UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS

PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE

O Museu de Arte Moderna da Bahia e suas contemporaneidades: de Lina Bo Bardi a Solange Farkas

por

CAROLINA BARROS DE ALMEIDA

Orientadora: Profa. Dra. Gisele Marchiori Nussbaumer

SALVADOR,

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE

O Museu de Arte Moderna da Bahia e suas contemporaneidades: de Lina Bo Bardi a Solange Farkas

por

CAROLINA BARROS DE ALMEIDA

Orientadora: Profª. Dra. Gisele Marchiori Nussbaumer

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

SALVADOR

2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Almeida, Carolina Barros de
O Museu de Arte Moderna da Bahia e suas contemporaneidades: de Lina Bo Bardi a Solange Farkas / Carolina Barros de Almeida. -- Salvador, 2018.
167 f. : il

Orientador: Gisele Marchiori Nussbaumer.
Dissertação (Mestrado - Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, 2018.

1. museus. 2. Museu de Arte Moderna da Bahia. 3. políticas culturais. 4. Solange Farkas. 5. Lina Bo Bardi. I. Nussbaumer, Gisele Marchiori. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
IHAC- INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROFESSOR MILTON SANTOS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA & SOCIEDADE

Ata da Reunião da Apresentação Oral da Dissertação de **CAROLINA BARROS DE ALMEIDA**

Intitulada: **"O museu de arte moderna da Bahia e suas contemporaneidades: de Lina Bo Bardi à Solange Farkas".**

Aos 26 (vinte e seis dias) dias do mês de abril de dois mil e dezoito, no IHAC - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia, foi instalada a Banca Examinadora da Apresentação da dissertação intitulada: **"O museu de arte moderna da Bahia e suas contemporaneidades: de Lina Bo Bardi à Solange Farkas".** Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores: **Prof.(a) Dr.(a) Gisele Marchiori Nussbaumer**– Orientador(a) - e pelo(a) examinador(a) externo(a): **Prof.(a) Dr.(a) Alejandra Hernandez Munoz** e interno(a) do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade: **Prof.(a) Dr.(a) Antônio Albino Canelas Rubim.** Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade foi dado o prazo de trinta minutos para que o/a mestrando/a fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da Banca realizassem a arguição. Primeiro falou o/a avaliador (a) externo/a **Prof.(a) Dr.(a) Alejandra Hernandez Munoz.** Após o/a examinador(a) externo(a), fez suas arguições o/a **Prof.(a) Dr.(a) Antônio Albino Canelas Rubim**, avaliador(a) interna/o. Depois que os membros da Banca falaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que o/a mestrando/a fizesse a sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a dissertação de **CAROLINA BARROS DE ALMEIDA** como APROVADO.

Nada mais havendo a tratar, eu, Prof.(a) Dr.(a) **Gisele Marchiori Nussbaumer** lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pelo/a mestrando/a. Salvador, 26 de abril de 2018.

Prof.(a) Dr.(a) **Gisele Marchiