós-moderno já ganhou “rugas” e teve sua capacidade de exprimir o mundo atual suprimida (LIPOVETSKY, 2007, p. 52).

O pós-pós moderno começa a surgir no ritmo de fuga para adiante, olhando um passado que se imaginava morto. Uma modernização sem freios feita de mercantilização superlativa, desregulamentação econômica, avanços técnico-científicos com efeitos tão perigosos quanto promissores. Concretiza-se o liberalismo moderno de forma globalizada e uma individualização galopante. Nasce uma nova modernidade, antes tínhamos uma modernidade limitada, agora temos uma modernidade consumada. Surge, finalmente, a hipermodernidade (LIPOVETSKY, 2007, p. 53-54).

5 Hipermodernidade

A pós-modernidade pode ser encarada como uma era paradoxal, quando conviviam duas lógicas: a autonomia, valorizada ao máximo, e a liberdade, ampliada ao máximo, sendo que ambas reuniam-se para caracterizar o individualismo, essência do período. Assim, os indivíduos viviam das opções de assumir ou não responsabilidades e de exercitar ou não o auto-controle (CHARLES, 2007, p.21-22).

Considerando que o consumo de massa e os valores hedonistas e psicológicos a ele vinculados são os marcos que tornam possível a passagem da modernidade para a pós-modernidade, essa poderia ser considerada como uma primeira fase do consumo. A fase moderna trouxe o incremento da produtividade industrial (taylorização), uma melhor distribuição dos produtos, tendo em vista o progresso alcançado pelos transportes e pela comunicação e, por fim, pelo aparecimento de métodos que caracterizam o capitalismo moderno como *marketing*, publicidade, grandes magazines e marcas, no entanto esse consumo ainda seria restrito à classe burguesa (CHARLES, 2007, p. 23-24).

A moda começa a surgir e intrometer-se no restrito mundo da produção influenciando o consumo de massa, mas somente a partir da década de 1950 é que irá “contaminar de fato o conjunto da sociedade” (CHARLES, 2007, p. 24). Nesse momento, apresenta-se a segunda fase do consumo, o qual não está mais reservado a uma classe restrita e privilegiada. A sociedade desse período se liberta de normas tradicionais e começa a se concentrar cada vez mais no presente, com suas novidades e seduções. A vida hedonista passa a ser acessível a todas camadas sociais. Não existem mais “modelos prescritos pelos grupos sociais, e sim condutas escolhidas e assumidas pelo indivíduo” (CHARLES, 2007, p. 24), nasce a Pós-Modernidade.

O consumo continua evoluindo e sua falta de limites faz com que seu crescimento torne-se incontrolável. Quer-se sempre mais. O mais moderno, o menor ou o maior, o com mais tecnologia, o mais atual e bonito dentro dos padrões da época em constante mutação. A lógica desse consumo é emotiva e hedonista, consome-se mais para sentir prazer do que para rivalizar com o outro. O luxo é um exemplo. Conforme Charles (2007, p. 26), o luxo é mais consumido, menos para exibir status e mais por uma satisfação pessoal que leva a “um sentimento de eternidade num mundo entregue à fugacidade das coisas”.

Esse tipo de consumo de terceira geração coaduna-se com uma ideia de “hiper”, um hiperconsumo, um hipernarcisismo em uma hipermodernidade (CHARLES,

2007, p. 25).

A sociedade hipermoderna é conceituada por Charles (2007, p. 26) como sendo: “uma sociedade liberal, caracterizada pelo movimento, pela fluidez, pela flexibilidade”. Ainda segundo o autor, essa sociedade é indiferente a todos grandes princípios estruturantes da Modernidade que, para sobreviver, devem se adaptar ao novo ritmo hipermoderno imposto sob pena de desaparecerem. O indivíduo hipermoderno convive com uma sequência de paradoxos diários, eles são ao mesmo tempo mais informados e mais desestruturados, mais adultos e mais instáveis, menos ideológicos e mais escravizados pela moda, mais abertos e mais influenciáveis, mais críticos e mais superficiais, mais céticos e menos profundos. Os comportamentos individuais vivem sob o signo dos extremos. Mais do que nunca cuidam da saúde, higiene e seguem ordens médicas, no entanto proliferam patologias individuais e comportamentos desregrados (LIPOVETSKY, 2007, p. 55).

O que mudou, no entanto, não foi exclusivamente o indivíduo, a mudança deu-se principalmente no plano do ambiente social e na relação com o presente. O medo é dominante em face de um futuro incerto, a lógica da globalização sem participação do indivíduo, a competição liberal extremada em todos os níveis, o alto desenvolvimento das novas tecnologias de informação, os empregos precários e o desemprego em níveis preocupantes elevam a ansiedade da população inquieta e assustada da hipermodernidade (2007, p. 26-28).

O passado tão combatido e desprezado pelos modernos – império do novo – , consultado e considerado pelos pós-modernos como fonte de inspiração, entra na vida hipermoderna, desagregado sob uma tensão nervosa, no entanto, o presente não para de “exumar e redescobrir o passado” (LIPOVETSKY, 2007, p. 85). Surge, aqui, a lógica da “reciclagem permanente do passado” (CHARLES, 2007, p. 33), fazendo com que a hipermodernidade funcione e justifique como determinados costumes continuam a ser utilizados. A explicação mais aceita é que a lógica individualista “reciclou” algumas normas sociais para que os indivíduos pudessem auferir mais felicidade privada. Assim, cita-se como exemplo, a figura da dona-de-casa, uma mulher, a qual decide que o melhor para sua vida e para sua felicidade pessoal é dedicar-se ao trabalho exclusivo no lar. Ela tem o livre-arbítrio, a faculdade de escolher este “velho” costume da mulher e dedicar-se apenas à sua casa e à família. Ninguém lhe impôs esta condição ela escolheu por ela mesma, tornando-se, assim, uma “dona-de-casa reciclada”.

Já o consumo nesta terceira fase – hiperconsumo – não reina de maneira absoluta. Alguns valores próprios da modernidade como os direitos humanos, a preocupação com a verdade, a honestidade intelectual, a vontade de saber, valores relacionais – como o amor – destacam-se desta ordem. Deve-se dizer, ainda, que os direitos humanos nunca foram tão vivenciados quanto hoje, assim como os valores de tolerância e de respeito ao outro nunca foram tão considerados. A hipermodernidade se constrói pautada por um imperativo ético, cada vez mais evidente (CHARLES, 2007, p. 35-36).

A democracia, apesar da despolitização do *homo psychologicus*, não foi afastada, uma vez que esse permanece um *homo democraticus*. A legitimação desse regime de governo, no entanto, não está mais ligada a uma ideologia, mas sim em um “consenso existencial e tolerante” que tornou a democracia em uma “segunda natureza, uma ambiência, um meio ambiente” (LIPOVETSKY, 2007, p. 106).

O papel da mídia na hipermodernidade pode, no entender de Charles (2007, p. 45), “favorecer tanto os comportamentos responsáveis quanto os irresponsáveis.” Ao fornecer informações cada vez mais detalhadas, a mídia favorece o indivíduo na medida em que lhe oferece uma maior autonomia de pensamentos e ação, com a possibilidade de construir conclusões próprias sobre um número cada vez maior de assuntos. No plano político, a mídia auxilia o eleitorado, cada vez menos ideológico, a adquirir uma maior maturidade política no momento em que pode analisar melhor os argumentos dos candidatos em disputa. No entanto, a mídia também possui efeitos negativos no momento em que desinforma o público em função de interesses sensacionalistas ou políticos. Tais atitudes são encaradas como uma tentativa de tornar o fato em um espetáculo comprometedor do nível do debate público (CHARLES, 2007, p. 42-44).

A Hipermodernidade desenvolve-se sob o signo do excesso. Profusão de mercadorias nos hipermercados e *shopping centers*, enorme gama de marcas, produtos e serviços à disposição, tecnologias surpreendentes, avanços incalculáveis contra a morte, imagens de transparência, ou não, total nos espetáculos televisivos, o turismo e suas multidões em férias, megalópoles aglomeradas e asfíxiadas, galáxia da *internet* e seu “dilúvio de fluxos numéricos (milhões de sites, bilhões de páginas, trilhões de caracteres, que dobram a cada ano)” (LIPOVETSKY, 2007, p. 55).

O trabalho, aqui, parece ser de modernizar a modernidade e na Hipermodernidade não há alternativa a não ser evoluir, “acelerar para não ser ultrapassado

pela ‘evolução’”, o presente adquire uma importância crescente, uma vez que o futuro é indeterminado e problemático (LIPOVETSKY, 2007, p. 57; 67). No entanto, ainda no entender de Lipovetsky (2007, p. 72-73), o indivíduo hipermoderno, apesar de todas essas incertezas, pode ser considerado como um indivíduo para o futuro. Ilustra-se essa assertiva verificando as novas atitudes para com a saúde, essa grande preocupação para sujeitos de todas as gerações. Em nome da saúde e da longevidade, os entes hipermodernos renunciam a toda espécie de satisfações imediatas, buscando uma reorganização das suas vidas cotidianas. A medicina passou de corretiva a preventiva, procurando intervir antes da instalação das patologias, informando a população acerca de riscos e estimulando o monitoramento do corpo através de exames clínicos periódicos e modificações de estilos de vida.

O indivíduo hipermoderno vive, segundo Lipovetsky (2009, p. 20-22), em um deserto de indiferença de sentidos, tomado por uma estética fria da exterioridade e da distância e em uma ausência inelutável. Essa indiferença de sentidos ocorre devido ao excesso, hiper-solicitação e não por falta ou privação. A apatia surge em resposta à enxurrada de informações diárias. Um acontecimento registrado e imediatamente substituído por outro mais sensacionalista – o que traz à lembrança a memória imediata defendida por Virilio e já exposta anteriormente – as notícias circulam cada vez mais depressa na mesma medida que se tornam obsoletas.

A apatia decorre da indiferença gerada pela saturação, informação e isolamento. O indivíduo pode pensar o que quiser da televisão, contanto que a assista, pode se aborrecer com os políticos desde que vote neles. Essa indiferença, no entender de Lipovetsky (2009, p. 26), “não se identifica com ausência de motivação” ela reflete a pouca motivação, uma “anemia emocional” – na citação de Riesman realizada por Lipovetsky (2009, p.26) –, assim como na desestabilização dos comportamentos e dos julgamentos hoje flutuantes, citando-se como exemplo a opinião pública. O indivíduo indiferente não se liga a nada, não possui certezas absolutas, é de fácil adaptação, muda rapidamente de opinião, sendo, dessa forma, vulnerável.

A revalorização do passado na cultura hipermoderna gera o fenômeno de proliferação de museus de todas as espécies. A obsessão comemorativa, a democratização do turismo cultural, a nova valorização do antigo faz alargar as fronteiras da memória e do patrimônio histórico. Passou-se, portanto, da memória à hipermemória, com uma inflação de toda uma gama de lembranças. O monumento, antes preservado por ser um símbolo, hoje é

conservado e restaurado tendo em vista um efeito financeiro vindouro a partir de um incremento do turismo e do desenvolvimento da imagem midiática da região onde ele se situa. Pululam, portanto, centros culturais, museus, teatros, áreas históricas são enfeitadas e avivadas para serem transformadas em produto de consumo cultural e turístico. A valorização do passado é um fenômeno mais hipermoderno do que moderno (LIPOVETSKY, 2007, p. 86-87).

Embora esse verdadeiro furor pelo antigo, Lipovetsky (2007, p. 90) considera que “o passado nos seduz; o presente e suas normas cambiantes nos governam (...) celebramos aquilo que não desejamos tomar como exemplos”. Assim, Lipovetsky citando Tarde (2007, p. 90), considera que o passado remete ao autêntico – tão perdido nos tempos anteriores – ele é um referencial da vida com qualidade e segurança atuando sobre nossas sensibilidades com um efeito tranquilizador, fazendo da memória “um recurso e uma necessidade de ordem presentista” (LIPOVETSKY, 2007, p. 91).

CAPÍTULO 2 DOS MUSEUS

1 Introdução

Estabelecido o pano de fundo no capítulo anterior, passa-se a analisar o museu em geral, com o intuito de melhor compreensão do objeto de pesquisa eleito, qual seja, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Inicialmente será feita a análise da origem dos museus, desde a lenda das musas ao colecionismo. Abordar-se-á, a seguir, o museu do século XX e mais especificamente o Museu de Arte do Brasil, que, conforme sugestão da banca de qualificação, contextualizará melhor o tema escolhido para a pesquisa.

2 Das Musas

Narra a Teogonia de Hesíodo que Géia, a terra de amplos seios a que tudo abriga, surge após o Caos, o vazio primordial. Da união de Géia e Urano (terra e céu) nascem entre outros, Cronos e Réia. Cronos destrona seu pai e casa-se com Réia. Urano profetiza que Cronos há de ser destronado por seus filhos. Sob o signo da profecia paterna, à medida que nascia a prole era imediatamente devorada por Cronos, temente de perder o trono. Dessa forma, foram engolidos ao nascer Hera, Hades, Poseidon, Héstitia e Demeter. O sexto filho de Cronos, Zeus, foi salvo pela mãe com ajuda de Géia, que a abrigou no momento do parto e acolheu a criança. Géia, que deveria entregar o filho a Cronos para ser devorado, utiliza-se de uma simulação, entregando-lhe uma pedra no lugar do filho. Chegando a idade adulta, Zeus enfrenta o genitor e força-lhe a ingerir uma poção que o faz vomitar todos os filhos que havia devorado, agora já adultos. Em árdua batalha, os filhos vencem o pai sendo conferido a Zeus o céu e a terra, a Poseidon os oceanos e a Hades o mundo dos mortos.

Zeus une-se nove noites consecutivas à Mnemósine e desta união nascem nove filhas, cantoras e dançarinas divinais, com atribuição de presidir as diversas formas de pensamento: a eloquência, a história, a poesia lírica, a música, a tragédia, a música cerimonial, a comédia, a dança e a astronomia. O canto das musas é a revelação e conhecimento do mundo.

Assim, as musas retratadas por Hesíodo na Teogonia. Filhas de Zeus, o criador supremo, e Mnemósine, a memória, possuem dupla finalidade: preservar a memória e

criar, dessa forma, um modo de aperfeiçoar conhecimentos. São elas: Calíope, dita a *bela voz*, representa a epopeia e a eloquência, incorpora a sabedoria e a justiça ao imaginário das musas, uma vez que acompanha os reis mandatários, tendo por atribuição tornar suas palavras sábias e justas; Clio relaciona-se com a história e deve cantar a glória e os sucessos de determinados tempos; Euterpe, a inventora da flauta, liga-se à música, criando o que a aproxima de Zeus, superando sua mãe Mnemósine, meramente repetitiva; Tália, ocupa-se da poesia bucólica e da comédia, relaciona-se à primavera e a renovação de cada ano, o período em que tudo floresce, sendo esperada e saudada com festa; Melpômene, preside a tragédia e denota um sentido letal, não compreendido esse com um fim, mas sim como uma purificação, assim como a um certo retorno primordial; Terpsícore, domina o canto coral e a dança, uma atividade executada em conjunto para a obtenção de um resultado; Erato liga-se à poesia amorosa e erótica, faz alusão às ligações, sejam elas cósmicas – entre o céu e a terra – sejam elas opostas, seu campo é na união, encontro, paixão e envolvimento; Polímnia representa a poesia lírica e religiosa, consola o espírito e utiliza como ferramenta o convencimento através da palavra, revertendo, assim, a aflição e a penumbra; por fim, tem-se Urânia, celeste musa que detém um globo terrestre e é coroada por estrelas e signos zodiacais, dirige a astronomia e é considerada basilar para entender o mundo e a própria existência, atua em questões já postas e sempre está em busca de novas a serem entendidas e sistematizadas, é a própria existência (LOURENÇO, 1999, p. 61-67).

Tendo em vista uma descendência de personalidades tão opostas quanto de Mnemósine e Zeus, as musas têm a propriedade da memória (*mnemosýnes*) e de um esquecimento seletivo (*lesmosýnes*), ou seja, foi-lhes dada capacidade de esquecimento dos males e pausas do sofrimento, possuem, portanto, o poder da memória e da não-memória, que não pode e não deve ser entendida como uma ausência de memória, mas sim, uma memória mais organizada, tendo em vista a influência de Zeus que é o responsável por distribuir honras e castigos na visão hesiódica (SOUZA, 2010).

De acordo com a Teogonia de Hesíodo, museu seria o nome dado ao *templo das musas* (*Mouseion*), local onde elas residiam (ROSÁRIO, 2010). Esses templos não eram destinados a reunir coleções para fruições dos homens, mas sim locais de contemplação, de estudos literários, científicos e artísticos (JULIÃO, 2011). As musas relacionam-se com os museus como entretenimento em geral e transmitem a eles sua dupla finalidade, quais sejam: o poder de preservar a memória, transmitindo o conhecimento já adquirido, e de outro criando

e aperfeiçoando esses mesmos conhecimentos (LOURENÇO, 1999, p. 61).

Analisando os fatos originários relatados pela Teogonia, assim como a figura de cada uma das musas, Lourenço (1999) estabelece uma relação desses à ideia dos museus de arte que possuímos hoje no Brasil.

Para a autora (LOURENÇO, 1999, p. 62), o interesse pelo tempo está na raiz das diversas modalidades de museu. O desejo de conservação e preservação é inserido na ideia desse, assim como a questão do tempo inexorável a destruir seus filhos, como Cronos o fez. Os objetos subsistem à morte humana. Sendo assim, devem ser tratados com uma respeitabilidade reservada, para tanto, surge a figura do restauro. Outro ponto de contato seriam as parcerias que os museus, na atualidade, buscam para combater essa passagem do tempo. Leis, alianças, alterações funcionais e iniciativas promocionais têm sido procuradas, assim como Reia procurou vencer o Cronos com sua estratégia, contando com a generosidade e acolhimento de Géia.

A implantação dos museus através de decretos, estatutos e regimentos, para Lourenço (1999, p. 63) traz um conteúdo positivo tal qual o atribuído a Zeus, uma vez que o fim último do museu seria preservar, conservar, transmitir, educar, organizar, registrar, publicar, atualizar, integrar, formar, disseminar, tanto a arte quanto a cultura, o estudo, as obras e os artistas, e esse conhecimento, em geral, é parte integrante da figura do principal deus grego.

Com relação às musas, estabelece a autora (LOURENÇO, 1999, p. 64) que por essas descenderem de Mnemósine, a memória mantém uma estreita relação com os espaços museais. O museu seria, dessa forma, a passagem do não-ser para o ser, do invisível para o visível e do esquecido para o lembrado, uma vez que compete à memória manter o desejável e desvelar o esquecido, assim como o ausente pela distância, tempo ou espaço. As musas, como responsáveis por uma comunicação através de seus cânticos e de uma manifestação de pensamentos em suas mais distintas formas, encontram uma grande correlação com os museus atuais.

O plano cultural está impregnado de comunicação. Estendendo este conceito ao universo museológico, conforme a autora (LOURENÇO, 1999, p. 64), implica em um valor renovador tanto para a instituição, quanto para o acervo, levando a uma constante atualização para a manutenção do diálogo internacional. Ainda sobre a comunicação e aproveitando da natural arte de comunicação das musas, Lourenço (1999, p.64-67) estabelece

um interessante paralelo entre os museus de arte brasileiros e as musas, o qual irá ser tratado a seguir.

Calíope, *bela voz*, é considerada a principal musa e, a ela, foi atribuída a responsabilidade de acompanhar os reis mandatários com o intuito de tornar suas palavras mais justas e sábias. A musa da eloquência, como é conhecida, traz na sua iconografia uma balança que denota a isenção ao decidir as questões divinais. Sabedoria e justiça fazem parte do ideário dessa musa, sendo sua influência pouco sentida nos museus de arte, uma vez que muitos não gozam de independência para a composição de seu acervo sendo submetidos a decisões de classes privilegiadas, grandes detentores do capital.

Com relação a Clio, a *história* tem como função primordial assinalar os tempos. A sua imagem encontra-se representada nos museus celebrativos, em especial nos monográficos entrópicos. No entanto, o que se vê são muitas casas museais brasileiras, sobretudo em museus de arte, ora em debate, pois desconsideram o passado próximo direcionando seus esforços a uma nova era artístico-museológica por eles eleita. O descuido é tanto que, em geral, não possuem registro da sua própria história, uma vez que não se acostumaram a documentar suas rotinas através das diferentes mídias.

Erato, *amorosa*, traz uma esfera de união, de encontro, de paixão e de envolvimento, que reflete as diversas formas de ações implementadas para a sobrevivência dos museus. A preocupação de estabelecer uma comunicação e a conquista do público encontram-se sob a égide dessa musa.

Já Etuerpe, *inventora da flauta*, traz a criação, característica herdada de Zeus e de superação diante da mera repetição de Mnemósine. Os museus de arte brasileiros, ao serem implantados, procuram fazer alusão a esta tendência criativa na busca de aplacar espantos, tendo em vista um padrão básico de expectativa dos indivíduos freqüentadores, assim como buscar uma maior aceitação do público para a arte moderna que será exposta.

Melpômene, *tragédia*, representada com o cetro e o punhal, pode relacionar-se com uma ideia de túmulo anulador que certas instituições passam após a inauguração, tendo em vista a degeneração da vitalidade inicial. Por outro lado, pode ser cultuada no sentido de que muitos museus passam por momentos trágicos desde a sua constituição.

Polímnia, *poesia religiosa*, traz o convencimento pela palavra, capaz de reverter aflições e penumbras. Tal musa relaciona-se ao aspecto de que as palavras

sobrepõem-se ao olhar desqualificado, permitindo a análise dos museus e exposições apenas sob o enfoque oral, deixando assim, de explorar suas especificidades.

Talia, *comédia*, ligada à renovação – primavera – associa-se ao momento fecundo da inauguração das instituições. No entanto, tal musa também é representada com uma máscara que faz alusão ao ambíguo e mágico. Segundo a autora (1999,p. 66), existem museus que vestem a máscara do tempo finito e apresentam-se com cromatismos desbotados e formas aniquiladas, uma vez que não têm preocupação com a pesquisa, o estudo e até a simples complementação dos dados identificatórios, de contextualização e de interpretações.

A musa seguinte, Terpsícore, *dança e canto*, demonstra a junção de forças para a obtenção de um resultado harmônico. Relaciona-se com o caráter interdisciplinar que deve pautar a atuação dos museus sob a regência de um único profissional, mais apto, o que domina as nuances, mas não executa todas as tarefas. A crítica a essa faceta seria a temporalidade das equipes que transitam pelo corpo do museu, assim como na falta de um maestro para coordenar as belas vozes isoladas.

Por fim, Urânia, *astronomia*, atua em questões já postas e busca novas para serem sistematizadas, compreendidas e transmitidas. A história dos museus de arte no Brasil demonstra contrastes entre fatos trágicos e impunes e alguns momentos que a autora denomina de “uranianos”, ou seja, que buscam o verdadeiro entendimento global.

Conclui-se, dessa forma, (LOURENÇO, 1999, p. 67) que a realidade do museu de arte brasileiro deve ser revertida; pois, apesar de apresentarem-se com a máscara da aparente normalidade e sacralidade, encontram-se perdidos por ausência de crítica, sabedoria e justiça, uma vez que são reféns de grupos possuidores de verdades máximas protegidas a sete chaves, que servem-se das instituições e nada lhes dão em troca, uma vez que o aperfeiçoamento desejado e esperado é praticamente nulo. Assevera a autora, ainda, que inadmissível é a ideia de grupos econômicos governarem o país e as instituições, decidindo e usando verbas públicas a seu único comando, sem prestar contas nem solicitar uma participação da sociedade através de debate. Corrigindo esses erros, acredita a autora que seria uma boa maneira de reconquistar a identidade e respeitabilidade dos museus perante a sociedade atual.

Segundo artigo de Marshall (2005), coletar e, por conseguinte, colecionar, foi um dos primeiros atos que nossos ancestrais se utilizaram para garantir sua permanência no planeta. Através dessa ação, os primeiros homens aprenderam a discernir sobre os recursos naturais que tornavam possível a sobrevivência no mundo. Daí, tem-se que o conhecimento armazenado pelo caçador-coletor pré-histórico – determinada planta mata, o urso devora, o corpo falece – , versa sobre aquilo que ele pode captar sensorialmente e gira em torno do desejo e necessidade imediatos. A organização desse conhecimento foi transmitida de geração em geração sempre em um sentido de agregar novos conhecimentos aos anteriores e de aperfeiçoá-los. A organização dos sons e sinais, sob a forma de um discurso, deu origem à fala. De posse dessas duas atitudes, falar e coletar, o homem aprende que existe possibilidade de uma vida comunitária.

Ainda de acordo com o professor Marshall (2005), citando Pozzer, desde a invenção da escrita pelos sumérios, no século III a.C., assim como pelo seu prosseguimento através de seus sucessores acadianos, o costume de relacionar e anotar fatos de sua vida diária em tabletas de argila, os quais eram estocados em arquivos privados domésticos, foi, dessa forma, uma das primeiras formas de coleção.

Coletar e comunicar, portanto, no entender de Marshall (2005), são duas ideias que tem origem comum, possuindo, inclusive um nexos semântico, amparado na filologia clássica e do indo-europeu. Colecionar, do latim *collectio*, possui em seu núcleo semântico a raiz *leg*, muito relevante em todas as línguas indo-europeias e encontrada entre as poucas raízes proto-indo-europeias das quais se têm conhecimento, datando de quase quatro mil anos atrás e possuidoras de um sentido ordenador. No grego clássico em seu grau “o”, *leg* produz o morfema *log* ambos com inúmeros derivados. É dessa família linguística que surge o núcleo semântico e significativo do colecionismo, em que se encontra uma relação entre por em ordem, raciocinar – *logein* – e de discursar – *legein* – restando o sentido de falar, derivado do de coletar, assim a fala é coleção. O reflexo cultural dessas etimologias traz algumas palavras derivadas da mesma matriz semântica encontradas na língua portuguesa e com pequenas variações em outras línguas europeias contemporâneas, tais como: colega, colégio, coleção, colheita, leitura, leitor, inteligência, seleção, quase todas palavras derivadas do latim *legere*: reunir, escolher, colher, ler. Do grego *legein* (reunir e falar), tem-se léxico, alexia, dislexia, dialeto, catálogo, diálogo. Se for pensado no grau “o”, *log* de *logos* (encontro ou

fala) tem-se análogo, lógico, silogismo.

Diante disso, com algumas variações, Marshall (2005) entende que esses léxicos sobrevivem em vários idiomas modernos, tais como, inglês, francês, italiano, alemão, romeno, albanês, russo, tcheco, sânscrito, grego, etc.. Dessa forma, ao pronunciar-se alguma palavra “coleccionista” está-se reverberando um conjunto de sons e sentidos, os quais remontam a mais alta Antiguidade, algo em torno de quatro mil anos atrás.

A coleção antiga de obras de arte, conforme Choay (2006, p. 31), parece ter surgido também no século III a.C. Entre a morte de Alexandre e a cristianização do Império Romano, o território grego revela, à elite dos seus conquistadores, um tesouro de edifícios públicos. No Reino de Pérgamo², os atálidas já se preocupavam em coletar obras, tais como esculturas e objetos de arte decorativa produzidos pela Grécia Clássica. Assim, as coleções dos atálidas, segundo testemunhos de Pausânias, Políbio e Plínio, não pertenciam à categoria dos tesouros, fossem eles religiosos ou fúnebres, como acumulados nos túmulos egípcios ou nos templos gregos, tampouco se enquadravam no gênero de curiosidades, recolhidas nas guerras, rapinas, viagens ou heranças. Os objetos escolhidos pelos atálidas foram destacados e adquiridos por suas qualidades intrínsecas.

Já os romanos, ainda conforme Choay (2006, p.33), começaram a prestar mais atenção às coleções a partir de um fato histórico tido como a data de nascimento simbólico do objeto de arte e do ato de colecioná-lo, Em 146 a.C. o general romano L.A. Múmio, ao dividir o butim, após o saque de Corinto, entre os exércitos aliados, ficou desconcertado com os lances oferecidos, por Átalo II³, a objetos, que no entender dos romanos, eram de pouca importância. Em decorrência disso, assegurou o direito de preempção de uma pintura de Aristides, datando mais de um século, e de algumas estátuas enviando todas as peças, imediatamente, para Roma em oferta aos deuses. A partir de tal evento, tem-se que, aos poucos, os objetos gregos reunidos nos saques realizados pelo exército romano, passaram a adornar algumas residências patrícias. Tais peças ganharam relevo pelas mãos de Agripa⁴, que estimulou a exibição pública das obras de arte. Apesar do intuito da exposição ser apenas de ostentar e demonstrar poder, no entender de Lourenço (1999, p. 67), começam a surgir coleções distintas das religiosas vistas até então. As obras, visíveis ao público, deixam de ser propriedades privadas e passam a ter uma conotação de

2 Antiga cidade grega situada na Mísia, no noroeste da Anatólia a mais de 20km do Mar Egeu, existente desde o século V a.C., mas somente conhecida no período helenístico através da dinastia atálida.

3 Da dinastia atálida governante do Reino de Pérgamo

4 Marcus Vipsanius Agrippa (63 a.C. - 12 a.C.) general e estadista do Império Romano

propriedade pública, um passo importante para o surgimento dos museus. A partir dessa atitude, Roma passa a conhecer colecionadores e mercado de arte, especialistas, falsários, corretores, enfim, um mundo todo atrelado a um novo padrão de beleza e de prestígio. Dessa forma, para a professora francesa (CHOAY, 2006, p. 31) é no final do século III a.C. que se encontram as raízes do museu moderno.

Com o advento do cristianismo, houve uma revisão dos valores agregados nas obras e exposições realizadas pelos romanos. Em um primeiro momento, Roma exibia os objetos saqueados como troféus de batalhas, resultado de ultraje e posse sobre os inimigos, e a comercialização desses itens tinha por objetivo um viver faustoso e ostentatório. A fé cristã quer que os valores sejam apenas religiosos, assim, somente a Igreja pode exibir, possuir, erigir e difundir valores cristãos, ficando, dessa forma, as obras de arte sob o controle, interpretação e utilização exclusiva do clero. Os tesouros eclesiásticos medievais, inventariados pelos monges, tidos por mais eruditos, dão início a uma demanda classificatória de objetos, atitude indispensável para uma análise filológica (LOURENÇO, 1999, p. 68).

Assim, as facetas do colecionismo – funerário, espoliante e sacro – se alteram no Renascimento no momento em que colecionar não é mais monopólio da Igreja. O valor de mercado dos bens e a aquisição por nobres e burgueses faz com que a obra artística assumam um valor formativo, científico e pedagógico para o homem moderno. Nos “Gabinetes de Antiguidades” colecionam-se manuscritos, pequenas antiguidades, medalhas, esculturas, enfim, objetos que pretendem reviver o passado para orientar o presente (LOURENÇO, 1999, p.68).

Os ventos do século XV trouxeram um interesse pela natureza e daí o surgimento dos jardins botânicos, nova forma de coleção que tinha por objetivo cultivar plantas medicinais e procurar aclimatar espécies exóticas (LOURENÇO, 1999, p. 68). A moda do colecionismo torna-se febre na Europa, difundido com base nas ideias iluministas que propõem uma nova revolução do olhar, resultado do espírito científico e humanista que impregna as mentes de então, somada ao espírito desbravador das incursões marítimas que buscam novas terras e novas análises da Europa sobre o novo mundo.

O “Gabinete de Curiosidade” ou “Quarto das Maravilhas”, surgido na segunda metade do século XVI, eram locais onde se colecionavam uma série de objetos raros ou estranhos dos três ramos da biologia existentes na época, quais sejam: *animalia*, *vegetalia* e *mineralia*, além das realizações humanas. Os itens que o integravam eram achados das

explorações ultra-marinas ou instrumentos tido por tecnicamente avançados ou ainda podiam ser amostras de quadros ou pinturas. As coleções abrigadas nesses locais podiam ser organizadas em quatro categorias: *artificialia* (objetos criados ou modificados pelo homem – antiguidades, obras de arte, etc), *naturalia* (criaturas e objetos naturais), *exotica* (plantas e animais exóticos) e *scientifica* (instrumentos científicos). Esses espaços eram montados, no entender de Lourenço (1999, p. 68) de maneira teatralizada. Tais espaços valiam-se de invólucros especiais para salientar minúcias, como estantes, armários e arcas. Eram considerados um “microcosmo” um lugar de maravilhamento, contemplação e meditação, espalhando pela Europa uma cultura da curiosidade, legado forte para alguns museus que encontram, neste período, seus traços originários. Cita-se como exemplo o Gabinete de Curiosidade organizado por Sir Hans Sloane (1660-1753) que deu origem ao Museu Britânico. Juntamente com os “Gabinetes de Antiguidade” e “Gabinetes de Curiosidades” surgem os “Gabinetes de Retratos” que consistem em um museu impresso de vultos. Tais gabinetes ganham expressão nas coleções privadas que começam a se formar. Fixam-se em feitos, nomes e imagens, sem críticas e são voltados a celebrações e formação de ídolos de acordo com os padrões conservacionistas (LOURENÇO, 1999, p.68).

Segundo texto de Vasconcellos (2006), as galerias de arte encomendadas pelos príncipes, papas e monarcas deram origem aos museus de belas-artes, os “Gabinetes de Curiosidades” originaram os museus de história natural e os “Gabinetes de Antiguidades”, os museus de arqueologia.

O colecionismo, a partir de então, começa a ultrapassar a questão do mero prestígio. As coleções tornam-se momentos de expressar gostos pessoais ou simples deleite. O caminho que começa a ser trilhado é no sentido de ampliar o seu restrito círculo e buscar novos olhares, como que uma democratização do saber, defendida pelo Iluminismo. Data do século XVII o início dessa transformação e tem como fato histórico marcante a doação da coleção de John Tradescian a Elias Ashmole, com a condição específica de que este a transformasse em um museu da Universidade de Oxford, Inglaterra. A coleção, antes privada, passa a ser pública e passa a ser aberta à visita em 1683 sob a denominação de “Museum Ashmoleanum, Schola Naturalis, Historiae, Officina Chimica” (LOURENÇO, 1999, p. 69). No entanto, foi apenas com a Revolução Francesa que as grandes coleções tornaram-se acessíveis ao grande público em caráter definitivo.

Segundo Choay (2006, p. 98-101), um dos primeiros atos jurídicos da

Constituinte Francesa, de 2 de outubro de 1789, foi colocar os bens do clero, à disposição da nação, seguidos dos bens dos emigrados e os pertencentes à Coroa. Dessa forma, em um curto espaço de tempo bens bastante heterogêneos, até então particulares, foram elevados à categoria de bens públicos. O primeiro problema que daí advém é a conservação e guarda desse novíssimo patrimônio coletivo. A venda dos bens aos particulares novamente teria condições de trazer o numerário tão imprescindível para a nação ainda fortemente abalada pelo regime revolucionário que se instalou. Outras soluções exigiram determinação, engenhosidade e imaginação, uma vez que buscavam adaptar, no menor custo possível, os bens nacionalizados aos seus novos usuários ou, ainda, tentar descobrir uma nova função para o novel patrimônio. Os bens móveis foram levados de depósitos provisórios a depósitos mais definitivos abertos ao público, Tais locais receberam o nome de *museum*. O objetivo dessas novas casas seria pedagógico, pois uma vez que reuniam obras de arte, além de objetos das artes aplicadas e máquinas, elas ensinavam civismo, história, além de competências artísticas e técnicas. Cita-se, assim, o conceito de museu, elaborado nesse período por Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) no tomo II do seu *Dictionnaire* trazido por Françoise Choay: “...*Lugar, edifício onde se encontram reunidos os diversos objetos de arte de que se fazem coleções(...)*” .

Os percalços de uma pós-revolução, que repudiava tudo que se relacionava ao Antigo Regime, à penúria financeira e ao descompasso político, somados à inexperiência e imaturidade das noções museológicas, foram um agravante no desenvolvimento dos primeiros museus, surgindo Paris como exceção à regra. O Louvre foi o local escolhido para a reunião da maioria das riquezas artísticas obtidas no período revolucionário.

Lourenço (1999, p. 70-71) considera que as iniciativas acumuladas durante o século XVIII foram decisivas para a formação dos museus como temos hoje. O Iluminismo caracterizou-se principalmente pelos conceitos de progresso da humanidade e fé na razão. As enciclopédias são o novo referencial e para a arte surge o museu. O intuito classificatório desse século, com forte influência de Diderot e tendo em vista a criação anterior da *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* francesa, em 1648, faz com que a arte, aos poucos, comece a se liberar do mecenato. Mostras temporárias dos membros da *Académie* são instituídas para conferir visão às obras que não necessitam mais serem criadas apenas sob encomenda. A partir do desse século, esse novo costume passa a ocorrer regularmente no *Salon Carré*, uma das salas do Museu do Louvre, aberto ao público em 1793. Tais exposições contam com os

livretes, percussores dos catálogos, publicações especializadas em analisar as obras direcionadas ao público frequentador.

Os museus, segundo Lourenço (1999, p. 71) aproximam-se do modelo atual a partir do século XIX. Conforme a autora, novos objetivos começaram a surgir para os museus de arte. Esses devem estar conectados com a instrução pública sendo eles concebidos em um plano paralelo ao ensino. Cita, como exemplo, o Metropolitan Museum de Nova York, que em 1870, começou a organizar um boletim informativo de suas atividades, conferências e exposições com o intuito de trazer o público escolar as suas atividades. Na mesma época, artistas também são considerados público-alvo dos museus, espaço que passa a ser aberto para cópias, exercícios e estudos em geral.

As origens do museu, portanto, estão segundo Crimp (2005, p. 19) em “um impulso universal para colecionar e preservar a herança estética da humanidade”, estética essa discutida pelo autor no momento em que é um conceito moderno não aplicável a todas as conjunturas históricas. Assim, do colecionismo passa-se a análise dos museus e de como eles se apresentam a partir do século XX.

4 Do Museu no Século XX

Deve-se, inicialmente, considerar, segundo Trevisan (MARGS, 2000, p.31) que nenhum museu tradicional nasceu. Para o autor, a maioria surgiu de modelos diferentes adaptados aos seus objetivos. As instituições museais foram, por muito tempo, identificadas com a guarda de troféus, ídolos, vasos preciosos e outros objetos dignos da memória coletiva. A concepção atual dos museus, conforme analisado, surgiu muito recentemente juntamente com a preocupação de uma estrutura arquitetônica original, a integração de diversos produtos da criatividade humana, assim como a tentativa de captação e aproximação do público para o seu interior (MARGS, p. 31).

Hoje, os museus podem ser conceituados como sendo “uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, e que adquire, conserva, estuda, comunica e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, tendo em vista o estudo, a educação e a fruição.”, de acordo com o expresso pelo artigo 2º, do Estatuto do ICOM (International Council of Museums), adotado na 16ª Assembléia-Geral deste órgão realizada em Haia, Holanda, em 5 de setembro de 1989,

com alterações da 18ª Assembléia-Geral (Stravanger, Noruega, 7 de julho de 1995) e 20ª Assembleia-Geral (Barcelona, Espanha, 6 de julho de 2001).

O conceito de museu, no entanto, vem sofrendo modificações, pois, na busca de atrair o público, é necessário que esta *instituição permanente a serviço da sociedade* adapte-se a uma multiplicidade de interpretações de um, como diria Bauman (2007b), “presente líquido” sujeito à fluidez e velocidade da vida pós-moderna. Para tanto, discussões a respeito dos *espaços de memória, leitura presente do passado, museu integral (ou integrado), identidades e nacionalidades* passam a ter relevo no momento da formulação de novas definições.

A transição hipotética e discutida por muitos da Modernidade, com suas implosões de toda ordem vigente, sem qualquer tentativa de restabelecimento de momentos anteriores, para a Pós-Modernidade com sua cultura de massa, seus simulacros, comunicação e informação em tempo real, e finalmente para o Hipermodernidade com suas cópias múltiplas e acessíveis, faz com que os museus se readaptem procurando encontrar novos caminhos a sua permanência.

Partindo do final da Segunda Grande Guerra e tendo como maestro o Estado-Providência e suas políticas educacionais e culturais, conjugadas com políticas sociais urbanas, Dominique Poulot (2008, p. 32) faz referência ao *culto da herança* que deixou de ser preocupação de uma pequena elite para alcançar um comprometimento coletivo. Tal fato deu-se com base no novo conceito da palavra *cultura* que passou a ser mais abrangente, abrigo tanto a chamada *baixa cultura* quanto a *alta cultura*, dentro da ideia de *culturas múltiplas*, com o intuito de reforçar as identidades e grupos sociais. O museu, para Lourenço (1999, p. 73) representa “uma conquista para a difusão do saber”. Com base no reforço dessas identidades, alguns textos de reuniões do ICOM (International Council of Museums) discutem a problemática dos museus na América Latina.

De acordo com Araújo e Bruno (1995, p. 6) a ideia acerca dos museus vem sofrendo modificações sensíveis ao longo dos anos. Os autores trazem à baila em sua obra quatro textos resultantes das reuniões do ICOM a respeito do tema. O primeiro texto se refere ao seminário Regional da UNESCO sobre a Função Educativa dos Museus, que foi realizado no Rio de Janeiro, em 1958, tendo como principal abordagem o “Museu e a Educação” (ARAÚJO; BRUNO, 1995, p. 11). O segundo texto trazido para análise foi uma Mesa-Redonda ocorrida em Santiago do Chile em 1972, que decreta uma implosão no conceito

tradicional de museu, apontando para um novo conceito, qual seja, o do *museu integral* (ARAÚJO; BRUNO, 1995, p.20). A análise segue-se no estudo do texto elaborado em Quebec, no ano de 1984, consolidador dos novos caminhos traçados no Chile e finaliza com a Declaração de Caracas, 1992, demonstrando uma maturidade dos conceitos em desenvolvimento.

A tônica nos quatro textos apontados é uma discussão da realidade dos museus na América Latina dentro de uma proposta da UNESCO de incentivar uma discussão a respeito do tema em cada uma das regiões do mundo, uma nítida atitude de reforço de identidades e grupos sociais.

Toral (ARAÚJO;BRUNO, 1995, p. 10) comenta o primeiro texto trazido pelos autores a respeito do encontro realizado no Rio de Janeiro. Para ele, a grande tarefa do museu é contribuir para o reconhecimento das identidades culturais, seu fortalecimento, assim como para o respeito sobre a existência de outras culturas. Para tanto, o museu deveria *desenclausurar-se* dos programas didáticos formais para difundir seus conceitos pelos meios de comunicação em geral capazes de atingir camadas mais amplas da população. O museu, assim, deve contribuir para a inserção dos povos – da América Latina, posto o texto possuir este enfoque regional – no contexto universal, resguardando e conciliando valores ancestrais – direitos das futuras gerações – com a sobrevivência das gerações presentes.

O principal ponto abordado na reunião realizada no Chile, em 1972, foi a criação do termo *museu integral* que questionou algumas noções consagradas do universo museológico, como por exemplo, o colecionismo, o museu entre quatro paredes e o patrimônio oficial, identificado apenas como histórico e artístico, no momento em que propunha pensar em um patrimônio total a espera de musealização, assim como na importância da participação comunitária em todas as instâncias museológicas, impondo, com isso, novos métodos de trabalho (ARAÚJO;BRUNO, 1995, p. 6). O museu deveria ser entendido, na visão de Varine, autor que comenta o segundo texto apresentado (ARAÚJO;BRUNO, 1995, p. 17), como um instrumento dinâmico de mudança social, uma vez que o patrimônio é global e deve ser gerenciado no interesse de todos os homens, surgindo, dessa forma, a noção da necessidade do museu desempenhar uma função social. Convém ressaltar, no entanto, que tal demanda, que data do século XIX, ganha novo impulso no texto ora analisado.

O pensamento supracitado ainda encontra ressonância no texto de Marshall

(2002, p, 216) que entende como necessária a interferência da comunidade nas escolhas do patrimônio a ser preservado nos museus. A comunidade somente se sentirá representada se puder interferir nessas escolhas, assim, juntamente com os técnicos o envolvimento comunitário deve passar por uma reeducação, ideia essa que se coaduna perfeitamente com o espírito da reunião que pretende fomentar discussões regionais.

Da mesma forma posiciona-se Clavir (1996, p. 106) quando afirma que as pessoas da comunidade, e não os dirigentes dos museus devem decidir o que deve ser conservado (CLAVIR, 1996, p. 106).

No entanto, o pensamento do *museu integral*, vai além e passa a ser imaginado com tendências mundiais, que extrapolam as fronteiras tradicionais o que, no entender de Araújo e Bruno (1995, p. 6), acarretou uma crise de identidade institucional, na qual os museus acabaram por confundir suas funções com outros modelos de ações culturais como, por exemplo, casas de cultura e memoriais, dentre outros.

A Declaração de Quebec, de 1984, consolidou os novos caminhos traçados no Chile e influenciou, aos profissionais dos museus, um agir de forma não-tradicional sob forte influência dos conceitos multiculturais e de cooperação multidisciplinar, conforme o entendimento de Moutinho (ARAÚJO; BRUNO, 1995, p. 29) que é o autor dos comentários deste encontro. O texto reafirma a função social do museu e o caráter global das suas intervenções.

O último texto, trazido por Araújo e Bruno (1995, p. 34) – Declaração de Caracas, 1992 – que é comentado por Horta, reafirma a visão do *museu integral* considerando esse, no entanto, um museu *sem muros*, situado na trama social. Aqui, consolida-se uma transformação na concepção de *museu integral* – fugaz, impalpável, etéreo em sua identidade –, em *museu integrado* entidade completamente estabelecida na vida social de uma comunidade e capaz de propor ações e projetos que levam em conta as peculiaridades de cada local, descartando uma *globalização genérica* e perigosamente simplista do território, patrimônio, meio ambiente, localização concreta de um determinado espaço social (ARAÚJO; BRUNO, 1995, p. 35).

Assim, no entender de Horta (ARAÚJO; BRUNO, 1995, p. 35), o *museu integral* passa a ser concebido como um meio de comunicação, um instrumento de diálogo e de interação de diversas forças sociais, assim como um instrumento permanente de educação do indivíduo.

Conforme o texto do documento (ARAÚJO; BRUNO, 1995, p. 40), os museus devem aproveitar os ensinamentos que oferecem os meios de comunicação de massas, com sua linguagem dinâmica, e apresentarem-se à comunidade como espaços de reflexão crítica da realidade contemporânea estimulando a vivência do homem na sua integridade.

Tendo em vista os quatro textos acima comentados, percebe-se que as transformações sentidas nos museus foram necessárias para sua readaptação e engajamento na vida social em constante modificação dos dias atuais em ritmos ditados pela Pós-Modernidade (HARVEY, 2008, p. 316).

Hoje, no entender de Bauman (2007b, p. 19), não mais somos “construtores de uma identidade”, mas sim “somos eleitores de novas identidades”. Identidades, cada vez mais variadas, agradáveis e flexíveis capazes de nos proporcionar prazer. Tal fenômeno delinea o momento hipermoderno em que a sociedade se encontra, onde o desejo do homem, ainda segundo Bauman (2007b, p. 19), é continuar desejando e a grande ameaça é a satisfação completa. Tempos líquidos, fluídos e de velocidade crescente, onde cada momento dura apenas o momento necessário para que surja o posterior (BAUMAN, 2007b, p. 20) faz com que a noção tradicional de museu seja repensada.

No entender de Lowenthal (2005, p.395), a cultura não é estática tampouco decresce, ao contrário ela é alterada e aumentada a cada dia, sendo assim a conservação é como se fosse um engessamento da cultura. Esse engessamento ou fossilização da cultura é que deve ser evitado sob pena do museu não resistir à velocidade da sociedade de consumo e do descarte. O duradouro e o repetitivo não agradam mais ao homem pós-moderno. A vida deste gira sempre em fazer coisas e experimentar sensações, a imagem do fixo, imóvel, final e permanente parece tão estranha quanto a imagem de um vento que não sopra ou um rio que não corre (BAUMAN, 2007b, p. 19).

Ainda conforme Bauman (2007b, p. 20), a eternidade parece ter perdido seu atrativo e a imortalidade pós-moderna, como já foi referido, é momentânea. As coisas que realmente agradam aos homens e mulheres de hoje são aquelas criadas para o consumo e capazes de proporcionar sensações agradáveis, exatamente o contrário da imortalidade.

Bauman (2007b, p. 22; 47) conceitua Pós-Modernidade como sendo uma época de desconstrução da imortalidade. O tempo eterno, segundo o autor, decompõe-se em um suceder de episódios que se valoram e justificam em função da sua capacidade de proporcionar uma satisfação momentânea é uma imortalidade que fenece, uma imortalidade

temporal e mortal como todos os demais fatos da vida. Na visão do autor, os museus são lugares determinados aos quais visitam pessoas determinadas em dias determinados. Eles estão apartados do alvoroço do dia a dia. O autor compara os museus a cemitérios onde não se eleva a voz, não se come, não se bebe, nem se tocam nos objetos ali expostos. O cotidiano é muito diferente, é um cenário onde se grita e se corre, fragilidade e transitoriedade são as principais regras de comando, imagens fluem e se movem.

Tendo em vista os textos do ICOM, apresentados e comentados, tem-se que os museus estão atentos às mudanças do mundo pós e hipermoderno. A visão da utilização dos meios de comunicação de massa, assim como da participação e engajamento da comunidade na sua formação e manutenção sinalizam com a preocupação de uma atuação mais ampliada no meio social onde está engajado. O museu busca uma atuação além muros, busca chamar atenção para uma memória que não deve ser descartada, mas também não tem a pretensão de ser eterna.

Uma primeira preocupação dos museus nos novos tempos seria detectar a presença do artista – aura – nas obras que escolhe para fazer parte do seu acervo e decide levar à exposição. A aura, para Crimp (2005, p. 103) é a forma de se saber se o museu possui algo autêntico ou não, preocupação da hipermodernidade, tendo em vista suas reproduções mecânicas, esvaídas de aura, em larga escala (2005, p. 103). Em um segundo momento, cabe ao museu evitar o esgotamento dessa aura, próprio da rapidez dos tempos hipermodernos, superficiais e fluídos, através de todos os projetos e esforços possíveis para recuperá-la com base no pensamento de que o original e o único são ainda possíveis e desejáveis.

Segundo Bauman (2007b, p. 21), o qual, referindo-se de forma específica aos museus de arte, considera que é inevitável a diminuição do interesse em exposições já conhecidas. A obra de arte, considerada como motivo de diversão, acaba resultando tediosamente familiar, perdendo sua capacidade inicial de provocar sensações e de surpreender. O *déjà-vu* ocupa o lugar da aventura. Aponta o autor, ainda, como uma solução possível a tal impasse a necessidade de se resgatar a obra de arte do cotidiano gris e convertê-la em um acontecimento único – cuide-se que não eterno. Assim, retrospectivas, festivais, grandes mostras, acontecimentos até certo ponto carnavalescos, fazem com que a grande massa leve a obra a readquirir sua capacidade, até então perdida de divertir, e recupere sua aura.

Momentos como esses, fugazes por excelência, e espetaculares por

conveniência fazem os museus se adaptarem, de certa forma, às tendências pós e hipermodernas. Nesse sentido, inclusive o primeiro texto do ICOM, analisado no presente trabalho, e redigido em 1958 e já considerava essencial para a manutenção dos museus estes *desenclausurarem-se* dos programas didáticos formais para difundir seus conceitos pelos meios de comunicação em geral capazes de atingir camadas mais amplas da população.

No entanto, a cultura de massa traz seus problemas. Chauí (2007, p. 21) considera que, pelo prisma das obras de arte, a cultura possui três traços principais que a tornam distante do mero entretenimento: (a) é trabalho, movimento de criação do sentido; (b) é ação para dar a pensar, dar a ver, dar a refletir, imaginar e a sentir o que se esconde sob experiências vividas ou cotidianas; e (c) a cultura é um direito do cidadão, direito de acesso aos bens e obras culturais, direito de fazer cultura e de participar de decisões sobre a política cultural.

Segundo a autora (CHAUÍ, 2007, p. 21), a cultura de massa e os meios de comunicação negam os traços da cultura acima referidos, no momento em que as obras de arte de expressivas tornam-se reprodutivas e repetitivas; de trabalho de criação tornam-se eventos para o consumo; de experimentação do novo tornam-se consagração do eleito pela moda e pelo consumo; e de duradouras passam à condição de parte do mercado de moda, efêmeras, sem passado tampouco futuro; de formas de conhecimento transformam-se em ilusões, dissimulações, publicidade e propaganda. Assim, para Chauí, a cultura de massa se apropria das obras culturais para consumi-las, devorá-las em simulacros, justamente por que o espetáculo onde elas ficam inseridas se torna um simulacro e este, por sua vez, se põe como entretenimento. Os meios de comunicação, assim, transformam tudo em entretenimento.

O museu integral, questionando conceitos clássicos do pensamento museal, como o colecionismo, patrimônio oficial e museu entre quatro paredes, também demonstra uma busca de renovação da ideia. O comprometimento social, e não apenas estatal com a preservação e escolhas relacionadas faz com que o museu se estabeleça no contexto social como integrante deste e não apenas um local onde se guardam coisas que muitas pessoas da comunidade sequer sabem que valor ou importância envolvem este ato. Assim, o museu integral assume um caráter de um instrumento dinâmico de mudança social desempenhando, dessa maneira, uma função social.

Encontra ressonância com este entendimento o posicionamento de Bauman (2007b, p. 78), no sentido de que a faceta dos administradores tem mudado nos tempos atuais.

Para o autor, os administradores estão passando de uma regulação normativa a uma função de *honestos intermediários* das necessidades do mercado, declarando-se neutros em questões delicadas como a cultura e a arte.

A multidisciplinariedade e a multiculturalidade consagradas no tema museus pelo documento de Quebec, supracitado, demonstra forte influência da Pós-Modernidade no momento em que nesta, segundo o pensamento já citado de Bauman (2007b) elegemos identidades. Os museus derrubam os muros e abrem as portas a outros entendimentos, a outros conhecimentos multifacetados uma vez que se encontram inseridos na trama social e estão suscetíveis às suas flutuações e acréscimos. A ideia central seria envolver os sujeitos sociais em uma totalidade e cumplicidade, aceitando, por conseguinte, contribuições de áreas variadas, entendendo-se aqui esta aglutinação como a fluidez da modernidade tardia.

A noção de museu integrado, suscitada na última declaração – Declaração de Caracas (1992) – é responsável por inserir o museu totalmente no jogo pós e hipermoderno, como ser integrante e integrado na vida social de uma comunidade e capaz de propor projetos e ações pensando em peculiaridades inerentes a cada local, dialogando abertamente com seus membros.

5 Do Museu de Arte no Brasil

A criação dos museus de arte no Brasil encontra-se relacionada a primeira coleção de arte existente no Rio de Janeiro, a qual teve como precursor Dom João VI e sua ação de adquirir 54 obras da denominada *Missão Artística Francesa*, que chegou ao Brasil em 1816, após o começo de novas relações franco-brasileiras oficiais (SCHWARCZ, 2008, p. 130). Segue-se a esse fato, a abertura da Academia em 1824, por decreto e sob a direção do português Henrique José da Silva, tendo como sede o edifício ao lado do Tesouro Público. Em 1837, nasce, também por força de lei, o Museu Nacional de Belas Artes (LOURENÇO, 1999, p. 88).

A atenção maior deste primeiro museu dá-se ao ensino associado a valores procurados na época e, em 1849, a Academia torna-se consultora do governo imperial em questões artísticas, transformando-se em árbitro de decisões sobre obras públicas, dando-lhe poder de distribuir verbas e deliberar quais os autores e tendências a serem contratado. Assim, a história do primeiro museu artístico brasileiro confunde-se com a história da Academia

Imperial de Belas Artes, sendo, portanto, as atenções maiores voltadas para o ensino. Somente em 1937 foi criado, por força legal, o Museu Nacional de Belas Artes, tendo esse se tornado totalmente independente da Escola por iniciativa do Ministro Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde, sob a égide do Governo de Vargas. A partir desse outros museus de arte, passaram a surgir, no cenário nacional, em diversas capitais como Salvador, São Paulo, Recife, Belo Horizonte, Porto Alegre entre outros. No entanto, nem todos utilizaram a expressão “museu de arte”, englobando uma variação entre Pinacoteca, Museu Histórico de Arte, Museu de Arte e Tradição, entre outros (LOURENÇO, 1999, p. 88-90).

Os valores exaltados até então, como ensina Lourenço (1999, p. 89), eram os interessantes à classe dominante, orientados pelo modelo francês, em detrimento à cultura local. Nesse sentido, segue-se um sistema autoconservante, reproduzindo, para o estudo, normas artísticas importadas e dando preferência à aquisição de obras que se adequem a este padrão. Todas as obras que não atinjam esta “excelência” são descartadas por decisão dos educadores e escritores que realizam uma ação reitora típica no âmbito museal de então. Com o advento dos MAMs – Museus de Arte Moderna –, a ideia começa a ser modificada, pois o presente começa a ser considerado um legado para o futuro podendo, portanto, ser recebido no ambiente do museu, demonstra a invenção e a ligação ao seu tempo, um “monumento-memória” para gerações futuras.

O Museu Nacional de Belas-Artes nasceu sob a égide de dois pontos, que podem ser considerados opostos, em destaque no país, o Movimento Modernista e a instauração do Estado Novo. Assim, enquanto se tinha, de um lado, um movimento cultural renovador, originário, no Brasil, das ideias difundidas a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, do outro se colocava um governo autoritário. Dessa forma, para uma melhor compreensão do contexto cultural em que surge, pela primeira vez no Brasil, a discussão a cerca de patrimônio histórico e artístico nacional. No entender de Fonseca (1997, p.87), deve-se levar em conta o surgimento do movimento cultural mais importante na primeira metade do século XX, o Modernismo. Prossegue a autora (1997, p. 93) que esse movimento deve ser analisado tendo em vista aos padrões aos quais veio se opor; pois, apesar de ter tido um início exclusivamente artístico, suas primeiras manifestações puderam ser sentidas em uma órbita bem maior.

Segundo Cândido (1997, p. 91-93) a sociedade brasileira do período colonial era composta, quase na sua totalidade, de iletrados, analfabetos e pouco afeitos à

leitura, assim apenas pequenos grupos tinham acesso à cultura erudita. Os escritores, como não havia um mercado capaz de lhe garantir o sustento, eram mantidos através do mecenato do Estado para que pudessem continuar a sua produção intelectual, criando toda uma dependência em relação às ideologias dominantes. Assim, como produto final, tinha-se uma literatura até certo ponto subordinada a determinações ou interesses externos, que por um lado acolhiam a literatura como função digna e, por outro, podavam suas demasias, impondo uma padronização de comportamento do escritor, que era um “funcionário”, pensionado e agraciado pelo Poder Público. Cabe lembrar aqui a atuação de Machado de Assis e, mais tarde, Euclides da Cunha, Mário de Andrade e Lima Barreto que, excepcionando a regra, elaboraram uma contundente crítica social na sua época.

Tal panorama veio a modificar-se na primeira metade do século XX, com o advento da indústria editorial, crescimento de público e aumento de possibilidades de ganho efetivo fazendo com que houvesse certa “desoficialização da literatura”, rompendo assim a dependência ideológica. A partir de 1922, com o advento da Semana da Arte Moderna, o escritor brasileiro pode definir-se em um papel mais liberto, que já lhe permitia produzir obras marcadas pelo inconformismo (CÂNDIDO, 2006, p. 97).

Os modernistas fundavam não só uma nova expressão artística, adequada às vanguardas europeias e à modernidade, eles iam além, recusavam-se a manter a literatura como um discurso político ou jornalístico, submetidas aos interesses puramente estatais. A missão dos difusores da nova ideia extrapolava o campo da literatura e das artes, eles pretendiam repensar a função social da arte (FONSECA, 1997, p. 96).

A par disso, os modernistas brasileiros nutriam uma forte relação com a questão da brasilidade. Segundo Moraes (*apud* FONSECA, p. 96), ela implicou na introdução de um conceito de tradição como elemento estruturante da produção artística que se planejava que fosse ao mesmo tempo universal e particular, resumindo-se, no caso, à expressão “nacional”. Assim, a brasilidade pensada pelos modernistas e tendo como exemplo a autofagia de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, seria singular e artística no sentido moderno.

A partir desse ponto, justifica-se, de certa forma, a participação efetiva de expressões da Modernidade brasileira na área política do país. Após a Revolução de 30, alguns intelectuais brasileiros, que haviam aderido ao novo movimento, tornaram-se integrantes da administração pública federal. Vargas, ao estruturar o aparelho estatal criou o

Ministério da Educação e Saúde. De um lado, o Estado Novo instaurou a censura e suprimiu a representação política, mas de outro assumiu uma função de organizador da vida social e política, dando oportunidade aos intelectuais para que assumissem tanto a função de ideólogos do regime, como foram Francisco Campos, Azevedo Amaral, Oliveira Viana, entre outros, como também para que participassem, até certo ponto em posição reservada, na reorganização do Estado com o intuito de uma reconstrução da nação. O objetivo do governo era criar uma cultura nacional homogênea, que possibilitasse aos cidadãos identificarem-se à Nação. Os ideais de nacionalização e de busca de raízes mais populares era um ponto em comum entre o governo autoritário que se instalava e o anseio da geração, que tentava modificar os padrões estabelecidos e ditados pela Europa na área da cultura (FONSECA, 1997, p. 90-1).

Com o Estado Novo, passou-se a apresentar o Estado como “representante legítimo dos interesses da nação”, que, por sua vez, deveria ser considerada um “indivíduo coletivo” e não mais coleção de indivíduos, como difundia a ideologia liberal (FONSECA, 1997, p. 90). Tal ideia de coletivização encontra ressonância no pensamento modernista da época, que conscientiza a respeito da presença das massas como elemento constituidor da sociedade, tendo em vista as novas condições da vida política e econômica que pressupunham, cada vez mais, o advento das camadas populares. Enquanto a consciência popular amadurecia, os intelectuais mais vinham se apercebendo dela e direcionando os olhares aos temas e problemas populares, desenvolvendo aspirações radicais que pudessem orientar e dar forma a eles ou, ao menos, possibilitar senti-los presentes, o que seria denominado por Cândido como a “libertinagem espiritual do Modernismo” (2006, p. 142).

Assumindo, Gustavo Capanema, o Ministério da Educação e Saúde, foi iniciada uma grande reforma no plano cultural brasileiro. Foi criado o Instituto Nacional do Livro, sob a direção de Augusto Meyer, o Serviço Nacional do Teatro, com Thiers Martins Moreira, o Instituto Nacional de Cinema Educativo e o Serviço de Radiodifusão Educativa, ambos sob o comando de Edgar Roquete Pinto, além do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, que contava com Rodrigo Melo Franco de Andrade como regente. Também funcionavam junto ao Ministério de Educação e Saúde o Conselho Nacional de Cultura e o Conselho Consultivo do SPHAN. Para a Escola Nacional de Belas-Artes, foi nomeado Lúcio Costa, que, posteriormente, juntamente com o paisagista Burle Max, o pintor Cândido Portinari e o escultor Bruno Giorgi participaram do ousado projeto de construção da

sede do Ministério da Educação e Saúde, e para a chefia de gabinete do Ministro foi chamado Carlos Drummond de Andrade. Dessa forma, os vários intelectuais ligados ao Modernismo ligados ao governo, denotaram a estreita relação entre este e o movimento (FONSECA, 1997, p. 92-3).

Nesse cenário cultural e político, começaram a surgir os primeiros museus de arte moderna brasileiros. O pioneiro é o Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, cujo primeiro estatuto data de 1948, o qual serviu de paradigma para os demais museus de arte que surgiram neste período. Tanto o MAM do Rio de Janeiro, quanto o de São Paulo são fundados após a Segunda Guerra Mundial, atitude considerada inédita na América do Sul, uma vez que o MAM de Buenos Aires foi instalado em 1956, o de Bogotá em 1962 e o da Cidade do México somente em 1964 (LOURENÇO, 1999, p. 89).

Surge, neste mesmo período e contexto cultural, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, objeto da presente pesquisa e sobre o qual se irá tratar com detalhes no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI – MARGS

1 Introdução

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) situa-se, desde 1978, no centro histórico e cultural de Porto Alegre: Praça Barão do Rio Branco s/nº, mais conhecida como Praça da Alfândega e seu acervo reúne mais de duas mil obras que abrangem quase todas as manifestações artísticas, desde trabalhos tradicionais até instalações, tendo como ênfase a “arte gaúcha”. O núcleo inicial tem origem em uma reunião de peças dispersas em vários órgãos da administração estadual, seguindo-se de um programa de aquisições (2000, MARGS, p. 12).

Criado por decreto no final do mês de julho de 1954, sob o nome Museu de Arte do Rio Grande do Sul – o MARGS iniciou suas atividades sem muito alarde. Porto Alegre, a capital do Estado, com 400 mil habitantes fervia com seus cinemas, teatros e exposições de arte nos altos da Confeitaria Indiana ou na Associação Chico Lisboa, em cima do Cinema Rex. No plano político, discutiam-se os desdobramentos da Guerra Fria, as eleições estaduais para Governador e a crise nacional, que chegara ao seu ápice um mês depois, com o suicídio de Getúlio Vargas (2000, MARGS, p.15). Tendo em vista o panorama até agora exposto, os ares da modernidade já se faziam presentes.

Surgido em um surto de criações de museus de arte moderna e idealizado pelo pintor e restaurador paulista Ado Malagoli, o MARGS se instalou provisoriamente no *foyer* do Theatro São Pedro, na Praça da Matriz, coração de Porto Alegre em 1954 (2000, MARGS, p. 17).

Ado Malagoli radicou-se em Porto Alegre a convite do pintor e crítico de arte Ângelo Guido, no início da década de 50. Malagoli, professor marcante de uma geração que frequentou o Instituto de Artes, vislumbrou a necessidade de coadunar o sistema artístico gaúcho com o nacional. Não desejava apenas um simples local, onde obras de artes pudessem ser expostas, almejava uma escala maior, queria um museu dinâmico (2000, MARGS, p. 17).

O MARGS estreou sua primeira exposição em Porto Alegre, no mesmo ano da primeira Feira do Livro, 1955, com a mostra intitulada *Arte Brasileira Contemporânea*, onde reuniu 33 pintores de várias tendências como Portinari, Di Cavalcanti, Schaeffer, Iberê

Camargo, Trindade Leal, Petrucci, Ângelo Guido, entre outros. O objetivo principal de Malagoli era atualizar o público gaúcho de várias tendências que estavam sendo produzidas no Brasil naquele momento (2000, MARGS, p. 17). Em 1957, ano da sua inauguração oficial, a aplaudida exposição, que teve como tema uma retrospectiva do histórico Pedro Weingärtner, assim como a apresentação das primeiras pinturas adquiridas para a formação do acervo do museu, ganhou as páginas da edição de junho-julho da Revista do Globo (2000, MARGS, p. 18).

A formação do acervo era um desafio que preocupava Malagoli. As primeiras obras adquiridas foram de Pedro Weingärtner, um dos artistas precursores das artes plásticas do Rio Grande, e Vasco Prado. O professor costumava viajar constantemente a São Paulo na busca de novas obras, disputando lotes até mesmo com Assis Chateaubrian, que arrematava trabalhos para o MASP. Criar um catálogo de arte no Rio Grande do Sul era o seu grande empenho. A compra da tela “O Menino do Papagaio” de Cândido Portinari causou polêmica em Porto Alegre e a exposição de trinta e quatro obras do artista, em junho de 1958, atraiu vários ônibus lotados do interior do estado (2000, MARGS, p. 18).

Também com o objetivo de incrementar o acervo, Malagoli, que permaneceu na direção do museu até 1959, reuniu muitas obras que estavam distribuídas pelas repartições estaduais da época. Muitos desses trabalhos chegavam em condições muito precárias, sendo restauradas pelo próprio Malagoli que havia estudado, na década de 1940, pintura, museologia e restauração nos Estados Unidos (2000, MARGS, p. 18-19).

Nos anos 70, o MARGS mudou de endereço. Por interdição do Theatro São Pedro, para restauração, em 1973, o museu foi forçado a se deslocar. O local escolhido, a título provisório, eram dois andares de um prédio na Avenida Salgado Filho, onde funcionava o *Cotillon*, tradicional clube de jantares dançantes. Neste novo endereço, deu-se o aniversário de 20 anos e, para comemorar o evento, foi lançado o primeiro catálogo de obras do museu (2000, MARGS, p. 20). Em 1975, novas obras se incorporaram ao acervo, vindas agora da ala residencial do Palácio Piratini e, neste mesmo ano, o museu passou a documentar suas atividades através da edição de um informativo e após pelo folheto *Em Pauta*, que circulou até 1998 (2000, MARGS, p. 20). Em 1978, para comemorar a ida do museu para o prédio atual na Praça da Alfândega, um novo *Catálogo Geral de Obras* foi editado (2000, MARGS, p. 21).

As exposições realizadas na nova casa foram ficando cada vez mais

expressivas, na década de 80, ocasião na qual o museu passou a ganhar uma maior visibilidade nacional. No final dos anos 80, a arte sul-riograndense foi privilegiada assim como intercâmbios com a América Latina. Parcerias com o Instituto Goethe, Consulado do Japão, Consulado dos Estados Unidos, Instituto Marc Chagall, entre outros possibilitaram o planejamento e execução de grandes mostras internacionais (2000, MARGS, p. 22) e, no final de 1996, o museu foi fechado para reformas nas estruturas físicas e adequação às exigências museológicas.

Novamente, por decreto oficial (Decreto nº 37.512, de 25 de junho de 1997), o MARGS passou a se chamar Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli em homenagem àquele que o criou e lutou para o seu desenvolvimento. Em março de 1998, foi devolvido à comunidade gaúcha e brasileira plenamente habilitado para receber mostras de alto padrão internacional, como foram as mostras de *Cerâmicas de Picasso*, a coletiva *Picasso, cubistas e América Latina* e a *Retrospectiva de Iberê Camargo*, assim como a exposição *Florença: Tesouros do Renascimento*, com obras de Botticelli, Pontormo, Della Robbia, entre outros da Renascença florentina (2000, MARGS, p. 24).

Mais recentemente, em 2009, a grande exposição intitulada *Arte na França – 1860-1960: O Realismo*, fez com que milhares de pessoas de todos os lados do estado e de fora dele fossem ao museu. Obras de custo milionário de grandes gênios da pintura, como Monet, Van Gogh, Renoir, Cézanne, Picasso, Degas entre outros ficaram expostas por dois meses. Quadros que só eram possíveis de serem vistos em livros ou em telas de computador agora estavam ao alcance de todas as visões, ao vivo e em cores e, como contrapartida, o “ingresso” era apenas um alimento não perecível ou algum agasalho, os quais eram doados para entidades assistenciais e instituições de caridade (SCHNEIDER; SILVA, 2009).

Assim, entende-se que o MARGS, no entender de Trevisan “exerce uma função cultural preponderante no Estado” (2000, MARGS, p. 36). Ainda segundo o autor, sua posição consolidou-se com a realização das Bienais do Mercosul e, com base em princípios de gestão participativa, o museu procura sempre a presença concreta da comunidade nas suas promoções, assim como a frequente atualização do acervo. Dessa forma, a direção atual instituiu uma comissão que elegeu 80 obras como sendo de exposição permanente durante 36 meses, com o intuito de possibilitar amplo acesso do grande público a esse roteiro básico. Assim, as obras selecionadas dividiram-se em quatro grandes blocos temáticos: a) obras-primas dos mestres fundadores, com o objetivo de familiarizar o público, principalmente os

estudantes, com os desbravadores das artes visuais no estado; b) reatualização da tradição na produção de artistas intermediários, pretendendo realçar a atuação dos artistas, filiados a correntes internacionais consagradas, acrescentaram um toque pessoal; c) o surgimento de novas temáticas e de linguagens artísticas revolucionárias, com o objetivo de acentuar a inventividade dos artistas que se mostraram criadores; d) a contemporaneidade, com suas manifestações atuais e experiências com novos materiais, sob influência da *mass media* (2000, MARGS, p. 37-38).

Enfim, nas palavras de Trevisan temos que “o MARGS tem sido a porta áurea de entrada da arte do Rio Grande do Sul, preparando-se, com lucidez e ousadia, para ser a porta de acesso a todas as manifestações significativas, quer da arte do passado, quer da arte do presente.” (2000, MARGS, p. 40). É sobre essa casa, objeto de pesquisa eleito, que o presente estudo irá se dedicar a partir do presente momento.

2 Ado Malagoli



Figura 1 – Foto de Ado Malagoli
Fonte: MARGS

Ado Malagoli nasceu em Araraquara, São Paulo, no dia 28 de abril de 1906, morando lá até os oito anos. Passado esse período, mudou-se para São Paulo e aos dezesseis anos já trabalhava com Francisco Rebolo, ajudando a pintar florões e guirlandas, assim como pequenas cenas decorativas nas paredes das mansões paulistas do início do século XX.

Rebolo, juntamente com Alfredo Volpi e Mário Zanini, era de origem humilde. O primeiro era espanhol e os dois outros de origem italiana, todos eram decoradores-pintores de parede, unindo-se, de maneira espontânea, a outros artistas igualmente proletários, formando o grupo que ficou conhecido como Santa Helena, nome dado pelo crítico Sérgio Milliet, pois o local da reunião era o atelier de Rebolo e Zanini, em um edifício da Praça da Sé, em São Paulo, denominado “Palacete Santa Helena”.

Malagoli iniciou seus estudos na Escola Profissional Masculina e após no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo (1922 e 1927) após isso, com 21 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde cursou a Escola Nacional de Belas Artes, neste mesmo ano. Entre os anos de 1931 e 1942, uniu-se aos artistas Edson Motta, João José Rescalla e Bustamante Sá, entre outros, no chamado Núcleo Bernardelli, surgido em 12 de junho de 1931, formado por um conjunto de pintores que se opunham ao modelo de ensino praticado pela Escola Nacional de Belas Artes, procurando democratizar o ensino e permitir que os artistas modernos tivessem acesso ao Salão Nacional de Belas Artes, assim como aos prêmios de viagem ao exterior, concedidos por este, os quais eram dominados, até então, pelos pintores considerados acadêmicos. Este grupo ajudou a consolidar o modernismo no Rio de Janeiro. A proposta da modernidade levou Malagoli a optar pela pintura. O artista não era totalmente favorável a alguns pressupostos modernistas de 22, mas discordava do academicismo dominante na década de 30 (JP Zanin Cultural, 2011).

Além das atividades artísticas, Malagoli dedicava-se a outras atividades como o retoque de fotografias, à crítica jornalística e à publicidade. No entanto, foi como artista que veio a se consagrar, quando em 1943 venceu o prêmio mais elevado da Escola Nacional de Belas Artes e partiu para estudar nos Estados Unidos, por dois anos. Conforme entrevista realizada com a Sra. Ruth Malagoli, acabou ficando nos Estados Unidos três anos, pois lá chegando, ganhou uma bolsa para viajar mais oito meses pelo país, retornando de lá, um pintor de renome, já que realizara exposição individual em Nova Iorque, vendendo todas as telas. Ainda lá, ampliou seus conhecimentos de História da Arte e técnicas de restauro pictórico nas universidades de Nova Iorque e Columbia (informação verbal⁵).

Após o retorno ao Brasil, Malagoli seguiu trabalhando em ateliês de amigos e lecionou desenho na Associação Brasileira de Belas Artes, na Associação Brasileira de Desenho, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais. Em 1949, ganhou o prêmio de uma viagem

5 Entrevista concedida à autora por Ruth Malagoli, viúva de Ado Malagoli, em 23 de outubro de 2010, em sua residência em Porto Alegre.

pelo Brasil no Salão de Belas Artes do Rio de Janeiro. Nessa ocasião, conheceu o artista ítalo-paulista, Ângelo Guido, o qual se encontrava radicado em Porto Alegre.

Mudou-se para a capital gaúcha em 1952 e passou a se dedicar, juntamente com Fernando Corona e Ângelo Guido, a construir o sistema das artes no Rio Grande do Sul. Logo que chegou a Porto Alegre, Malagoli vivia da venda de seus quadros. Prestou concurso para lecionar no Instituto de Belas Artes (IBA) e foi aprovado. Em paralelo à docência, seguia trabalhando em seu ateliê e alimentando uma ideia que trazia consigo, fazer um museu. Sua entrada no IBA estimulou a atualização dos conhecimentos e introduziu inovações metodológicas ao ensino da pintura (informação verbal⁶).

Segundo Dona Ruth Malagoli, o museu sempre foi uma “*ideia latente nele*”, para tanto, contou com a colaboração de seus amigos artistas e professores do IBA. Após a exposição na Casa de Molduras, que nas palavras de sua viúva, “*foi um sucesso*”, Malagoli ficou muito conhecido, um dos pontos que facilitou levar sua ideia adiante (informação verbal⁷). Em 1954, foi empossado como Diretor de Artes da Divisão de Cultura da Secretaria de Educação do Estado do Rio Grande do Sul (criada pela Lei nº 2.345, de 1º de fevereiro de 1954), cargo que lhe traria condições de propor e realizar a criação de um Museu de Arte no Estado, assim como já tinha sido feito em São Paulo.

Com o apoio do Governador do Estado, Ernesto Dornelles, Malagoli viajou a São Paulo e ao Rio de Janeiro, onde adquiriu várias telas, assim como comprou telas de artistas gaúchos. Em entrevista concedida pelo pintor ao Boletim informativo do MARGS nº 19, fevereiro/ março de 1984, esclarece, no entanto, que a primeira verba concedida pelo governo do Estado para aquisição de obras para o MARGS não exigia que se iniciasse por artistas nacionais ou estrangeiros, tendo sido dele a preferência de começar pelos artistas gaúchos (MARGS, 1984).

Adquiriu, em primeiro lugar, obras de Vasco Prado, que considerava um artista de âmbito nacional, embora tivesse a preferência de morar em Porto Alegre. Tal situação foi polêmica na época, pelo fato de o artista ter perdido um concurso para o “Laçador” de Antônio Carangi. Após, adquiriu obras de Pedro Weingärtner e em seguida de Alice Soares, Brüeggemann, Hofstetter, Fahrion e outros artistas que não eram gaúchos, mas que aqui estavam radicados como Ângelo Guido, Corona, Casteñeda. Decidiu, portanto, que o

6 Entrevista concedida à autora por Ruth Malagoli, viúva de Ado Malagoli, em 23 de outubro de 2010, em sua residência em Porto Alegre.

7 Entrevista concedida à autora por Ruth Malagoli, viúva de Ado Malagoli, em 23 de outubro de 2010, em sua residência em Porto Alegre.

museu seria de arte do Rio Grande do Sul e não apenas de arte gaúcha (JP Zanin Cultural, 2011). Para Malagoli, o que era de interesse regional, de alto nível, com expressividade de uma cultura, passava a ser internacional e ultrapassava os limites de onde havia sido concebido. Assim, a arte no Rio Grande do Sul, formadora do acervo inicial do MARGS, não necessitava lembrar o estado no seu aspecto físico, mas sim, refletir o caráter cultural, intelectual, de gabarito nacional e universal de um povo (MARGS, 1984).

Em 27 de julho de 1954, como já exposto, foi criado, embora ainda não oficialmente, uma vez que ainda não possuía sede própria nem uma maior estrutura o, inicialmente chamado, Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Data de 1955, a 1ª Exposição de Arte Brasileira Contemporânea realizada pelo novel museu na Casa das Molduras, localizada na Avenida e Praça Otávio Rocha, antes da sede própria.

Tal exposição contava com 54 obras de 33 artistas brasileiros: Ângelo Guido, Alice Soares, Alice E. Brueggmann, Ado Malagoli, Carlos Alberto Petrucci, Carmélio Cruz, Caterina Baratelli, Cândido Portinari, Edson Motta, E. Di Cavalcanti, Fernando Romani, Frank Schaeffer, Guido Viaro, Georgina de Albuquerque, Gastão Hofstetter, Hilda E. Campofiorito, Haydéa Santiago, Iberê Camargo, João José Rescala, João Farias Vianna, João Fahrion, Manoel Santiago, Paulo Flores, Quirino Campofiorito, Rubens F. Bustamante Sá, René Lefèvre, T. Suzuki, Tomoo Handa, Trinade Leal, Wilma A. M. Caccuri, Yolanda L. Mohalvi, Henrique Cavalleiro e Ivan Ferreira Serpa. Esta primeira mostra foi responsável por concretizar o sonho de Malagoli de criar um museu, fato que iria se materializar com a inauguração oficial em 1957.



Figura 2 – Fotografia da Casa das Molduras
Fonte: Porto Alegre em meu baú (2011)

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA
 SUBSECRETARIA DE CULTURA
 MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
 NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA

" 1ª EXPOSIÇÃO DE ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA "
 (Antes da inauguração oficial)

Promoção : Divisão de Cultura da SEC.
 MARGS

Local : MARGS - Casa das Molduras

Nº de peças : 54 obras

Período : ___ / ___ / 55 a ___ / ___ / 55

Observações : 33 artistas brasileiros:

Angele Guido	Iberê Camargo
Alice Soares	Jogo José Rescala
Alice E. Struggmann	Jogo Farias Vianna
Ado Malagoli	Joco Fehrion
Carlos Alberto Petrucci	Manoel Santiago
Carmelo Cruz	Paulo Flores
Caterina Bartalini	Quirino Campofiorito
Candido Portinari	Rubens F. Eustamante Sá
Edson Motta	Renee Leifvrs
E. Di Cavalcanti	T. Suzuki
Fernando Romani	Tomoo Handa
Frank Schaeffer	Trinade Leal
Guido Viaro	Wilma A. M. Caccuri
Georgina de Albuquerque	Yolanda I. Mohalvi
Gustavo Hofstetter	Henrique Cavalleiro
Milag E. Campofiorito	Ivan Ferreira Serpa
Haydya Santiago	

Figura 3 – Fotografia do Registro da 1ª Exposição de Arte Brasileira Contemporânea (antes da inauguração oficial), 1955
 Fonte: Acervo da Autora

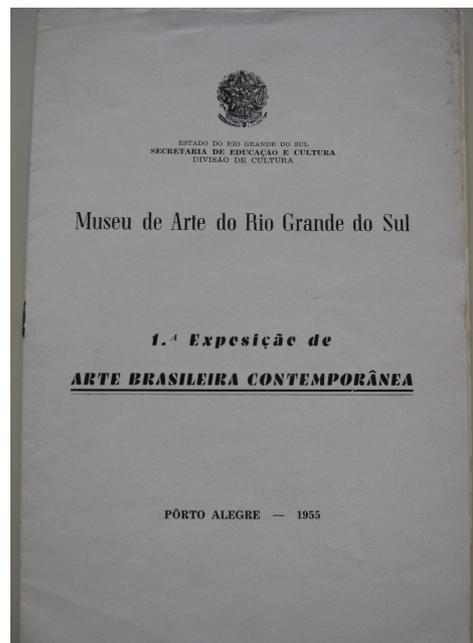


Figura 4 – Fotografia do Folder da 1ª Exposição de Arte Brasileira Contemporânea realizada na Casa de Molduras em 1955.
 Fonte: Acervo da Autora

Tal exposição foi aberta com a seguinte motivação expressa no texto de abertura impresso no folder:

Ao organizar a presente exposição, a Divisão de Cultura da S.E.C. teve em mira colocar o público rio-grandense em contato com o que se produz atualmente nos grandes centros de atividade artística do País. Pintores de várias tendências, de formação nacional, estão aqui representados, cada qual com sua linguagem própria manifestando o seu modo de sentir diante das formas modernas de expressão da Arte. A Divisão de Cultura não afirma nem nega qualquer das soluções aqui expostas. Seu alto objetivo é contribuir, na medida do possível, para reconduzir a Arte às suas altas finalidades como expoente de cultura e civilização. (MARGS, 1955).

As futuras instalações do Museu de Arte do Rio Grande, assim como o seu estabelecimento no cenário gaúcho, foram noticiados pelo jornal Correio do Povo em 02 de junho de 1957, na reportagem de Raul Castilhos intitulada “Museu de Arte”, constando como chamada o seguinte texto: “Será instalada em junho, no Teatro São Pedro uma exposição de Pedro Weingärtner o Museu de Arte da Divisão da Cultura”. Noticiou o jornal:

Estranhava há poucos dias um crítico de arte, na imprensa bandeirante, que ainda não tivesse o Rio Grande do Sul o seu museu de arte, fato inconcebível em um Estado que tão ampla e poderosamente tem influído na cultura brasileira. Salientava-se, logo a seguir, que em São Paulo e no Rio de Janeiro, há respectivamente, quatro e três museus de arte, todos procurando sempre corresponder aos seus objetivos culturais, educacionais e artísticos. Somente o Museu de Arte Moderna de São Paulo já realizou três mostras da maior importância nos quadros do ambiente artístico nacional. É por tudo isso que se registra com alegria a notícia de que na segunda quinzena de julho próximo será inaugurado o primeiro Museu de Arte em nosso Estado. É mais um empreendimento da Divisão de Cultura, cujo acervo de realizações em prol do nosso desenvolvimento artístico e cultural ninguém pode menosprezar. Será instalado o Museu na parte superior do Teatro São Pedro, uma ampla peça com 17 metros de extensão por 10 de largura totalmente adaptada para esta finalidade com divisões internas móveis. (CORREIO DO POVO, 1957).



Figura 5 – Fotografia do Correio do Povo de 2 de junho de 1957
Fonte: Acervo da Autora

Instalado, portanto, em 1957, provisoriamente no *foyer* do Theatro São Pedro, e com Ado Malagoli como seu primeiro diretor (tendo permanecido no cargo até 1959), o Museu de Arte do Rio Grande do Sul teve sua inauguração oficial com a exposição de uma retrospectiva de Pedro Weingärtner. Tal evento foi muito concorrido e serviu para demonstrar, também, que existiam possibilidades para os artistas da época trabalhar e expor em Porto Alegre, não necessitando mais buscar a Argentina para estudos e mostras, segundo Dona Ruth Malagoli (informação verbal⁸). Iniciou a mostra em 10 de junho de 1957 e terminou em 28 de julho de 1957, período no qual um total de 743 visitantes pode apreciar as 58 obras do artista.

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA
 SUPERINTENDÊNCIA DE CULTURA
 MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
 NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA

RETROSPECTIVA DE PEDRO WEINGÄRTNER

Promoção: Divisão de Cultura da SEC
 MARGS

Local: MARGS

Nº de peças: 58 obras

Período: 10/06/57 a 28/07/57

Observações: 743 visitantes

Figura 6 – Fotografia do Registro da 1ª exposição realizada no *foyer* do Teatro São Pedro “Retrospectiva de Pedro Weingärtner”, 1957

Fonte: Acervo da Autora

8 Entrevista concedida à autora por Ruth Malagoli, viúva de Ado Malagoli, em 23 de outubro de 2010, em sua residência em Porto Alegre.

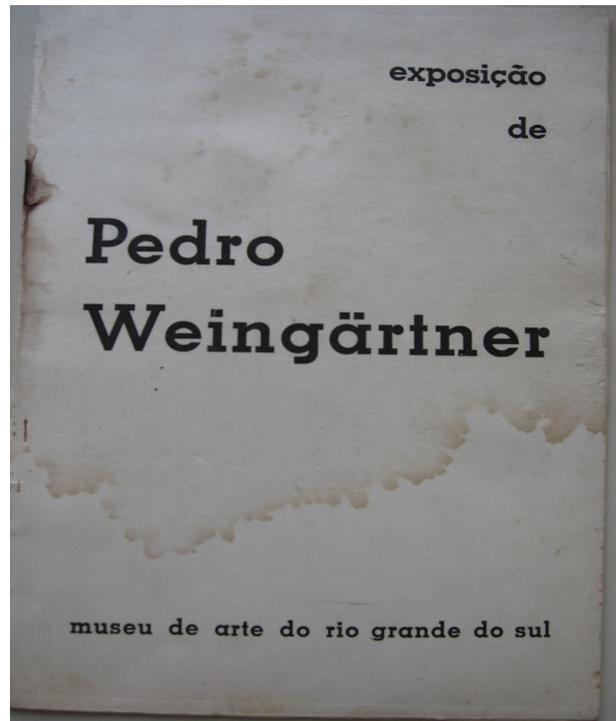


Figura 7 – Fotografia do Folder da Exposição de Pedro Weingärtner, 1957
Fonte: Acervo da Autora



Figura 8 – Fotografia do Teatro São Pedro, 1957, fotografada pela autora
Fonte: Acervo da Autora

A nova casa, agora com endereço certo, foi saudada no texto que abre a exposição com um agradecimento aos homens públicos que se dedicaram para que o museu nascesse, assim como, ao seu idealizador, Ado Malagoli, com as seguintes palavras:

Tendo desde o início como diretor o prof. Ado Malagoli, que mais tarde iria assumir interinamente o cargo de Diretor da Divisão de Cultura, a Diretoria de Artes, não mediu esforços para prover o Rio Grande do Sul de um autêntico museu dentro dos mais rigorosos princípios da museologia contemporânea. E sua primeira preocupação foi a de preparar uma sala de exposições tecnicamente perfeita para a sede do Museu. Mas mesmo antes que estivessem concluídas as obras da sua instalação no “foyer” do Teatro São Pedro já a Diretoria de Artes participava ativamente da vida artística do Rio Grande do Sul, ora apoiando as exposições de artistas nacionais, comprando-lhes obras, com que enriquecia seu acervo, ora instituindo concursos de painéis, gravuras ou de estudos monográficos sobre a vida e a obra de artistas nossos, ora organizando exposições como a de Arte Brasileira Contemporânea, realizada em setembro de 1955, ou conferências como a do prof. chileno Castedo, em julho do mesmo ano. (MARGS, 1957).

Para Malagoli, o Museu ter começado no *foyer* do Theatro São Pedro trouxe vantagens e desvantagens. A maior desvantagem era que o local não estava adequado para abrigar um museu, no seu aspecto técnico. O local possuía muitas aberturas que tiveram de ser fechadas para colocarem-se painéis, onde seriam expostas as obras. Tal atitude, segundo Dona Ruth, foi muito criticada (informação verbal⁹). Além disso, o pé direito foi rebaixado para evitar o desperdício de luz. Todas as lâmpadas foram embutidas e dirigidas para as paredes claras. Esta técnica de iluminação, segundo Malagoli, foi trazida dos Estados Unidos, pois iluminava-se o ambiente com uma meia luz agradável (MARGS, 1984).

No entanto, o acesso ao grande público foi o ponto positivo. Os frequentadores do teatro, ópera e concertos eram muito alheios às artes plásticas. Malagoli promoveu, além das exposições, palestras, trazendo artistas de renome de fora do país, assim como promovendo os bons artistas que atuavam no Rio Grande do Sul. Tal trabalho habituou uma “burguesia despreparada” para as artes plásticas ao tema, fazendo com que o mercado de arte começasse a melhorar (MARGS, 1984).

Antes da inauguração foi publicada a reportagem no Correio do Povo que cumprimentava o surgimento do novo museu.

A repercussão na imprensa local foi significativa constando notícias como:

9 Entrevista concedida à autora por Ruth Malagoli, viúva de Ado Malagoli, em 23 de outubro de 2010, em sua residência em Porto Alegre.

Segunda-feira, dia 10, o velho-querido São Pedro se rejuvenesceu com a instalação de um Museu de Arte, presente régio para o Rio Grande do Sul, situando-se em posição de categoria no âmbito cultural do país. No antigo 'foyer' remodelado com expressivo bom gosto, quebrando pelo tom claro de suas pinturas e decorações a sisudez do velho prédio convida à contemplação dos motivos expostos.

O pintor Ado Malagoli em função de anfitrião viu sua obra plena de sucesso. As mais distinguidas personalidades de nossos meios sociais, políticos e particularmente artísticos foram solidarizar-se com a obra e regozijar-se pelo feliz acontecimento. (Fôlha da Tarde, s/d).

Não se trata de um arquivo como se pressupõe a priori quanto à existência dos museus. Ao contrário, tem função dinâmica. A Galeria é permanente, mas os motivos, sejam quadros, esculturas ou outros objetos de arte, variam atendendo necessidades imediatas. O Museu possui um patrimônio em arquivo que esporadicamente figurará na Galeria. Palestras, conferências, aulas sobre arte ali serão desenvolvidas. Já para a próxima semana, o prof. Ângelo Guido fará palestra circulante, face a cada quadro, ora exposto no Museu, e de autoria de Pedro Weingärtner.

Vimos, portanto, que o Rio Grande do Sul foi contemplado, pelo esforço e entusiasmo de seus artistas na pessoa do prof. Ado Malagoli e dos poderes públicos com um patrimônio de perspectivas lisonjeiras para a vida artística e o cultivo de nosso povo. (Funcionamento do Museu. Fôlha da Tarde, s/d).



Figura 9 – Fotografia da Reportagem da Folha da Tarde s/d
Fonte: Acervo da Autora

Promoviam-se exposições temporárias, quando eram comercializados trabalhos não pertencentes ao acervo. Em tais negociações o museu também ganhava percentuais que eram aplicados em mais compras para a coleção permanente do museu. Tais atitudes já vinham sendo experimentadas por outros museus, como o Museu do Louvre. Outro ponto ressaltado por Malagoli, em entrevista concedida ao Boletim Informativo do MARGS (1984) foi que, por ocasião da exposição dos trabalhos de Cândido Portinari, o público gaúcho deu uma resposta à altura da importância do evento. Como já referido, lotaram-se ônibus do interior do Estado para que estudantes de 2º grau presenciassem a exposição, tendo somado o número de 1.395 visitantes entre 21 de junho de 1958 e 24 de julho do mesmo ano.

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA
COMISSÃO DE CULTURA
MUSEU DE ARTE DE RIO GRANDE DO SUL
NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA

CÂNDIDO PORTINARI

Promoção: Divisão de Cultura / SEC
MARGS

Local: MARGS

Nº de peças: 34 obras

Período: 21/06/58 a 24/07/58

Observações:
~~2.428~~ visitantes
1.395

Figura 10 – Fotografia do Registro da Exposição das Obras de Cândido Portinari

Fonte: Acervo da Autora

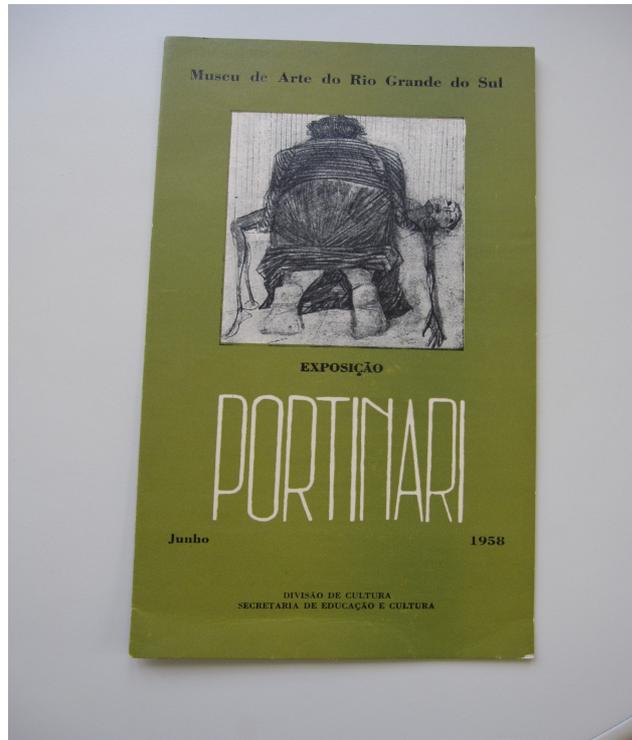


Figura 11 – Fotografia do Catálogo da Exposição Portinari em junho de 1958
 Fonte: Acervo da Autora

No período em que atuou na direção, Malagoli trouxe para o Museu novas gerações de artistas que vinham surgindo com o movimento cultural crescente. Todos os artistas gaúchos, de relevância, mesmo aqueles que residiam fora do estado foram prestigiados com a aquisição de telas para incorporar ao acervo, ao lado de obras estrangeiras também adquiridas nesta época de artistas de renome como Visconti, Arthur Timóteo, Oscar Pereira da Silva e Henrique Bernadelli,

O artista contava com uma verba específica do governador para ampliar o acervo do museu. Além dessa verba, contava com ajuda dos bancos, instituições e empresas que o auxiliavam. Com o objetivo de angariar fundos para adquirir sempre mais obras, instituiu os Prêmios Aquisições em Salões que organizava. Orgulhava-se de sempre ter buscado meios de adquirir novas obras para a composição do acervo, inclusive por ter ficado em igualdade com o MASP, quando concorreu por um lote que o interessava e saiu vencedor (MARGS, 1984).


 ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
 SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA
 DIVISÃO DE CULTURA

RECIBO

Recebemos do Instituto de Belas Artes cinco (5) trabalhos de autoria do pintor Pedro Weingartner para figurarem na Exposição Inaugural do Museu de Arte do Rio Grande do Sul a realizar-se em maio próximo futuro.

TÍTULO	TÉCNICA	VALOR
Maricás	Óleo	Cr\$ 35.000,00
Fôrno de Anticoli	Óleo	Cr\$ 80.000,00
Solidão	Óleo	Cr\$ 35.000,00
Adolescente	Desenho	Cr\$ 5.000,00
Nú feminino	Desenho	Cr\$ 5.000,00

Essas obras serão catalogadas pela Divisão de Cultura e devidamente seguradas.

Porto Alegre,

 ADO MALAGOLI
 Diretor de Arte da Divisão de Cultura


 CRISTINA H. BALBINO
 Assistente Técnico da Divisão de Cultura

Figura 12 – Fotografia do recibo das primeiras obras adquiridas para a Exposição Inaugural no Teatro São Pedro
 Fonte: Acervo da Autora

Na década de 60, após retirar-se da diretoria do MARGS, Malagoli continuou dedicando-se às carreiras de professor e pintor, no entanto, nunca se afastou de todo do museu. Sua carreira continuou sendo reconhecida e respeitada até o momento da sua morte em 04 de novembro de 1994.

3 Organização e Funcionamento do Museu

Como se trata de órgão da Secretaria Estadual da Cultura – SEDAC, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli submeteu-se ao princípio da legalidade, disposto no artigo 37 da Constituição Federal de 1988¹⁰, podendo fazer somente aquilo que a

¹⁰ “Art. 37. A administração pública direta e indireta de qualquer dos Poderes da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios obedecerá aos princípios de legalidade, impessoalidade, moralidade, publicidade e

lei lhe autoriza. Para tanto, foi criado, por lei, e possui um Regimento Interno que determina em detalhes qual o regramento que deverá se submeter tanto no que pertence à determinação da sua natureza, objetivos e funções até a sua organização interna, constituição e descarte de obras do acervo. A par de tais disposições, também é relevante tecer algumas palavras, neste item que trata da organização e funcionamento do museu, sobre a forma como um prédio, onde atualmente se situa a instituição de propriedade da União, foi cedido para a instalação de um órgão estadual, bem como as providências relativas à proteção patrimonial que foram estabelecidas tendo como escopo a sua preservação. Sendo assim, passar-se-á a analisar os dois itens propostos.

3.1 Lei Criadora e Regimento Interno

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli foi criado como um órgão de execução da Divisão de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura pela Lei nº 2.345, de 29 de janeiro de 1954 e regulamentado pelo Decreto nº. 5.065, de 27 de julho de 1954. Nasceu com o nome de Museu de Arte do Rio Grande do Sul, sendo que, somente em 25 de junho de 1997, teve sua denominação alterada, como já se referiu, pelo Decreto nº 37.512, para Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, em homenagem aquele que tanto contribuiu para a sua formação.

São objetivos básicos do Museu, conforme seu regimento interno (artigo 2º): conhecer e tornar conhecida a produção de artes visuais gaúcha e brasileira em seus aspectos técnicos, estéticos e históricos; conhecer e tornar conhecida a contribuição da produção de artes visuais gaúcha ao desenvolvimento cultural do Estado; adquirir, pelos meios possíveis, obras visuais de arte gaúcha e brasileira; adquirir, pelos meios possíveis, obras bibliográficas sobre arte e documentos, de ou sobre artistas, que possuam valor estético, histórico ou informativo; incorporar, por tombamento, ao acervo do museu as obras de arte, bibliográficas e documentos adquiridos; classificar, catalogar, proteger, conservar, restaurar e divulgar o acervo; colocar permanentemente à disposição de pesquisadores e do público em geral o seu acervo bibliográfico e documental, quando organizado e tombado, e por mostras temporárias o acervo artístico em condições de exposição; promover, através de exposições, eventos, convênios e outros projetos, o intercâmbio artístico e a colaboração com outros

eficiência e, também, ao seguinte: ...” Constituição Federal/88.

centros culturais congêneres do país e do exterior; e apoiar programas de educação artística do sistema estadual de ensino em todos os graus.

Seguindo a ideia inicial de Malagoli, o MARGS é um museu de arte gaúcha e brasileira. Preocupa-se com a evolução do pensamento e costumes da sua época, pois dá à arte características extramuros ao promover intercâmbios artísticos e culturais, assim como incentivar o estudo da arte desde as séries iniciais através de programas de educação artística para a comunidade.

Hoje, o museu, que é órgão da Secretaria Estadual da Cultura – SEDAC, tem a seguinte estrutura (artigo 3º): são órgãos de direção: o diretor e o gabinete de assessoramento que se divide em assessoria administrativa, assessoria de planejamento e assessoria cultural; órgãos colegiados: conselho consultivo, comissões de apoio e associação dos amigos do MARGS; órgãos de apoio : núcleo de secretaria, núcleo administrativo; núcleo de comunicações; núcleo de promoções; núcleo de arquitetura e programação visual; e órgãos técnicos: núcleo de acervo e exposições, núcleo de documentação e pesquisa, núcleo de extensão cultural e núcleo de restauro.

É determinado também por este estatuto (artigos 19 e 20) que o acervo do museu deve ser constituído exclusivamente de obras de artes visuais, bidimensionais ou tridimensionais, e peças bibliográficas e documentais, impressas ou áudio-visuais, relacionadas às áreas da estética, da história da arte, da arte-educação e da museologia e a constituição do acervo deve dar-se através de transferência de obras ou peças bibliográficas ou documentais em instituições culturais do Estado, conforme previsão do Decreto nº 24.366/75, por doações, aquisições ou permutas.

A aquisição das obras para o crescimento do acervo segue critérios específicos dispostos em legislação. Como órgão do Poder Público, mantém-se com verbas igualmente públicas. O museu em análise submete-se a princípios de direito administrativo, onde a legalidade e a impessoalidade dão à tônica. Dessa forma, para cada aquisição ou recebimento por doação deve ser ouvido o Conselho Consultivo da entidade (artigo 21, inciso II, do Regimento Interno). Este Conselho é formado por profissionais de diversas áreas ligadas à arte, ao museu e ao Governo do Estado, posto ser este um órgão da Secretaria da Cultura. Assim, integram, hoje, o Conselho Consultivo, três professores, sendo dois artistas e um crítico de arte; dois empresários, sendo um publicitário; um pintor; um jornalista; um arquiteto; um advogado; um escritor; um crítico de arte; um colecionador e o Secretário

Estadual da Cultura, ao todo, portanto, treze pessoas. O Conselho Consultivo é descrito, no Regimento Interno do Museu, como um órgão de colaboração e assessoramento vinculado à Direção, para fins de competência consultiva na área das atividades culturais da Instituição (artigo 8º).

A Associação dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – AAMARGS, conta hoje com mais de 400 membros, entre pessoas físicas e jurídicas, fundada em 20 de outubro de 1982, também tem influência na aquisição de obras. Entidade de natureza privada, a associação tem entre seus objetivos de trabalhar visando à renovação, conservação e restauro do Acervo artístico do Museu. Assim, já teve a possibilidade inclusive de adquirir obras de importância para a arte gaúcha e doá-las ao museu. Entre essas importantes peças contam-se trabalhos de Iberê Camargo, Vera Chaves Barcellos, Magliani, Malagoli, Regina Ohlweiler e Pasquetti (MARGS, 2011).

Para a incorporação de uma obra no acervo, além de ser ouvido o Conselho Consultivo, devem-se observar as seguintes etapas, conforme o artigo 21, do diploma em análise, quais sejam: devem ser tomadas medidas que assegurem o efetivo direito de propriedade do Estado, assim como, se possível, também os direitos autorais, conexos e de imagem, quando for o caso; deve haver uma aceitação formal da direção do MARGS à incorporação da peça, depois de ouvido o Conselho Consultivo, no que tange a obras artísticas; as peças incorporadas ao acervo devem ser registradas de forma a assegurar um número individual a cada uma, e a permitir a sua identificação com informações técnicas sobre a peça e seu autor, procedência, data de criação e aquisição; nenhuma peça pode ser incorporada ao acervo, quando esta incorporação implique a aceitação de condições que firam a orientação geral do Museu.

As peças não incorporadas ao acervo, mas passíveis de utilização cultural, devem ser devolvidas ao doador ou encaminhadas a outras instituições conforme a natureza das mesmas e, no caso de não haver instituição especializada com interesse imediato na peça, esta deve ficar sob a guarda do museu até que se possa dar um destino adequado a mesma.

Atualmente, está em curso um projeto de elaboração do plano museológico, exigência feita pela Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus. O plano museológico é, segundo o artigo 45 da lei em comento, uma

ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da vocação da instituição museológica para a

definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento, bem como fundamenta a criação ou a fusão de museus, constituindo instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para a atuação dos museus na sociedade.

Para o cumprimento deste requisito, deverá ser feito um diagnóstico participativo da instituição; a identificação dos espaços, bem como dos conjuntos patrimoniais sob a guarda do museu; a identificação dos públicos a quem se destinam os trabalhos dos museus; o detalhamento dos programas institucionais, de gestão de pessoas, de acervos, de exposições, educativos e culturais, de pesquisa, arquitetônico-urbanístico, de segurança, de financiamento e fomento e de comunicação. Assim, está sendo preparada uma radiografia do museu para que melhor se adapte e participe mais ativamente da vida social.

3.2 O Prédio da Praça da Alfândega



Figura 12 – Fotografia do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – 1978, fotografada pela autora.
Fonte: Acervo da Autora

O prédio, localizado na Rua Siqueira Campos nº 596, Complemento: Praça Barão do Rio Branco s/n, esquinas Rua Capitão Montanha e Avenida Sepúlveda, como já se assinalou, anteriormente, abrigava a Delegacia Fiscal do Governo Central, é de propriedade do Governo Federal. Muitas etapas tiveram de ser cumpridas até que houvesse a possibilidade de transferência desse, sem ônus, ao Estado do Rio Grande do Sul, com o principal objetivo de abrigar o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Relata Mauro Costa Rodrigues, ex-Secretário de Educação e Cultura do Estado, entre 1971 e 1975, no governo de Euclides Triches, que a transferência foi fruto de uma negociação de dois anos com as autoridades federais. Após muitas conversas, no final do governo de Médici, no final de 1973, e por influência direta do Ministro Delfim Neto, chegou-se a um consenso, tendo sido editado, em 11 de março de 1974, o Decreto nº 73.789, aprovando a proposição do Ministro, para que o prédio, onde até então funcionava a Receita Federal, fosse cedido ao Estado do Rio Grande do Sul para nele ser instalado, de forma definitiva, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Como a retirada da Receita Federal do prédio foi longa, em função da demora da obra que a abrigaria, a transferência definitiva só ocorreu em 11 de outubro de 1978, não mais no governo de Euclides Triches, mas sim no governo de Sinval Guazzelli, sendo Secretário de Educação e Cultura o Professor Plácido Steffen, e o Diretor do Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria Estadual de Cultura o Professor Joaquim Paulo de Almeida Amorim (MARGS, 2011).

Através da Portaria nº 03/84 da SUSEC, publicada no Diário Oficial em 16 de agosto de 1984, o Subsecretário de Cultura, da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio Grande do Sul, Joaquim Paulo de Almeida Amorim, reconheceu como de interesse público, por seu valor histórico e arquitetônico, o prédio em questão, motivo pelo qual o imóvel passou a integrar o patrimônio cultural do Estado. Tal determinação foi ratificada, mais tarde, pela Portaria nº 01/85, publicada no Diário Oficial em 05 de agosto de 1985, pelo mesmo Sub-Secretário da Cultura, da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio Grande do Sul, no sentido de que o imóvel em questão passasse a integrar, também, o patrimônio histórico e artístico do Estado.

Foi dessa forma, que o prédio escolhido para abrigar o MARGS passou a integrar o patrimônio histórico, artístico e cultural do Estado, estando tombado pelo IPHAE – Instituto de Patrimônio Histórico – e pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – sendo considerado parte integrante do sítio histórico denominado “Praça

da Matriz e Praça da Alfândega”. Importante lembrar que sua construção não tinha esse objetivo inicial.

Erguido em 1913, para abrigar a Delegacia Fiscal do Governo Central, e com todas as contradições típicas da arquitetura do pré-guerra, o prédio, com quase cinco mil metros quadrados e dois andares, foi projetado pelo arquiteto alemão Theodor Alexander Joseph Wiederspahn, ou simplesmente, Theo Wiederspahn, que chegou a Porto Alegre em abril de 1908, contratado como engenheiro de uma companhia de estrada de ferro belga que estava construindo o ramal Montenegro-Caxias. Foi pelas mãos de Rudolf Ahrons, dono de uma grande empresa construtora na cidade, única concorrente para realizar a obra, cobrando um orçamento de mil duzentos e cinquenta contos, que Theo Wiederspahn assumiu como chefe do departamento de projetos e construções, despontando como, no entender de Günther Weimar, o “arquiteto mais importante do Estado na primeira metade do século passado” (WEIMAR, 2000).

Além do prédio do MARGS, Theo Wiederspahn projetou o prédio dos Correios que se localizava ao lado. Ele concebeu os dois prédios assimétricos, cada um com uma torre para a Avenida que os separava, como se pretendesse marcar a via, acentuando o conceito de monumentalidade do conjunto. A entrada principal possui degraus que levam a um patamar, onde se encontra instalada a portaria. A partir desse, tem-se acesso ao vestíbulo, propriamente dito, localizado no primeiro piso, o qual conduz a um grande espaço de uso público, com o pé direito duplo e iluminado por teto zenital. Este espaço é separado por dois espaços semelhantes, com o pé direito simples entre três pilares, onde costumavam ficar os balcões de atendimento. A escada funcional do lado oeste levava à cobertura plana com circulação que circundava o telhado de vidro que existe sob o “hall” público e conduzia aos quatro torreões que, no caso da Delegacia Fiscal, serviam de depósito (Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2011) .



Figura 13 – Fotografia do Prédio da Delegacia Fiscal à esquerda e Prédio dos Correios à direita – visão frontal

Fonte: Aplauso Cultura em Revista, 2011



Figura 14 – Fotografia do Prédio da Delegacia Fiscal, atual prédio do MARGS, e prédio dos Correios

Fonte: Prefeitura de Porto Alegre – Viva o Centro , 2011

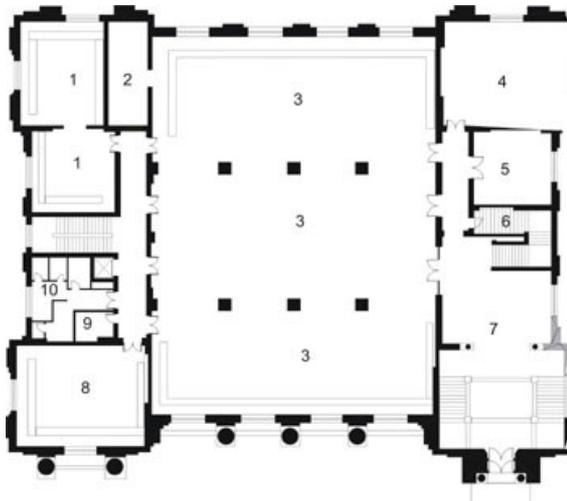
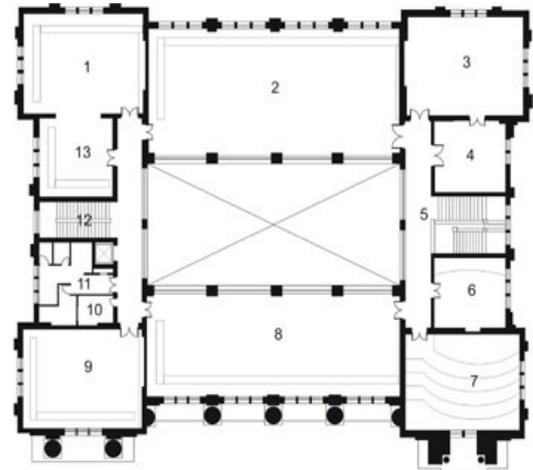
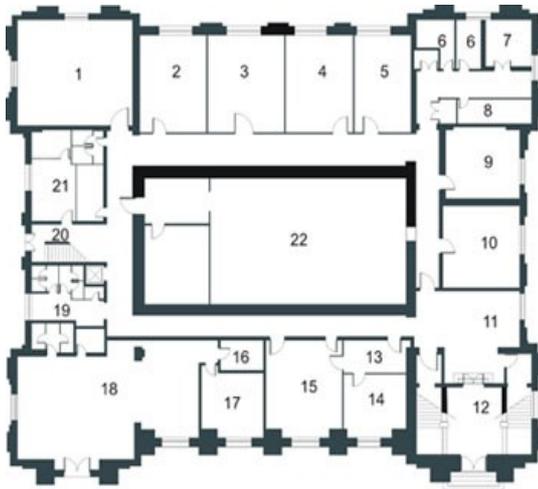
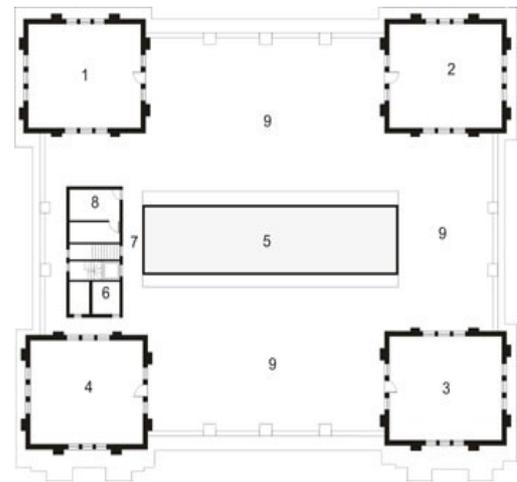
Na época, a construção eclética foi considerada impressionantemente moderna, uma vez que já apresentava duas características da arquitetura modernista da década de 20, quais sejam: a estrutura de concreto armado, que foi assumida pelo engenheiro Alfred Haessler, que precedeu em quase duas décadas os experimentos de Baumgartner, no Rio de Janeiro, e uma cobertura plana, antecedente pelo menos uma década aos postulados de Le Corbusier. Além desses dois pontos, apresentava, como já se mencionou, uma iluminação zenital, que era uma inovação internacional na época, para iluminar grandes ambientes onde as janelas só não bastavam. Wiederspahn também aplicou no prédio do MARGS uma padronização de esquadrias e o uso dos pré-moldados de concreto (Prefeitura de Porto Alegre – Viva o Centro, 2011).



Figuras 15 e 16 -I Fotografia da iluminação zenital - Prédio do MARGS – Praça da Alfândega
 Fonte: Prefeitura de Porto Alegre – Viva o Centro, 2011

O prédio, que passou a ser a sede do MARGS em 1978, foi fechado no final de 1996, para, conforme já mencionado, reformas nas estruturas físicas e adequação às exigências museológicas. Tecnologias arrojadas foram empregadas nos trabalhos, sempre conciliadas com o máximo respeito às características históricas do prédio. Rede hidráulica e elétrica novas, sistema de climatização para a temperatura oscilar entre 21 e 24 graus em umidade constante, detectores de fumaça, controle de intensidade de luz, impermeabilização do terraço e das cúpulas de cobre entre outras melhorias, possibilitaram que o prédio se enquadrasse nos padrões técnicos internacionais. Procedeu-se, também, na recuperação dos ladrilhos e azulejos de maneira artesanal, recuperação dos vitrais da claraboia em um trabalho vidro a vidro, orientado pela técnica original de ligações de estanho e chumbo. O elevador Atlas, um dos primeiros de Porto Alegre, foi conservado tendo sido trocada a máquina. Também foi promovida uma nova reestruturação de espaços e o projeto deu prioridade às salas de exposição. O MARGS abriga, no primeiro pavimento, as seguintes salas de exposição: duas salas negras, três pinacotecas e a sala Berta Locatelli. No segundo pavimento, tem-se: a sala Pedro Weingärtner, a galeria João Fahrion, a galeria Iberê Camargo, a Galeria Oscar Boeira e a Galeria Ângelo Guido (MARGS, 2000).

Foi organizado, também por ocasião da reforma, um auditório de 70 lugares, com projetor e sonorização, e também uma sala de vídeo para 25 pessoas. Dentro dos novos conceitos museológicos, foram criadas uma cafeteria, um bistrô e uma loja dentro do espaço do museu (2000, MARGS, 2000, p. 23).

Primeiro pavimento – planta baixa¹¹Segundo pavimento – planta baixa¹²Térreo – planta baixa¹³Terraço – planta baixa¹⁴

Figuras 17, 18, 19 e 20 – Plantas baixas do Prédio do MARGS na Praça da Alfândega
Fonte: MARGS, 2011

11 1- Salas Negras; 2- Cofre; 3- Pinacotecas; 4- Café; 5- Loja; 6- Sanitários; 7- Saguão; 8- Sala Berta Locatelli; 9- Copa; 10- Acesso (Disponível em http://www.margs.rs.gov.br/inst_plantas_baixas.php).

12 1- Sala Pedro Weingärtner; 2- Galeria João Fahrion; 3- Documentação e Pesquisa; 4- Biblioteca; 5- Saguão; 6- Mini-auditório; 7- Auditório; 8- Galeria Iberê Camargo; 9- Galeria Oscar Boeira; 10- Copa; 11- Sanitários; 12- Acesso; 13- Galeria Ângelo Guido (Disponível em http://www.margs.rs.gov.br/inst_plantas_baixas.php).

13 1- Oficina / Expedição; 2- Acervo; 3- Montagem; 4- Exposições; 5- Comunicação; 6- Vestiário; 7- Subestação; 8- Segurança; 9- Aamargs; 10- Extensão; 11- Saguão; 12- Portaria; 13- Secret. direção; 14- Direção; 15- Administrativo; 16- Depósito; 17- Cozinha; 18- Restaurante; 19- Sanitários; 20- Acesso; 21- Copa; 22- Reserva técnica (Disponível em: http://www.margs.rs.gov.br/inst_plantas_baixas.php).

14 1 e 2 - Oficinas para Cursos; 3 e 4- Laboratório de conservação e restauro; 5- Clarabóia do vitral; 6- Sanitários; 7- Acesso; 8- Cozinha; 9- Terraço (Disponível em http://www.margs.rs.gov.br/inst_plantas_baixas.php).

4 Três Momentos Distintos em Cinquenta e Sete Anos de Existência

Inicia-se a parte final do trabalho com o cruzamento das informações até então expostas. Três momentos históricos escolhidos, a inauguração oficial do MARGS, no *foyer* do Teatro São Pedro em 1957, a mudança para o Prédio da Praça da Alfândega em 1978 e a exposição “Arte na França 1860-1960: O Realismo” em 2009 e três momentos da cultura, Modernidade, Pós-Modernidade e Hipermodernidade, entrelaçam-se, mostrando que apesar de pertencerem a uma linha contínua, a qual não admite intersecções, o tempo, conseguem acentuar, em cada uma das datas escolhidas, por simples amostragem com o intuito de embasar a comprovação dos fundamentos até aqui expostos, características muito próprias e diferentes das demais que tornam capaz a diferenciação de alguns pensamentos mais ocorrentes em cada período.

4.1 A inauguração oficial do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – 1957 e a Modernidade

Nascido sob os ventos da Modernidade, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli estabelece-se no cenário nacional sob o signo da mudança. Seu idealizador e executor Ado Malagoli, conforme já se discorreu, foi um homem que defendia a ideia da ruptura do padrão, do clássico e dos conceitos. Desde o seu início, junto a Francisco Rebolo e ao Grupo Santa Helena, e mais tarde junto ao Núcleo Bernardelli, demonstrou oposição ao modelo utilizado para lecionar as artes clássicas, até então praticado. Defendia a democratização do ensino e buscava a participação dos artistas do modernismo ao então Salão Nacional de Belas Artes. Buscava, também, que os novéis artistas pudessem concorrer aos prêmios concedidos pelo Salão, dominados até então pelos acadêmicos.

Em oposição ao academicismo restrito, Malagoli monta um acervo inicial eclético, em que a marca é a arte gaúcha, figurando desde artistas gaúchos, como artistas atuantes no estado, englobando gerações e tendências diferenciadas, reunindo artistas do século em curso, como do século anterior. A Casa de Molduras inclusive, onde foi realizada a primeira exposição, era um local dedicado à promoção de acadêmicos de todos os quadrantes, mas também dava oportunidade e reconhecia artistas jovens e modernos (LOURENÇO, 1999, p. 212)

Tais demonstrações de Ado Malagoli podem ser vistas como reflexos de um tempo de transformação, rompimento, desmantelamento e destruição do pretérito. As insurgências contra a ordem social estabelecida e ao academicismo. A idealização de um museu de arte no Rio Grande do Sul deu-se com base neste sentimento de modificação que Malagoli já trazia desde sua experiência em São Paulo. Outros grandes museus de arte do Brasil despontaram nessa mesma época, como o MASP (1947), o MAM-SP (1948) e o MAM-RJ (1949), seguindo tendências similares, datando de 1951 a primeira Bienal realizada em São Paulo que tinha como objetivo a internacionalização da arte brasileira e não a sua diluição. Assim, a ideia arrolada pela doutrina como característica da Modernidade, que se estabelece nessa passagem, é a própria modificação dos padrões estabelecidos. Nisso, encontra-se a atitude de lançar e valorizar novos artistas e seu trabalho. Movimentos de vanguarda artística encontram um cenário novo para a exposição de sua obra dentro de uma casa, entendendo o museu no geral, em que apenas o academicismo era valorizado.

Conforme, já se expôs anteriormente, o museu, antes dos movimentos modernos, era considerado essencialmente um local de instrução pública, atuando em um plano paralelo ao ensino. Até mesmo na origem lendária da Teogonia de Hesíodo, o museu, templo das musas, não era destinado à reunião de coleções para a fruição do homem, mas apenas para contemplação, estudos literários, artísticos e científicos (LOURENÇO, 1999, p. 61 e 71). Além disso, segundo Trevisan (MARGS, 2000, p. 31), o museu foi identificado muito tempo como “guarda de troféus, ídolos, vasos preciosos e outros objetos dignos da memória coletiva”.

Tendo em vista tais pontos, percebe-se claramente uma mudança de enfoque do próprio conceito de museu durante os tempos modernos. Uma casa aberta a população em geral, em local acessível, disposta a expor antigas e novas tendências sem preocupação com um elitismo já consagrado e tampouco com o aspecto apenas educacional.

Já o objetivo de Malagoli, de centralizar “arte gaúcha”, entendida essa não como arte exclusiva de gaúchos, mas sim de artistas que trabalhavam no Rio Grande do Sul, em muito reflete outra das características tidas por pertencentes à Modernidade no Brasil, qual seja, a preocupação em firmar posições brasileiras, afastadas da exclusiva importação de padrões estrangeiros. A “brasilidade” que caracterizou este momento já era uma ideia defendida, desde o final do século XIX, através de algumas obras da literatura, entre eles Machado de Assis, José de Alencar, Mário de Andrade e Oswald de Andrade e algumas obras

da pintura de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. Nos anos 30, esta tendência começou a fazer parte do Governo de Vargas que, em aliança com artistas modernistas brasileiros, traçou medidas que aproximassem a cultura da política. A formação de uma identidade nacional, surgida no projeto de orientação fascista de Vargas em seu primeiro governo, teve influência no seu segundo mandato (GOMES, 2004, p. 25).

O sentimento nacional no entender da época, levado por influências de um pensamento moderno, deveria ser reforçado. A relação entre a política e a cultura, que inclusive deu nome a uma revista “Cultura e Política”, a qual tinha como enfoque fomentar as tradições culturais brasileiras como legitimadoras do regime. Com o intuito de mobilizar as massas, outra característica bem delimitada da Modernidade é que as instituições culturais deveriam recorrer a símbolos que evocassem a pátria. O objetivo era a formação de uma cultura nacional homogênea que aproximasse o cidadão do seu país. No âmbito do Estado, essa função “nacionalizadora” era exercida pelo Ministério da Justiça e pelo Ministério da Educação e Saúde (FONSECA, 1997, p. 91).

As polaridades, oposições e contradições da época também podem ser vistas nesse ponto. Fonseca (1997, p.87), quando faz referência ao contexto cultural em que se deu a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1936, data anterior, portanto, a inauguração ora comentada, mas com influências fluídas que alcançaram o nosso museu-objeto, refere-se a um “duplo compromisso” dos agentes do SPHAN, ou seja, de um lado havia um “movimento cultural renovador” e de outro um “governo autoritário”.

Assim, a preocupação de Malagoli em valorizar principalmente a arte gaúcha ao ponto de considerar o MARGS um museu, cujo espaço foi erguido para consagrar esta demonstração artística, encontra-se afinada com os ditames de um mundo moderno em evolução constante.

A valorização da arte no Brasil também foi citada por Dona Ruth Malagoli, (informação verbal¹⁵) viúva de Ado Malagoli, quando relatou o fato de como as classes dominantes da época preocupavam-se em comprar obras na Argentina ou em Veneza. Segundo a entrevistada, as obras nem podiam ser consideradas boas, uma vez que eram feitas apenas para serem vendidas a turistas. Ainda conforme seu depoimento, Ado Malagoli, com a procura de artistas nacionais e expondo obras da sua autoria no museu, conseguiu começar a mudar a mentalidade, até então existente, mostrando tanto para artistas quanto para

15 Entrevista concedida à autora por Ruth Malagoli, viúva de Ado Malagoli, em 23 de outubro de 2010, em sua residência em Porto Alegre.

comunidade em geral que era possível produzir e consumir arte nacional de qualidade.

Outra atitude inovadora no Brasil, tomada nesse período pelo museu, como já foi mencionado no presente estudo, foi a comercialização de obras que estavam sendo expostas. As obras que figuravam em algumas exposições temporárias e não faziam parte do acervo do museu podiam ser vendidas, ficando o museu com percentagem sobre o negócio, que seria revertida para a compra de novas peças para a coleção permanente do museu (LOURENÇO, 1999, p.212). A democratização da arte, assim como o surgimento do consumismo, atitudes consideradas pela doutrina analisada como próprias da Modernidade, refletem-se na comercialização das obras. A arte deixa de ser algo restrito e cultivado por poucos para ser oferecida a qualquer um, até mesmo para ser levada para casa em troca de um determinado valor monetário. O público ultrapassa sua condição de mero observador da arte, a qual desce do seu patamar de algo fora do alcance do comum. No encontro entre ambos, reforça-se a ideia de que a arte é democrática e adentra no cotidiano das pessoas, podendo até mesmo ser consumida por essas, estabelecendo inclusive a um dos principais objetivos do museu que é a comunicação, outra faceta muito influente na modernidade.

A repercussão da inauguração do museu na imprensa local também é indicativa dos ventos modernistas, a atuação da mídia de massa como incentivadora e fomentadora da nova casa. A cultura do entretenimento é característica do momento da cultura em análise. O noticiário na imprensa escrita aplaudindo a criação do museu e tecendo considerações de como até o presente momento isso não havia ocorrido¹⁶, leva a perceber não só a influência dos meios de comunicação exercida na sociedade da época, como até mesmo de uma ideia que aplaude a modificação e o rompimento com o antigo, levando as pessoas comuns a buscarem conhecer o que estava se passando no cenário artístico gaúcho.

Tal situação implica, também, lembrando a ideia de Berman (2008, p. 28), em uma atitude que busca uma compreensão do social por seus próprios depoimentos evitando, assim, uma “modificação de cima para baixo”. No momento em que as pessoas são convidadas a participar da visita a casa que estava sendo inaugurada, e compareceram 743 visitantes durante o período de exposição, elas, indiretamente, também são convidadas a elaborar suas próprias opiniões a respeito do evento e do que estava sendo-lhes proporcionado naquele instante, sem seguir a conceitos já pré-estabelecidos do que é belo, certo ou, até mesmo,

16 “Estranhava há poucos dias um crítico de arte, na imprensa bandeirante, que ainda não tivesse o Rio Grande do Sul o seu museu de arte, fato inconcebível em um Estado que tão ampla e poderosamente tem influído na cultura brasileira” (CASTILHOS, 1957)

consumível. Um paralelo faz-se interessante neste momento, pois no ano seguinte, em virtude da exposição das obras de Cândido Portinari, a presença de visitantes teve um acréscimo substancial, pois, dos 743 interessados que compareceram a mostra inaugural durante os seus 48 dias de exposição, em 1958, um ano após, estiveram presentes 1.395 visitantes em 33 dias de exposição. Esse acréscimo de interessados aponta também para uma das características do momento cultural em questão, a divulgação na mídia de massa e na democratização da arte.

O prédio onde foi instalado o museu na sua inauguração, *foyer* do Teatro São Pedro, dirigido por Dante Barone, foi adaptado para servir a este objetivo. O prédio estava em mau estado de conservação, assim, apenas o *foyer* foi restaurado. Dentro do possível para aquele ambiente, as melhores técnicas foram empregadas para que a casa pudesse atender a este novo desafio. Foi feito o rebaixamento do teto para evitar o desperdício de luz e colocada uma iluminação especial. Todas as lâmpadas foram embutidas e dirigidas às paredes claras, criando uma luz indireta que valorizava o ambiente e as obras. O piso foi revestido com “sinteko”, uma novidade na época. Como havia muitas aberturas, algumas foram fechadas, onde foram fixados os painéis que abrigariam as telas a serem expostas. Tendo Malagoli estudado museologia em sua temporada nos Estados Unidos, estava perfeitamente informado das novas técnicas e tendências, as quais ele passou a aplicar ao novel museu. O aproveitamento das novas técnicas tinha como objetivo além de engrandecer o ambiente fazer com que se tornasse mais agradável e convidativo à exposição. Tanto a tecnologia empregada como a ideia de conforto, propaganda, inovações a serviço da cultura, buscando atração de uma massa de visitantes maior do que a comum, reforça as ideias presentes no período Moderno de popularização da cultura e submissão da técnica ao conforto do homem.



Figura 21 – Fotografia da 1ª exposição no *foyer* do Teatro São Pedro, 1957, fotografada pela autora
Fonte: Acervo da Autora

Malagoli defendeu também a ideia do “museu vivo”, conforme consta no texto de Balbão (GOMES, 2004, p. 46-51), artista plástica e professora do Instituto de Arte e ex-funcionária do MARGs. Segundo o texto, Malagoli trouxe ideias novas para o Estado. Entre essas, ele defendeu a necessidade do museu tornar-se “vivo”, fazendo com que saísse das próprias paredes e passasse a ocupar outros espaços, como de fato ocorreu com o Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS ou ainda com um galpão bem situado na esquina da Rua Andrade Neves com a Avenida Borges de Medeiros, conhecido como “Mata-borrão”¹⁷. O “Mata-borrão” era um galpão de dois pisos erguido para uma feira. Havia um pontilhão que ligava a calçada ao galpão aberto à comunidade, pessoas comuns, que após um dia de trabalho, antes de pegar o ônibus para suas residências, acabavam entrando por ali para verificar o que estava exposto. Ainda conforme entrevista concedida por Danúbio Gonçalves, ao Jornal do MARGs (MARGs, 2000), o qual lembrou que no “Mata-Borrão” entravam todos os tipos de pessoas, até mesmo analfabetos. Alguns ficavam cinco minutos; outros, meia hora, dependendo de como a arte lhes fazia falta à alma. Além dessa atitude, Malagoli preocupou-se em expor parte do acervo em exposições relâmpago nos municípios próximos, como Canoas, Novo Hamburgo e São Leopoldo.



Figura 22 - Fotografia do prédio do Mata Borrão, 1960 fotografada pela autora
Fonte: Acervo da Autora

¹⁷ Festival de Artes Plásticas Contemporâneas foi a primeira exposição de 16 de agosto a 16 de setembro de 1960.

O “museu-vivo” de Malagoli está de acordo com o estabelecido em reuniões do ICOM, anteriormente citado. O primeiro texto, já comentado no presente trabalho, refere-se a um Seminário Regional da UNESCO sobre a Função Educativa dos Museus, realizado em 1958 na cidade do Rio de Janeiro, um ano após a inauguração do MARGS no *foyer* do Teatro São Pedro, e tinha como principal tema o “Museu e a Educação”. Para Total (ARAÚJO;BRUNO, 1995, p. 10), conforme já foi exposto, a grande tarefa do museu é contribuir para o reconhecimento das identidades culturais e seu fortalecimento, assim como para o respeito sobre a existência de outras culturas. Tal atitude era uma das preocupações que embalsamaram o nascimento do MARGS, no momento em que foi buscado fortalecer o sentimento regional no seu acervo. Seguindo o pensamento de Total, o museu deveria desenclausurar-se dos programas didáticos formais e difundir os seus conceitos pelos meios de comunicação em geral, capazes de atingir camadas mais amplas da população. Assim, percebe-se que a atitude de Malagoli, na ideia contida no conceito “museu-vivo”, foi adequada às tendências e expectativas da época, reforçando também o pensamento modernista de alargar fronteiras além do pensamento burguês rígido, buscando sempre uma fuga para diante, considerando a cultura como uma cultura da igualdade e democratizando o seu acesso. Há sempre um começo permanente que passa a ser perseguido rompendo com padrões anteriormente estabelecidos.

Dessa forma, entende-se que características do momento da cultura em análise, a Modernidade, podem ser sentidas no ambiente do museu-objeto da presente pesquisa, de maneira a poderem, até mesmo, ser consideradas muito importantes ao seu desenvolvimento. A sociedade iniciava um período de modificações em todas as áreas. Movimentos fluídos que conduzem a uma evolução sem igual no pensamento humano do século anterior e a partir do primeiro ponto que se decidiu abordar para a comprovação desta tendência, responde perfeitamente às nuances apresentadas na primeira parte do trabalho.

4.2 A mudança para o Prédio da Praça da Alfândega – 1978 e a Pós-Modernidade

Após vinte e quatro anos, desde sua inauguração, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli mudou-se para o prédio onde está instalado até hoje. Em 26 de outubro do ano de 1978, o Brasil vivia um regime totalitário, mas os ventos mais liberais começavam timidamente a soprar, pois o então Presidente da República Ernesto Geisel

decretava o final AI5. A tecnologia crescia velozmente, a telefonia móvel celular era ativada no Japão e o primeiro PC – “personal computer” – era lançado no mercado. Entre os homens, o polonês Karol Wojtyla tornava-se João Paulo II, o primeiro Papa não italiano em 445 anos de história e nascia, na Inglaterra, Louise Joy Brown, o primeiro bebê de proveta.

O MARGS agora tinha uma nova casa, uma casa definitiva. No coração de Porto Alegre, na Praça da Alfândega, em uma imponente construção do início do século, o museu aconchegou-se e fincou sólidas raízes. O prédio não havia sido construído com esse objetivo, abrigar um museu, mas cumpriu perfeitamente o papel. Os espaços eram amplos e a arquitetura significativa. Muitas conversas políticas tiveram que ser travadas para que este fato efetivamente ocorresse, uma vez que o prédio pertencia ao Governo Federal, mas finalmente no dia 26 de outubro o sonho iniciado por Malagoli e vivido por tantos outros que se dedicaram à ideia foi concretizado em um espaço que há muito vinha merecendo.

Em tempos em que a aceleração se impõe sobre a vida cotidiana, o que interessa é o aqui e agora, e a regra que impera é a do tempo é dinheiro. Em tempos de simulacros, lucros, consumo de massa, formadores de opinião, sociedade “cool”, impacto imediato e obsolescência instantânea e “self-services”. Em tempos de susto, em que o medo do esquecimento em decorrência da pressa e do perigoso vírus cultural criado pelas novas tecnologias de mídia leva ao “memory boom” e aos passados presentes. Em tempos de Pós-Modernidade, portanto, o MARGS ganha uma nova casa. É sobre estes aspectos que se passará a analisar a relação daí surgida.

Constatou-se que desde o seu nascimento, o Museu de Arte Moderna do Rio Grande do Sul Ado Malagoli nunca parou de adaptar-se às novas tendências que rapidamente se impunham no seu dia a dia. Nos anos 70, marco temporal escolhido para o recorte no presente estudo, muitas atitudes foram tomadas no sentido de acompanhar a rapidez da informação característica dos tempos ágeis da Pós-Modernidade.

O Núcleo de Documentação e Pesquisa em Arte foi criado na década de 70 e era reflexo da ideia de implantação de uma administração descentralizada e organizada por núcleos de competência especializadas. Tinha por objetivo reunir e conservar o acervo documental e bibliográfico do museu, colocando-o à disposição para a pesquisa de artistas e estudiosos do setor das artes plásticas (MARGS, 2011).

Em 1975, o MARGS começou a documentar sistematicamente as suas atividades através de boletins informativos e colocou no ar um programa na Rádio FM

Cultura chamado “Artistas, museus e galerias” com o intuito de expandir para um número cada vez maior de pessoas o que estava acontecendo no museu. Em 1976, os boletins informativos passaram a ser editados pelo Núcleo de Documentação e Pesquisa em Arte. A publicação contava com até 30 páginas e era elaborada por jornalistas, voluntários, ensaístas e artistas. Tal publicação pretendia ser mais do que uma ferramenta de divulgação das atividades do museu, as publicações contribuíam para o registro da trajetória cultural da época, assim como uma reflexão a respeito das artes visuais (MARGS, 2011).

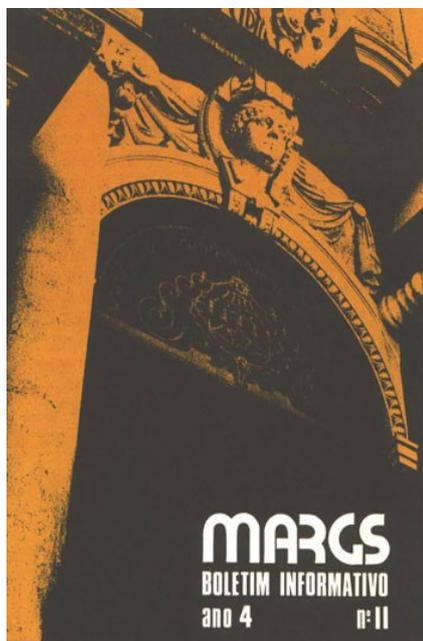


Figura 23 – Boletim Informativo
MARGS anos 70
Fonte: MARGS

A atitude acima relatada vai ao encontro da necessidade de informação, do universo *on line* 24 horas, próprio da Pós-Modernidade. O museu segue as exigências do momento. A par disso, as publicações e o programa de rádio surgem como forma concreta de sedução, objetivando um maior público para o seu espaço cada vez mais democratizado, tentando permanecer na moda, nas discussões e na criação de novas necessidades a uma população que aprende novos quereres essenciais. É uma atitude que luta contra o individualismo e começa a se estabelecer novamente. Através de formadores de opinião, tanto na divulgação escrita e muito mais na divulgação realizada no rádio, busca o museu permanecer sempre no foco, para que o interesse da população não se perca e a sociedade do descarte não o exclua.

Assim, o Núcleo de Documentação e Pesquisa em Arte cumpria os dois papéis em discussão na época. Por um lado, preocupava-se com a conservação da história do museu, catalogando e disponibilizando o acervo documental e bibliográfico a pesquisadores, reflexos da preocupação de deixar a salvo um passado que não queria ver perdido como fonte de inspiração. Tal atitude reflete a característica pós-moderna da preocupação na preservação do passado, bem ao contrário dos modernos que queriam vê-lo dissipado e destruído. Em um segundo momento, o surgimento do núcleo em análise possibilita lançar o museu na mídia, mostrando às pessoas comuns, já que a ideia democrática está em constante ascensão, o porquê de ser interessante a visita no momento em que elenca os seus atrativos. Esse ponto demonstra a interferência no novo individualismo que imperava na sociedade *cool* da época. O sujeito era instigado a ir ao museu para conferir o que estava sendo divulgado na mídia com o auxílio dos formadores de opinião. O objetivo é de venda de uma imagem de museu que seja atrativa para as pessoas, levando, por conseguinte, à criação de uma nova necessidade a ser consumida, nuances encontradas na multiplicidade de movimentos nas mais diversas direções, própria do momento da cultura denominado Pós-Modernidade.

Além dos informativos, iniciou-se o investimento em atividades que entrelaçassem o museu e a comunidade. Foi criado, também, nos anos 70, o Núcleo de Extensão Cultural cujo objetivo principal era a formação do grande público no que se refere à arte e à inclusão da comunidade no museu. Através do núcleo organizavam-se palestras, seminários, concertos, apresentações de dança, encontros com artistas, sessões de filmes, lançamentos de livros, enfim as mais variadas apresentações artísticas. Além disso, era de responsabilidade do núcleo coordenar as atividades dos colaboradores voluntários, a formação de professores, visitas orientadas e apoio pedagógico, ensino e integração social (MARGS, 2011).

Tal atitude não chegou a ser uma novidade em termos de MARGS. Coloca-se este ponto para comprovar que as características apontadas para cada período podem se apresentar em todos, pois o tempo é uno e não comporta intersecções, assim Malagoli já praticava uma vez que incentivava palestras e cursos no ambiente do museu. No entanto, nos anos 50, esta era uma atitude de vanguarda que iniciava a democratização do museu, buscando trazer a comunidade em geral para seu interior. Nos anos 70, essa passou a ser uma atividade que reforçava a existência do museu na comunidade, partindo do princípio de criar um serviço do qual a sociedade passasse a necessitar e quisesse consumir.



Figura 24 – Fotografia de Ángel Guido e visitantes em uma palestra sobre Pedro Weingärtner, uma das primeiras atividades de extensão do museu em 1957, fotografada pela autora.
Fonte: Acervo da Autora

Toda a ideia não foge muito à concepção do “museu vivo” trazida por Malagoli e adequada, perfeitamente, ao texto já explorado anteriormente a cerca do chamado “museu integral”, resultante de uma mesa-redonda realizada em Santiago do Chile em 1972, no ambiente do ICOM. O museu, conforme, o aludido texto deveria ser entendido como um instrumento dinâmico de mudança social, com a participação comunitária em todas as instâncias museológicas. Para tanto, faziam-se necessários novos métodos de trabalho. Assim, a atividade realizada pelo Núcleo de Extensão Cultural segue e reforça a ideia concebida nos tempos pós-modernos, de fazer as coisas e buscar novas sensações. Participar de oficinas, palestras, mostras, sempre querendo um aperfeiçoamento momentâneo, que levasse a outra necessidade de prosseguir, criando uma dependência da comunidade e do museu e vice-versa. O museu oferece à comunidade e esta consome o produto. O museu é o produto assim como a cultura que ele oferece. Ocorre também, aqui, outra faceta do período em questão, o museu realiza o discurso competente dentro da sua esfera e a comunidade sorve os conhecimentos oferecidos. Não há muito tempo de pensar, o tempo é curto e breve. Assim, participando efetivamente do que está sendo oferecido, a comunidade sente-se integrada ao meio cultural e o museu segue como figura importante no seio desta. A tradição oferecida pelo museu é fonte viva de inspiração do presente e carrega consigo a certeza de que nada de importante será esquecido.

Dessa forma, ao participar da vida museal ativamente, o indivíduo

resguarda-se de esquecer o importante e concentra-se em lembrar-se do fundamental que lhe está sendo oferecido. Em contrapartida, o museu mantém-se integral e vivo, respirando na vida social e sendo alimentada por esta. Ele se faz necessário, visto que estabelece um ponto firme de sobrevivência e garante um futuro dentro do interesse da população.



Figura 25 - Cartaz do Projeto “Encontros no Museu” feito por Circe Saldanha na década de 1970
Fonte: MARGS



Figura 26 - Cartaz do Projeto “Música no Museu” feito por Circe Saldanha na década de 1970.
Fonte: MARGS

O panorama inicial dos anos 70 serve para melhor contextualizar o que foi e o que significou a exposição inaugural da nova sede do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, em 26 de outubro de 1978.

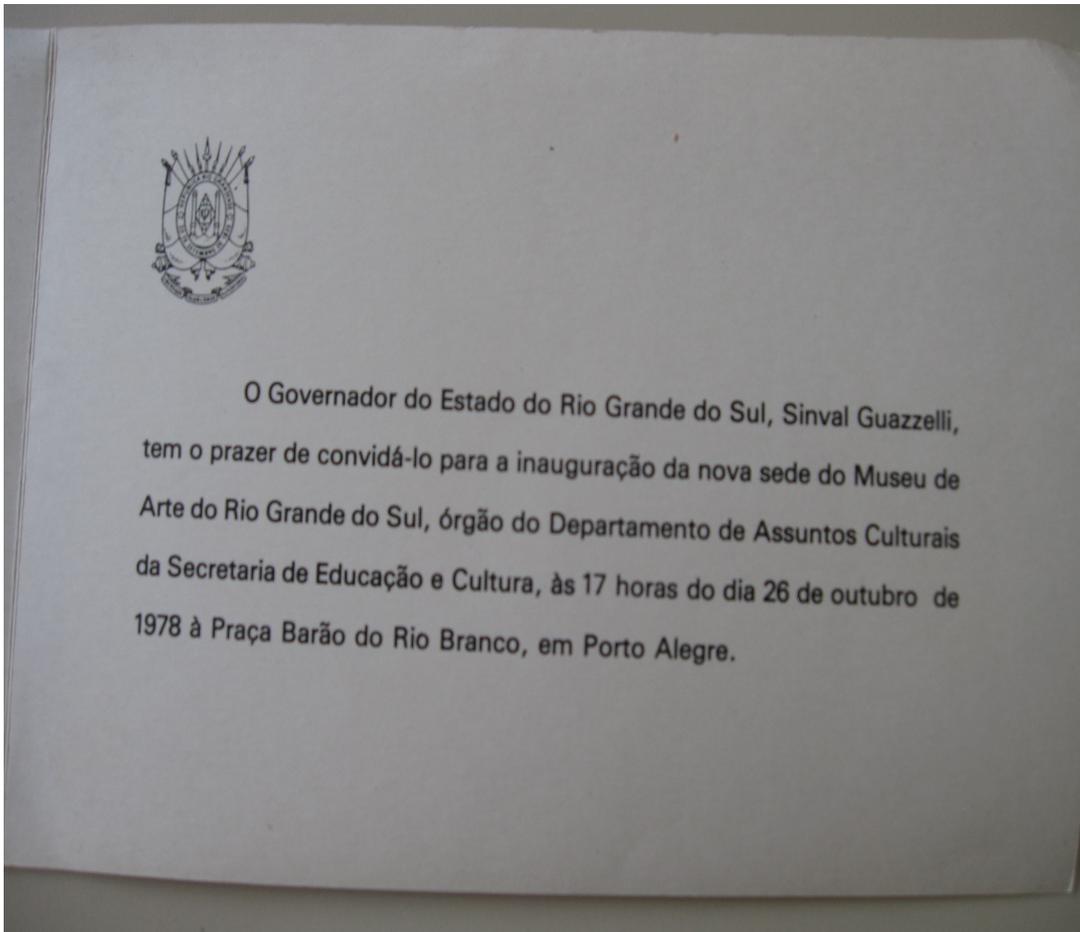


Figura 27 – Fotografia do convite Oficial da Inauguração do MARGS no novo prédio, fotografada pela Autora
Fonte: Acervo da Autora

A exposição inaugural, além da exposição do acervo do museu, abrigou também uma mostra que consistia em uma grande inovação e ousadia em termos de arte a ser abrigada e aplaudida em uma casa museal. Esteve exposta, em uma sala destinada à exposição temporária no seio do museu, a mostra intitulada “Desenho Industrial Gaúcho”. Recepcionada com surpresa e satisfação pela imprensa local, tendo em vista a importância do design rio-grandense já ter sido premiado por diversas vezes no exterior. A aludida mostra teve como duração o período entre 26 de outubro de 1978 a 26 de novembro de 1978 e contava com os seguintes expositores: Termolar, Companhia Geral de Indústrias, Zivi S/A Cutelaria, Hércules S/A Fábrica de Talheres, Marco Pólo SA Carrocerias de Ônibus, Manilio Gobbi S/A e Norberto Bozzetti Arquitetura Ltda. e Novum Design Studio.

Assim, figuravam na exposição, jarras térmicas, talheres, embalagens, imagens de ônibus, tesouras, móveis, enfim, objetos do cotidiano das pessoas, os quais

assumiam, agora, uma nova faceta, de obra de arte a ser exposta em um dos principais Museus de Arte do Rio Grande do Sul, o MARGS, bem na sua mostra de inauguração.

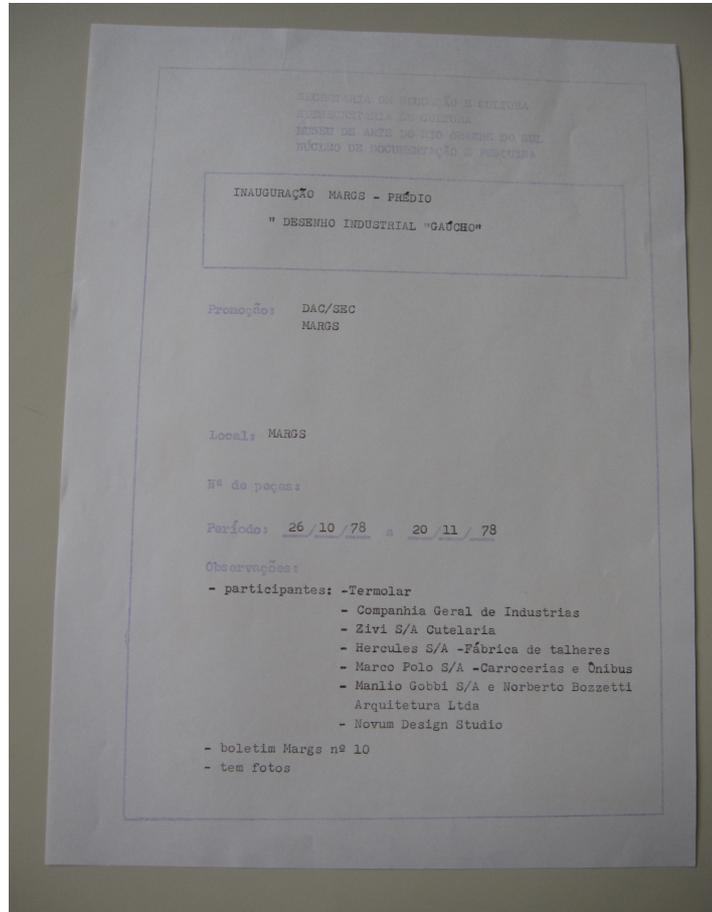


Figura 28 – Fotografia do Registro da Exposição Desenho Industrial Gaúcho

Fonte: Acervo da Autora



Figura 29 – Fotografia do Catálogo da Exposição de Desenho Industrial Gaúcho

Fonte: Acervo da Autora

O texto inicial do catálogo da exposição, escrito por Luis Inácio Franco de Medeiros, então diretor do MARGS, demonstra o período da cultura no qual se encontrava inserido, conforme se vê no excerto do texto:

A sociedade de consumo está chegando ao Brasil que, ainda, na sua diversidade, possui estágios dos mais primitivos em termos de desenvolvimento. O Rio Grande que sempre teve na atividade agropastoril a base de sua economia, também tem seu processo industrial acelerado. Não queremos julgar o fato, mas apenas, constatando-o, examinar a relação existente entre a arte e a indústria, entre tecnologia e criação do belo.

A Bauhaus marcou no ocidente o início da criação artística na produção industrial, buscando, com o múltiplo, atingir à massa. A forma e sua funcionalidade, objetivos de um bom desenho industrial, revelam o grau de civilização do homem. Essa preocupação tem motivado industriais de visão a descobrir e valorizar artistas que criam um desenho nosso de valor e qualidade.

O MARGS, que se propõe em ser uma casa de cultura voltada para a comunidade que a sustenta, homenageia, com esta primeira exposição, de desenho industrial gaúcho aos artistas e às indústrias que, compreendendo a importância da invenção tecnológica, os apoiaram. Complementam a exposição trabalhos de programação visual de alguns artistas que dão à mesma uma amplitude de design.

Que esta mostra sirva de estímulo e exemplo a todos os que, diuturnamente, criam novas riquezas na produção e comercialização do Rio Grande. (MARGS, 1978)

Através da análise do supracitado texto, apreendem-se quatro expressões que nos remetem às características do período Pós-Moderno, já analisadas, quais sejam: consumo, tecnologia, massa e comunidade, demonstrando, por amostragem, serem estas preocupações de real importância na época em discussão. Com o mesmo enfoque e também fazendo parte do mesmo catálogo, o texto de Günter Weimer, arquiteto e pesquisador, sobre o desenho industrial, tema da mostra, faz a seguinte referência:

[...]que o desenho industrial seja, muitas vezes interpretado de como a criação de produtos caros, destinados à alta burguesia. Esta é uma concepção errada porque os produtos requintados tem pouco consumo em um país como o nosso, onde mal estamos emergindo da pobreza. Desenho industrial implica em produção de massa, em consumo de massa. E a grande massa da nossa população quer produtos de alta qualidade a preços acessíveis [...]. (MARGS, 1978)

Dessa forma, o museu-objeto entrou definitivamente no mundo Pós-Moderno. Sua clara preocupação com a sociedade de consumo, os avanços tecnológicos, a inserção da instituição na comunidade com a discussão de assuntos democráticos e acessíveis a todos, atingindo, portanto, a uma massa cada vez maior de interessados, demonstra a sua inserção no ritmo acelerado dos tempos em questão.

A arte, apresentada nessa mostra, tem como centro a ideia do consumo e contrapõe-se a noção anterior de que a arte levava o seu artista à imortalidade. Aqui, os

objetos expostos tinham o dever de gerar um impacto máximo e uma obsolescência instantânea nos moldes do que leciona Bauman (2007a, 19-20). O lucro e a busca de soluções rápidas e eficazes para solucionar um número cada vez maior de problemas cotidianos, uma das inspirações pós-modernas, podem ser sentidos no segundo texto contido no catálogo da exposição, apresentado acima, uma vez que faz referência àquilo que sociedade deseja, uma produção em massa para um consumo em massa de produtos de qualidade a preços acessíveis.

Assim, o design, associado ao consumo, traz as salas de exposição do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli objetos como garrafas térmicas, programação visual e logotipos de laboratórios, fogões, talheres, tesouras, ônibus e armários.

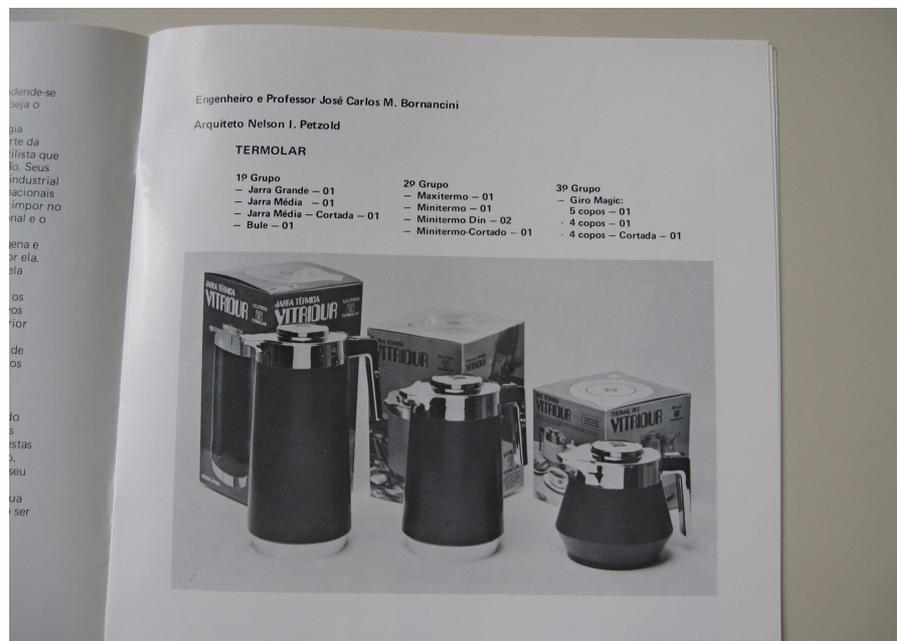


Figura 30 – Fotografia do Catálogo na página do Expositor Termolar
Fonte: Acervo da Autora

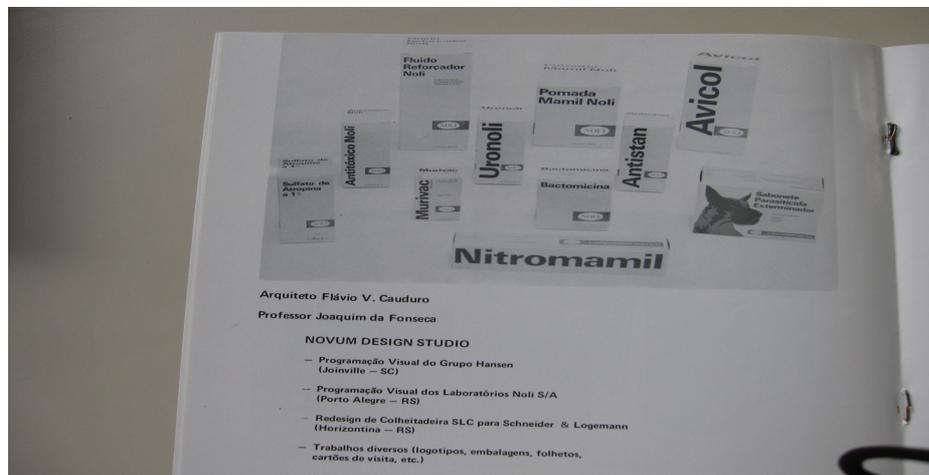


Figura 31 - Fotografia do Catálogo na página do Expositor Novum Design Studio
Fonte: Acervo da Autora

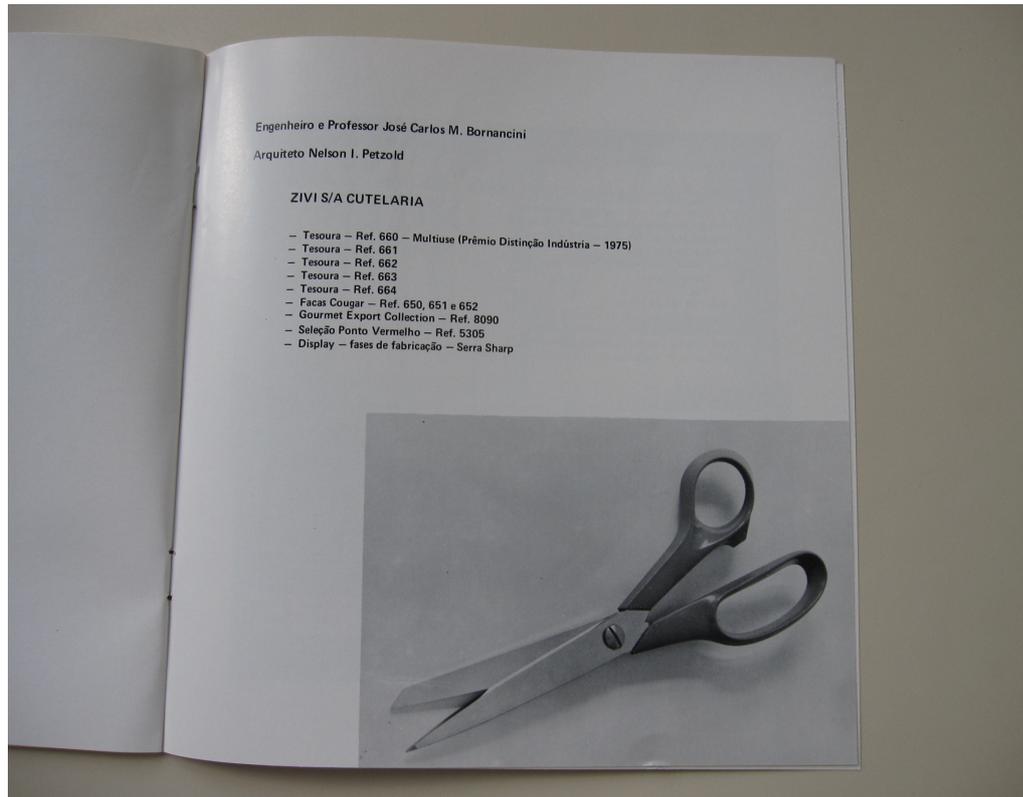


Figura 32 – Fotografia do Catálogo na página do Expositor Zivi S/A Cutelaria
Fonte: Acervo da Autora

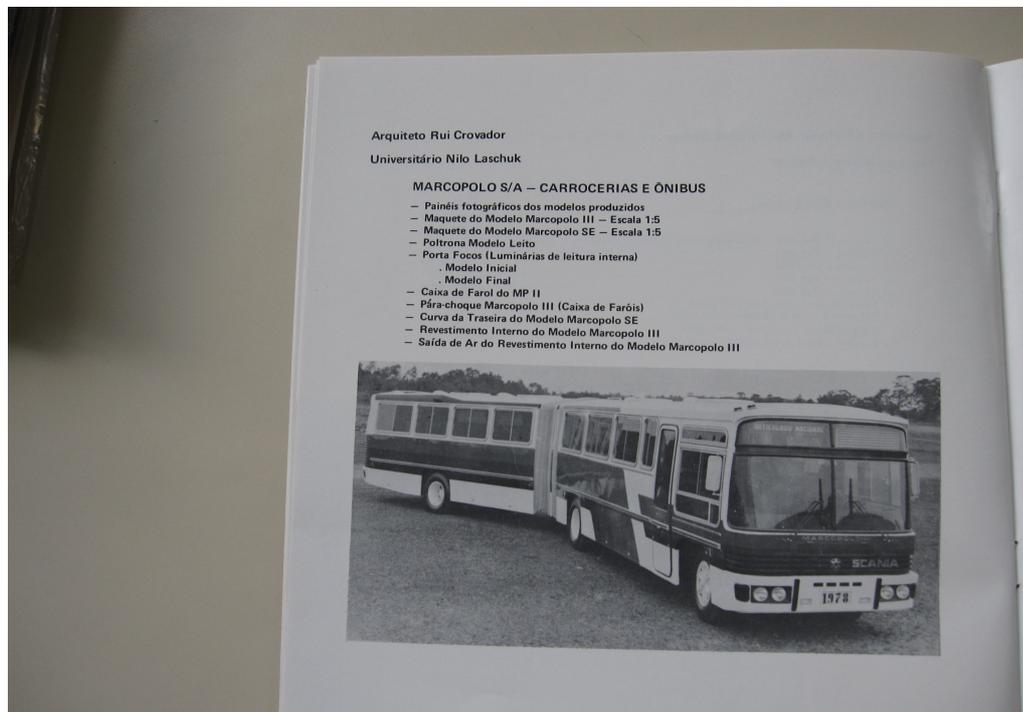


Figura 24 - Fotografia do Catálogo na página do Expositor Marco Polo S/A Carrocerias e Ônibus
Fonte: Acervo Pessoal.

A repercussão na imprensa foi positiva. A inovação da mostra foi

considerada pioneira e oportuna, pois o design gaúcho já havia sido premiado muito no exterior e merecia a competente divulgação no nosso Estado. A imprensa enfatizou, também, ser o tema da exposição uma arma poderosa na competição com os outros estados. A mostra ocupou um espaço reservado às exposições temporárias no primeiro pavimento do museu.



Figura 25 – Fotografia dos recortes de jornal: Jornal do Comércio 11 de julho de 1978; Correio do Povo 14 de novembro de 1978 e 17 de novembro de 1978. Fonte: Acervo da Autora



Figura 26 – Fotografia do recorte de jornal: Jornal s/n 1978.
 Fonte: Acervo da Autora



Figura 27 – Fotografia do recorte do Jornal do Comércio, 16 de novembro de 1978
 Fonte: Acervo da Autora

Dois pontos relevantes a serem comentados a respeito das notícias veiculadas e que transparecem as relações existentes com a Pós-Modernidade em curso. Primeiro, o noticiário a respeito da inauguração, dando ênfase a respeito do tema na exposição, confirma a imprensa em seu maior papel, qual seja, agente formador de opinião. Em outros tempos, pela ideia vulgar que se tem de arte, jamais tais objetos seriam tratados sob esse olhar. Não seria concebível se falar em um ônibus ou uma tesoura serem objetos de arte no início do século XX, por exemplo. O noticiário publicado não só anula essa ideia como valoriza o fato da inovação trazida ser classificada como arte, anulando, dessa maneira, as opiniões individuais e ditando o que tem que ser pensado a partir daquele momento, característica realçada pela Pós-Modernidade realçada por Chauí (2007, p. 11). Aqui, o jornal é alguém “confiável” pela grande maioria dos integrantes do grupo que descreve um fato, vivenciado pelos indivíduos, e formula a versão que deverá ser imediatamente aceita por todos, mesmo que contrarie as opiniões pessoais, levando o fato do acontecimento a tornar-se um simulacro do próprio acontecimento.

O segundo aspecto a ser analisado é que a exposição foi realizada em um espaço destinado, na nova casa, a exposições temporárias. A temporalidade e o museu, em tempos atrás, não poderiam ser compreendidos. O museu ligava-se a uma ideia de perenidade, perpetuidade, incompatível com a instantaneidade e temporalidade. No entanto, com a aceleração dos tempos pós-modernos, o perene passa ser a exceção à regra. O comum é o consumível, o fugaz, o temporário, uma vez que novas exigências devem surgir para serem imediatamente satisfeitas dando espaço a novas ideias, englobada na frase de Bauman (2007a, 20) já citada, mas sem nenhum pecado de ser repetida, “un impacto máximo y una obsolescencia instantánea”.

Dessa maneira, comprova-se, nesta pequena mostra de tempo previamente delimitada e escolhida, que a Pós-Modernidade causou influências significativas no museu-objeto, tendo assim confirmada a ideia inicial de que a interferência do período da cultura em questão no momento histórico da inauguração do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli no seu novo prédio da Praça da Alfândega.

4.3 A Exposição Arte na França 1860-1960: O Realismo – 2009 e a Hipermodernidade

Longas filas na Praça da Alfândega em frente ao Museu de Arte do Rio

Grande do Sul Ado Malagoli. Pessoas de todos os tipos, classes sociais, raças e credos. Todos com um quilo de algum alimento não perecível nas mãos ou em sacolas adquiridas, quem sabe, em um supermercado próximo, ou ainda alguma peça de vestuário para ser doada à Campanha do Agasalho, ingresso solidário. Todas com o mesmo objetivo: apreciar a mostra de arte intitulada “Arte na França 1890-1960: O Realismo”, ocorrida entre os dias 14 de julho de 2009 a 30 de agosto de 2009, integrada nas comemorações do Ano da França no Brasil. Uma imensa exposição que contava com 140 obras de grandes mestres da pintura universal, evento significativo para marcar os 55 anos de história do MARGS.



Figura 28 – Fotografia da fila em frente ao MARGS para entrar na mostra “Arte na França 1860-1960: O Realismo”, 27/07/2009
Fonte: Zero Hora

Noticiou o Jornal Zero Hora de 18 de julho de 2009, quatro dias após a abertura da mostra o seguinte texto:

A fila só aumentava no entorno da Praça da Alfândega na tarde nublada desse sábado. Centenas de pessoas aguardavam ansiosas por visitar a exposição *Arte na França 1860-1960: O Realismo* que trouxe a Porto Alegre obras de renomados mestres da pintura mundial, como Picasso e Van Gogh. Inaugurada na segunda-feira, a mostra já levou mais de 6,5 mil pessoas ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs) e a expectativa de público, segundo a assessoria de imprensa do museu, é que mais de cem mil pessoas visitem o local até 30 de agosto, quando se encerra o evento. A expectativa dos visitantes girava em torno de um aspecto comum: poder ver, de perto, as telas conhecidas até então apenas através dos livros e fotografias.

— É muito bom poder ter contato direto com essas obras que a gente conhecia só pela internet. Com a exposição, temos outras impressões dos quadros — explica a professora Sabrina Menegotte, na saída do museu.

A mostra pode ser vista até 30 de agosto, de terças a domingos, das 10h às 18h, no Margs (Praça da Alfândega, s/nº) e o ingresso é a doação de agasalhos ou alimentos não-perecíveis. (ZERO HORA, 2009d).

No dia 27 de julho de 2009, conforme notícia publicada pelo Jornal Zero Hora (2009) vinte e cinco mil pessoas já haviam visitado a mostra e somente no final de semana o número de visitantes chegou a cinco mil com a arrecadação de aproximadamente 12 toneladas entre alimentos e roupas, os quais seriam doados ao Comitê de Ação Solidária do Governo do Estado para a distribuição na Campanha do Agasalho (ZERO HORA, 2009e).

A ideia nascida no início de 2007 tinha por objetivo marcar de forma significativa os 55 anos de existência do museu. A exposição foi possível com o auxílio do Governo do Estado e a colaboração prestada pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP), uma vez que parte significativa das obras expostas pertencia a este museu. Além das obras de propriedade do MASP foram expostas obras de coleções particulares e públicas, francesas e brasileiras, contando também com a colaboração do Museu Bernardo, de Lisboa, o apoio do Museu Lasar Segall, do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro e da Fundação Iberê Camargo. Foram expostas obras de Courbet, Monet, Van Gogh, Degas, Renoir, Cézanne, Balthus, Millet, Dérain, Miró, Dalí e Manet, entre outros, além de obras de brasileiros produzidas na França, como as de Cândido Portinari, Almeida Júnior, Iberê Camargo, Lasar Segall, Di Cavalcanti e Guignard, declarando o curador da mostra, o francês Eric Corne, que a exposição proporcionaria um diálogo entre pinturas brasileiras e francesas em um século de arte (ZERO HORA, 2009c).

Para a realização da mostra, foi necessário que o MARGS cumprisse com os procedimentos internacionalmente obrigatórios entre as instituições de arte. Portanto, antes de receber as obras teve que modernizar o seu sistema de controle de umidade, reforçar a segurança para a ronda de 24 horas dentro do museu e no entorno do prédio e ampliar o sistema de câmeras de vigilância. Além disso, após o desembarque e a chegada ao museu sob

escolta policial, as caixas fechadas contendo as obras tiveram que cumprir uma “quarentena” de 24 horas a fim de que o seu conteúdo se adaptasse ao clima e ao ambiente do museu. A abertura das caixas só foi permitida, após encerrar-se a “quarentena” na presença de um courier, vindo especialmente de Portugal e do MASP para a exposição. A montagem da mostra contou com o trabalho de cinco artistas plásticos, um historiador e duas restauradoras/conservadoras (ZERO HORA, 2009a e 2009b).



Figuras 29 e 30 – Fotografia das obras desembarcando e sendo organizadas para serem expostas
Fonte: Zero Hora (2009a e 2009b)



Figura 31 - Fotografia da A obra Pink and Blue –
The Cahen d'Anvers Girls de Pierre-August Renoir
Fonte: Em nome da Arte (2009)

A mostra foi oficialmente inaugurada pela então Governadora Yeda Crusius, em 13 de julho de 2009, com um show de fogos de artifício, assim como uma elaborada iluminação da fachada do museu, ao estilo de um grande espetáculo.



Figuras 32 e 33 - Imagens da iluminação do MARGS para a exposição Arte na França 1860-1960: O Realismo
Fonte: MARGS



Figura 34 - Inauguração da mostra “Arte na França 1860-1960: O Realismo” pela Governadora Yeda Crusius
Fonte: Zero Hora (2009)



Figura 35 - show de fogos de artifício na inauguração da mostra “Arte na França 1860-1960: O Realismo”
Fonte: Zero Hora

A hipermodernidade é o tempo em que o exagero e o hiper fizeram-se mais presentes na sociedade como um todo. O mundo dos extremos e dos paradoxos rege a vida do indivíduo. É um tempo, nas palavras de Charles (2007, p.25), de consumo de terceira geração, o hiperconsumo. O passado é exumado e redescoberto seguindo uma lógica da reciclagem, pois pode-se optar pelo velho com base no livre-arbítrio das opções pessoais. Além disso, existe uma obsessão comemorativa e uma nova valorização do antigo. A mudança hipermoderna opera-se, para Lipovetsky (2007, 26-28), no plano do ambiente social e da relação com o presente. Pululam produtos de consumo cultural e turístico, levando o indivíduo a uma apatia diante das inúmeras oportunidades que lhe são oferecidas. O medo do futuro incerto se estabelece, mas não há alternativa senão evoluir.

Tendo como suporte fático e como elemento de pura amostragem a exposição proposta, observa-se que muitas características do período denominado Hipermodernidade podem ser encontradas naquele espaço temporal. Para melhor contextualizar, faz-se necessário fazer uma retrospectiva de alguns poucos fatos tidos como marcantes no ano de 2009, ocasião em que o cenário cultural de Porto Alegre fervia na expectativa da exposição em análise. Assim, temos, logo em janeiro no dia 20, a posse do novo Presidente dos Estados Unidos, o democrata Barack Obama, o primeiro presidente negro da história americana, rompendo com todos os padrões até então estabelecidos no país, surgindo como um extremo, tendo em vista os inúmeros conflitos raciais que há muito dominavam aquele cenário e, em outubro, o recebimento por ele de uma grande honraria e reconhecimento do mundo, o Prêmio Nobel da Paz. A World Wide Web (www) comemora 20

anos de criação em março. A rede mundial de computadores estabelece-se como imprescindível na vida das pessoas no mundo ocidental, além de objeto de desejo de outras tantas que ainda não a possuem. Ela despeja de minuto em minuto uma enxurrada de informações desejadas ou não em todos os espaços que consegue entrar, contribuindo para uma sensação de apatia das relações sociais pelo excesso. A gripe suína surge, fazendo o Brasil, o país com maior número de mortes resultantes da primeira pandemia do século XXI, causando medo e desconforto nas pessoas a respeito de um futuro incerto. Estabelecidos os fatos e o contexto social da época, percebe-se que, em muitos momentos, sobressai-se a nuance hipermoderna dos tempos em constante aceleração.

Como já foi dito, na Hipermodernidade, o hiper rege os tempos. A exposição em análise foi planejada para ser um acontecimento hiper, um acontecimento para marcar os 55 anos do museu, unindo-se aos festejos do Ano da França no Brasil. Assim, justifica-se a grandeza das obras reunidas, o aparato técnico dispensado de acordo com as rígidas normas internacionais, o aumento da vigilância em torno e dentro do museu para dar maior segurança às obras ali expostas, as filas gigantes, o enorme número de visitantes, a repercussão do evento na imprensa e todos os adjetivos a ele dedicados. O hiper não só se realçou como se estabeleceu com sucesso, colhendo os frutos da hiperexposição, que foi considerada por Scheneider e Silva (Jornal do Comércio, 2009) uma “mostra superlativa”.

Dentre os grupos que compareceram à mostra vale fazer referência a uma escola em especial, a Escola Estadual Indígena Karai Nhe'E Katu da comunidade indígena Guarani Tekoa Nhundy, de Viamão. Schneider e Silva (Jornal do Comércio, 2009) colocam o seguinte:

Com o guarani como língua materna, os integrantes da aldeia são alfabetizados em português ao ingressar na primeira série. Ao longo da vida escolar, recebem a formação semelhante às demais escolas, inclusive em relação à educação artística, segundo a coordenadora das escolas indígenas no Rio Grande do Sul, Jeni Jussara Reck. “Eles trabalham com a arte guarani, mas na escola também entram em contato com a arte clássica e estabelecem comparações entre os diferentes estilos”. Destacado para acompanhar o grupo ao longo da exposição e detalhar as obras aos alunos, o professor Juarez Silva ressalta a importância da atividade. “É uma oportunidade de ver trabalhos de grandes mestres da pintura que eles até então conheciam apenas em parte e pelos livros didáticos”.

Se por um lado os penteados e roupas em nada diferem de qualquer grupo contemporâneo de jovens, o comportamento sereno se destaca. A curiosidade fica expressa no semblante de cada um. Os olhos percorrem a tela em detalhes e as explicações do orientador são recebidas com silêncio. Os comentários, mesmo entre os colegas – sempre em guarani – aguardam o final das explicações. Mesmo as três jovens com bebês de colo miram os quadros com atenção enquanto aninham os filhos nos braços. Neste caso, até as crianças parecem dotadas de uma rara paciência, sem chorar em nenhum instante ao longo do passeio no colo das mães. (JORNAL

DO COMÉRCIO, 2009).

Tal exemplo demonstra a extensão grandiosa da mostra e a sua capacidade de atingir realmente todos os tipos de público, de um extremo ao outro, assim como o “consumo”, posto ser a mostra um produto cultural próprio para o consumo dito de luxo, não mais limitado a uma classe restrita ou privilegiada. Tanto é assim que, para desfrutar do ambiente, bastava que a pessoa contribuísse com um quilo de alimento não perecível ou um agasalho, para adquirir o democrático ingresso solidário. Fortalece-se a ideia de Charles (2007, p. 24), para quem, na Pós-Modernidade, foi disponibilizada uma vida hedonista, acessível a todas as classes sociais, indo além, uma vez que há todas as gamas de público é permitido um consumo emotivo e hedonista. Consome-se, na Hipermodernidade, mais para sentir prazer do que para rivalizar com o outro, é o que Charles (2007, p. 26) chama, conforme já citado, de “sentimento de eternidade num mundo entregue à fugacidade das coisas.”

Os paradoxos também são visíveis no momento em que verificamos os mundos que se cruzam nesta exposição. De um lado, o mundo da arte, dita culta e erudita, trabalhada durante um século de história; e de outro, as histórias pessoais de cada um que se determinou em conhecer a exposição. Em meio à pressa da vida hipermoderna, há tempo para parar e apreciar o “antigo” com tanta precisão, em meio a tanta informação crítica e bem fundamentada nos detalhes técnicos a respeito da exposição, colocam-se pessoas que passam por ela superficialmente apenas, algumas vezes, para dizer que foram, mas nada conseguem captar de prático para suas vidas cotidianas. Chegou-se a tal conclusão a partir de reportagens que narraram a grandeza do empreendimento para o Estado e para o País, além da opinião dos comuns que por ela passaram.

Do lado técnico, encontra-se a entrevista do curador da mostra, Eric Corne concedida a Natalia Engler (JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO – Guia da Folha, 2009) por ocasião da mesma exposição no MASP. Segundo o curador, o realismo em suas diferentes interpretações foi eleito como fio condutor da mostra, uma vez que determinou sua permanência na arte da França por um século. Perguntado como se deu a seleção do período e como o realismo se inseriu nos diferentes movimentos artísticos abrangidos pelo período escolhido, Corne assim expõe:

A exposição propõe um percurso através de um século de pintura francesa e começa com a declaração de Gustave Courbet sobre o realismo, com o objetivo de realizar uma arte vivaz. O realismo busca uma semelhança com o real, uma coincidência entre um pensamento social e uma imersão física no mundo. Mas esta noção de realismo na pintura (assim como na literatura) está sempre em constante reinterpretação segundo as épocas, não possui qualquer permanência estilística ou teórica.

De 1860 a 1960, movimentos de vanguarda se sucederam e, ainda que suas formas artísticas pareçam contraditórias à primeira vista, a noção de realismo que esta exposição propõe permite uma coerência entre as diferentes formas de arte na França.

Uma outra questão é que, a partir de 1860, a pintura começa um diálogo com a fotografia. Courbet dizia "O mundo vem ao meu ateliê". Isso era possível, entre outras coisas, pelo uso da fotografia pelos pintores. Também é importante notar que os dois meios não estão em oposição. Ao contrário, a fotografia abre outras realidades à pintura.

[...]

Os impressionistas se aproximam do tema com a pintura ao ar livre. É a imaterialidade da luz que determina o realismo em relação ao sujeito. No que diz respeito a Léger, o realismo se liberta de qualquer valor imitativo e se resume em linhas, formas e cores. Movimentos como o surrealismo, o novo realismo e o hiper-realismo não estão muito distantes. Eles deslocam a relação com o objeto e fazem experimentos em torno da distância entre as coisas e as imagens. Entre os anos 1930 e 1950, no Brasil, o realismo é também emancipação da supremacia europeia. Os pintores realistas e modernistas traçam um território que se torna universal. (JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO, 2009).

Já do lado dos visitantes, traz-se uma enquete com algumas opiniões realizada por Scheneider e Silva (Jornal do Comércio, 2009) por ocasião da mostra, na porta do MARGS.

Foi muito interessante, para nós, que já conhecemos a obra, mas nunca tínhamos tido a oportunidade de presenciar, de ver pessoalmente. As obras são muito bonitas, os impressionistas me chamaram mais atenção.

[...]

Vi a exposição do Goya aqui há uns dois anos, hoje também vim só pra ver, morar no Interior é complicado. E é uma coisa que acho que não dá para deixar de conhecer. O Atleta de Picasso tem um tórax muito sugestivo, ele é um cafajeste.

[...]

Muito bom. Tem que voltar, para ter a visão mais detalhada. Certamente comentarei em aula.

[...]

Oportunidade legal para conhecer vários artistas famosos, poder ver uma arte que a gente não pode ver todo dia. Vi no jornal. Estou de férias e sempre presto atenção no que tem para fazer.

[...]

Oportunidade única. São vários pintores consagrados e na verdade esses quadros estão em lugares diferentes, e aqui concentraram todos. É maravilhoso. Dos que estão aqui, Van Gogh é meu preferido. (JORNAL DO COMÉRCIO, 2009)

Nos depoimentos acima, constata-se que todos concordaram que a mostra lhes trouxe algum momento de prazer e conhecimento compactado em um único evento, nada mais do que isso. Em nenhum momento, nesta pequena amostragem, percebe-se alguma

preocupação com a técnica ou com os objetivos da mostra. Sequer se pensa sobre o tema ou sobre o que ele quer demonstrar. Desse modo, após a visita, que poderia ser mais demorada ou mais breve, cada um segue seu rumo, ficando na lembrança que um dia teve a oportunidade de participar de um hiperevento, nada mais além disso. A apatia, própria do homem hipermoderno, se faz sentir a partir dos depoimentos que transmitem uma ideia de ter de comparecer. Não se discute aqui o que se pensa da experiência, o importante é ter participado.

Outro ponto capaz de demonstrar características do momento da cultura denominado Hipermodernidade é a tentativa de exumação e redescoberta do passado (LIPOVESTSKY, 2007, p. 85). Pretendeu a exposição analisada chamar atenção para a produção artística de um século, de 1860 a 1960. O passado surge como um produto novo, reciclado, em meio a muita tecnologia de preservação, ambientação cuidadosa, um grande aparato de segurança e um espetáculo sem precedentes. As pessoas utilizam-se desta demonstração compactada do passado, resumida em 140 obras, para auferir uma felicidade privada. A obsessão comemorativa, a democratização do turismo cultural e a nova valorização do antigo são nuances de uma memória hipermoderna, ou ainda, de uma hipermemória (LIPOVESTSKY, 2007, p. 86-87).

Dessa forma, o presente trabalho dedicou-se e obteve a comprovação de que as características tidas por hipermodernas na doutrina trabalhada encontram repercussão no evento “Arte na França 1860-1960:O Realismo” sediado pelo MARGS no inverno de 2009.

CONCLUSÃO

Procurou-se, nesta investigação, analisar e compreender alguns pontos atribuídos pela doutrina, constante nas referências, como característicos de três momentos da cultura, nominados de: Modernidade, Pós-Modernidade e Hipermodernidade e, a partir daí, verificar como essas características podem ser encontradas em três datas significativas da história do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, quais sejam: a sua inauguração oficial, em 1957; a transferência para o prédio da Praça da Alfândega, em 1978; e a Exposição “A Arte na França: 1860-1960: O Realismo”, realizada em 2009. Tentou-se buscar o cruzamento desses dados, identificando, nos discursos disponíveis para pesquisa – notícias de jornais, catálogos das exposições, fotografias e entrevistas –, como cada um desses períodos poderia ser encontrado em cada data pré-estabelecida.

Desde o princípio do estudo e durante todo seu desenvolvimento, advertiu-se que o tempo é linear e não comporta divisões. Os rótulos: Modernidade, Pós-Modernidade e Hipermodernidade, foram atribuídos pela doutrina com base em uma série de características que se revelam mais intensamente em cada um dos períodos, porém eles não se sujeitam a divisões estanques, tampouco qualidades únicas e exclusivas de cada período, sendo que, como já se referiu na introdução, as características tidas como da Modernidade seguem presentes na Pós-Modernidade e na Hipermodernidade; as características da Pós-Modernidade já vinham se fazendo sentir na Modernidade e seguem convivendo com a Hipermodernidade; e, finalmente, as características da Hipermodernidade podem muito bem ter surgido na Modernidade e na Pós-Modernidade. Portanto, partiu-se da premissa de que tal divisão é viável e existente e sobre ela construiu-se todo trabalho.

Diante disso, iniciaram-se, como ideia preliminar ao estudo do tema, momentos da cultura, da conceituação de memória social. Tal preocupação antecedeu o desenvolvimento do trabalho, por ser a memória social diretamente envolvida e afetada na aceleração dos tempos da sociedade urbana ocidental. O feixe de lembranças individuais que se transforma em memória coletiva de um determinado grupo e que deveria ser limitada à duração desse, assume uma nova faceta, uma vez que com o advento da mídia de massa, da comunicação *on line* 24 horas e dos bancos de dados, ela ultrapassa a existência dos grupos e adquire um característica mais perene. A ideia de a memória ser sempre atual, uma vez que a lembrança é uma reconstituição do passado utilizando-se de dados emprestados pelo presente, faz com que ela seja afetada diretamente pela pressa, que passa a dominar o presente a partir

da Modernidade, a qual vem acelerando cada vez mais na Pós e na Hipermodernidade. A mola propulsora dos pensamentos, opiniões e sentimentos dos indivíduos – memórias individuais – por sua vez, está diretamente ligada ao entendimento que o grupo mantém a respeito de um determinado tema, ideia que encontra relação com os formadores de opiniões tão recorrentes nos momentos da cultura analisados.

Viu-se, a partir de então, cada um dos três momentos da cultura isoladamente e suas principais características, expostas pela doutrina relacionada. A Modernidade apresentou-se como um período de rompimento e desmantelamento da ordem até então vigente. O passado passa a ser não considerado. A produção, o capital, a ética e o poder estatal que se preocupam em produzir desejos para um estado social de poder satisfazer, são encarados como sinônimos desse tempo que começou a se fazer sentir desde o século XVIII, vindo invadir o século XX. O ritmo dos acontecimentos e a fluidez das ideias começam a operar modificações no contexto social. As invenções facilitadoras da vida, a cultura do entretenimento, o consumismo e os movimentos sociais de massa proliferam. As polaridades rígidas e a vanguarda, com seu império do novo, também se fizeram presentes. Já a Pós-Modernidade foi desenhada como um período de uma sociedade capitalista de cultura de massa, em que a estética se sobrepõe à ética, com a produção e o consumo acelerados. Uma sociedade volátil e efêmera marcada por grandes avanços tecnológicos que levam a uma comunicação 24 horas, atópica e acrônica. O que determina é o aqui-agora. O político é carismático e de *teflon* e os formadores de opinião ocupam cada vez mais uma área de destaque entre os indivíduos que, mesmo vivendo as realidades, preferem acreditar nos simulacros impostos por esses. A memória imediata convive com o conceito de descarte e tem medo da amnésia causada pelo perigoso “vírus cultural das tecnologias de mídia”. O passado começa a ser remido através do “memory boom”. O indivíduo é “cool” e cinético e convive com duas lógicas: a autonomia é valorizada ao máximo e a liberdade é ampliada ao máximo, que juntas caracterizam o individualismo, essência do período. A Hipermodernidade traz mais facilidades para a vida hedonista, a qual passa a ser mais acessível a todas as camadas sociais. A moda aumenta sua influência na produção e incrementa o consumo de massa. Quer-se sempre o mais moderno, o mais tecnológico, o mais atual. O consumo de luxo já não visa apenas o *status*, mas um prazer pessoal. Os paradoxos são diários. O indivíduo é mais informado e mais desestruturado, mais aberto e mais influenciável. O medo surge em face de um futuro incerto. O passado deve ser exumado e redescoberto, há uma verdadeira obsessão

comemorativa e democratização do turismo cultural. Era da reciclagem de valores e conceitos. O hiperconsumo deve se adequar a valores como honestidade intelectual, amor e preocupação com a verdade. O signo é do excesso com uma indiferença de sentidos, assim a apatia decorre da saturação, informação e isolamento.

Na sequência, foram feitas algumas considerações sobre os museus. Dessa forma, fez-se uma breve análise sobre as origens do museu a partir da Teogonia, de Hesíodo, passando-se pela origem do colecionismo, o museu no século XX até chegar-se à apreciação do museu de arte no Brasil, conforme havia sugerido a banca de qualificação. Procurou-se, dessa forma, embasar doutrinariamente o estudo que foi exposto no capítulo III, qual seja, aspectos mais específicos a respeito do museu-objeto da presente pesquisa: Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Dando-se por finalizada essa etapa, que apesar de ter sido realizada de maneira pontual, já possuía dados importantes para prosseguir o estudo, passou-se ao cruzamento das teorias, até então expostas com os fatos e discursos ocorridos nos períodos apontados, inauguração oficial, mudança para o prédio da Praça da Alfândega e exposição “Arte na França: 1860-1960: O Realismo”.

Nesse cruzamento, encontraram-se representações apontadas pela literatura como recorrentes em cada momento da cultura em análise dentro dos discursos apresentados em relação ao museu. O contexto histórico, onde cada data ocorreu, assim como a interpretação realizada a partir das fontes disponíveis demonstraram que é possível, portanto, o reconhecimento de várias características atribuídas a cada um dos períodos da cultura analisados no museu-objeto.

Constatou-se, também, a possibilidade de tais períodos influenciarem no conceito de memória social, inicialmente exposto, uma vez que essa se faz com base nas múltiplas memórias individuais atribuídas a um grupo determinado, e essas sofrem influências diretas das mudanças dos tempos, cada vez mais acelerados próprios da Modernidade, Pós-Modernidade e Hipermodernidade.

Através dessa pesquisa, concluiu-se que características atribuídas pela bibliografia analisada aos momentos da cultura, denominados Modernidade, Pós-Modernidade e Hipermodernidade podem ser constatadas em cada uma das datas propostas, envolvendo o museu-objeto, levando-se ao entendimento que a sociedade demonstra que é sensível a suas mudanças. A comprovação dessa ideia encontra-se inserida na análise de cada uma das datas estabelecidas com o cruzamento dos dados referentes aos momentos

supramencionados no final do capítulo 3. Assim, tem-se também por comprovada a hipótese de que ocorreram modificações de comportamento no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli ao longo da sua existência, influenciadas pelos períodos da cultura em apreço.

REFERÊNCIAS:

- ARAÚJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (orgs.). **A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo** – documentos e depoimentos. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.
- BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.
- _____. **Arte, ¿líquido?**. Madrid: Ediciones Sequitur, 2007.
- _____. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2007.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 2008.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre o Azul, 2006, 9ª edição.
- CHAUÍ, Marilena. **Simulacro e Poder** – uma análise da mídia. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do Patrimônio**. 3ª edição. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- CLAVIR, Miriam. **Reflections on Changes in Museums and the Conservation of Collections from Indigenous Peoples**. Journal of the American Institute for Conservation, (35):2, 99-107, 1996.
- COSTA, Mauro Costa. **Do Theatro São Pedro à Praça da Alfândega**. Porto Alegre: MARGS, 2000.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.
- FONSCA, Maria Cecília Lourdes. **Patrimônio em Processo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/MINC – IPHAN, 1997.
- GOMES, Paulo; GRECO, Vera (orgs.). **Memória do Museu** – 50 Anos MARGS. Porto Alegre: MARGS, 2004.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro Editora, 2006.
- HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna** – uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 17.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

- HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.
- JULIÃO, Letícia. **Apontamentos sobre a História do Museu**. Disponível em <http://www.museus.gov.br/sbm/downloads/cadernodiretrizes_segundaparte.pdf>. Acesso em 2 abril 2011, 14h32min.
- KEHL, Maria Rita e BUCCI, Eugênio. **Videologia** – ensaios sobre televisão. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LIPOVESTSKY, Gilles e CHARLES, Sébastian. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Editora Bacarolla, 2007.
- LIPOVESTSKY, Gilles. **A Era do Vazio**. São Paulo: Edirora Manole, 2009.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem o Moderno**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1999.
- LOWENTHAL, David. **Why Sanctions Seldom Work: Reflections on Cultural Property Nationalism**. *International Journal of Cultural Property*, (12): 393-423, 2005.
- MARCUSE, Herbert. **One dimensional-man: studies in the ideology of advanced industrial society**. Boston: Bacon Press, 1964.
- MARSHALL, Francisco. **Epistemologias Históricas do Coleccionismo. Episteme nº 20**. Porto Alegre, jan/jun 2005, pp. 13-23 Disponível em <http://www.ilea.ufrgs.br/episteme/porta/pdf/numero_20/episteme20_artigo_marshall.pdf>. Acesso em 19 out 2010, 13h22min.
- MARSHALL, Yvone. **What is Community Archeology?**. *World Archeology*, (32): 2, 211-219, 2002.
- MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI. **MARGS**. Porto Alegre, Tomo Editorial, 2000.
- ORTIZ, Renato. **Cultura e Modernidade**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.
- POSSAMAI, Zita Rosane. **Nos Bastidores do Museu** – Patrimônio e Passado da Cidade de Porto Alegre. Porto Alegre: EST Edições, 2001.
- POULOT, Dominique. **Um Ecossistema do Patrimônio**. In: CARVALHO, C.S. de; GRANATO, M.; BEZERRA, R.Z.; BENCHETRIT, S.F. (orgs.). **Um Olhar Contemporâneo sobre a Preservação do Patrimônio Cultural Material**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008, pp. 26-43.
- PREFEITURA DE PORTO ALEGRE – VIVA O CENTRO. **Museu de Arte do Rio Grande do Sul ADO Malagoli**. Disponível em <<http://procempa.com.br/pmpa/prefpoa/vivaocentro/>>

default.php?p_secao=47> . Acesso em 21 abr 2011, 16h52min.

ROSÁRIO, Cláudia Cerqueira. **O lugar mítico da memória.** Disponível em <<http://www.unirio.br/morpheusonline/numero01-2000/claudiarosario.htm>> . Acesso em : 6 out 2010, 17h43min.

SANDRONI, Paulo. **Dicionário de Economia do Século XXI.** Rio de Janeiro: Record, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sol do Brasil: NICOLAS-ANTOINE TAUNAY e as Desventuras Dos Artistas Franceses na Corte de D. João (1816-1821).** São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2008.

SILVA, Kalina V; SILVA, Maciel H. **Dicionário de Conceitos Históricos,** São Paulo: Contexto, 2005.

SOUZA, Jovelina Maria Ramos de.. **Mnemosýne e lesmosýne: os atributos das Musas de Hesíodo.** Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/pesquisa/pesquisatextos/mnemosyne.htm>>. Acesso em 12 out 2010, 11h15min.

VASCONCELO, Camilo de Mello. **Turismo e Museus.** São Paulo: Ed. Aleph, 2006.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico e as perspectivas do tempo real.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

WEIMER, Günter. **Instrução para o Tombamento dos conjuntos Urbanos da Praça da Matriz e da Praça da Alfândega.** Poto Alegre: Prefeitura de Porto Alegre, 2000.

_____. **Theo Wiederspahn: o arquiteto do MARGS e de Porto Alegre.** Porto Alegre: MARGS, 2000.

FONTES:

Periódicos:

CASTILHOS, Raul. **Museu de Arte. Será instalada em junho, no Teatro São Pedro uma exposição de Pedro Weigartener o Museu de Arte da Divisão da Cultura.** Jornal Correio do Povo, Porto Alegre, s/p, 2 jun 1957.

ENGLER, Natália. **Guia entrevista curador Eric Corne, de exposição no MASP.** Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, s/p, 15 mai 2009. Disponível em

<<http://guia.folha.com.br/exposicoes/ult10048u564794.shtml>>. Acesso em 06 mai 2011.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. **Boletim Informativo**. nº 19, fevereiro/março de 1984. Porto Alegre:MARGS, 1984.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. **Jornal do MARGS**, nº57, maio/2000. Porto Alegre: MARGS, 2000.

SCHNEIDER, Raquel. SILVA, Caroline da. Arte na França: Uma mostra superlativa. *Jornal do Comércio*. Porto Alegre, s/p, 10 maio 2011. Disponível em <<http://jcrs.uol.com.br/site/noticia.php?codn=4434>>. Acesso em 6 maio 2011.

ZATAR, Mathilde. **O Rio Grande do Sul já tem o seu Museu de Arte**. *Jornal Folha da Tarde*, Porto Alegre, jun 1957. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=338>. Acesso em 07 mai 2011.

Obras de Van Gogh e Picasso cumprem “quarentena” obrigatória antes de exposição. *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, s/p, 8 jul 2009. Disponível em <<http://zerohora.clicrbs.com.br/zerohora/jsp/default.jsp?uf=1&local=1§ion=Estilo de Vida&newsID=a2572880.htm>>. Acesso em 7 maio 2011.

Obras de Cézanne, Van Gogh, Renoir e Picasso desembarcam na Capital. *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, s/p, 9 jul 2009. Disponível em <<http://zerohora.clicrbs.com.br/zerohora/jsp/default.jsp?uf=1&local=1§ion=Estilo de Vida&newsID=a2574025.htm>>. Acesso em 7 maio 2011.

Exposição de Arte Comemorativa ao ano da França no Brasil é aberta na Capital. *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, s/p, 13 jul 2009. Disponível em <<http://zerohora.clicrbs.com.br/zerohora/jsp/default.jsp?uf=1&local=1§ion=Estilo de Vida&newsID=a2579459.htm>>. Acesso em 7 maio 2011.

Fila reúne centenas de pessoas para ver a exposição Arte na França no Margs. *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, s/p, 27 jul 2009. Disponível em <<http://zerohora.clicrbs.com.br/zerohora/jsp/default.jsp?uf=1&local=1§ion=Estilo de Vida&newsID=a2585398.htm>>; Acesso em 7 maio 2011.

Folders:

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. **1ª Exposição de Arte Brasileira**

Contemporânea. Porto Alegre:MARGS, 1955.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. **Exposição de Pedro Weingärtner.** Porto Alegre: MARGS, 1957.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. **Exposição de Desenho Industrial Gaúcho.** Porto Alegre:MARGS, 1978.

Registros das Exposições:

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. **Retrospectiva de Pedro Weigärtner.** Porto Alegre: MARGS, 1957.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. **Exposição Portinari.** Porto Alegre: MARGS, 1958.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. **Desenho Industrial Gaúcho.** Porto Alegre, 1978.

Eletrônicas:

JP ZANIN CULTURAL. **Ado Malagoli.** Disponível em <<http://www.jpzanin.com.br/artistas.html>>, Acesso em 2 abr 2011, 17h28min.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI. **Ação Educativa – Histórico.** Disponível em:<http://www.margs.rs.gov.br/acao_historico.php> . Acesso em: 22 abr 2011, 13h45min.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI. **Ação Educativa – Projetos.** Disponível em:<http://www.margs.rs.gov.br/acao_projetos.php> . Acesso em: 22 abr 2011, 14h55min.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI. **Documentação e Pesquisa em Arte – Histórico.** Disponível em: <http://www.margs.rs.gov.br/ndpa_historico.php> . Disponível em 22 abr 2011, 15h30min.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI. **Histórico da AAMARGS.** Disponível em .<http://www.margs.rs.gov.br/sejaamigo_historico.php>. Acesso em 22 abr 2011, 15h00min.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI. **Histórico: Anos 90.**

Disponível em <http://www.margs.rs.gov.br/inst_historico_anos90.php>. Acesso em 21 maio 2010, 22h36min.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI. **Plantas Baixas**. Disponível em <http://www.margs.rs.gov.br/inst_plantas_baixas.php>. Acesso em 22 abr 2011, 17h06min.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI. **Primeiros Anos**. Disponível em: <http://www.margs.rs.gov.br/inst_historico_primeiros.php>. Acesso em 5 mai 2011, 15h07min.

PORTO ALEGRE EM MEU BAÚ. **Praça (e Avenida) Otávio Rocha**. Disponível em __ <http://meu-portoalegre.blogspot.com/2011/01/blog-post_8146.html> . Acesso em 09 mai 2011, 18h45min.

Legislação:

BRASIL. Constituição Federal, 5 de outubro de 1988.

BRASIL. Lei n. 11.094 de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto dos Museus e dá outras providências.

ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Lei n. 2.345, de 29 de janeiro de 1954. Dispõe sobre a criação e organização da Divisão de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura e dá outras providências.

ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Decreto n. 5.065, de 27 de julho de 1954. Aprova o Regulamento da Divisão de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura.

ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Educação e Cultura. Portaria 03/84, de 1º de agosto de 1984. Reconhece como de interesse público, por seu valor histórico e arquitetônico o prédio do Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Educação e Cultura. Portaria 01/85, de 11 de julho de 1985. Ratifica em todos os seus termos a Portaria 03/84/SUSEC, de 1º de agosto de 1984.

ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Decreto n.37.512, de 25 de junho de 1997. Altera o nome do MARGS para Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.

ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Estado da Cultura. Regimento Interno do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, s/d.

Entrevista:

MALAGOLI, Ruth. Concedida à autora em 23 de outubro de 2010, em sua residência. Porto Alegre, 2010.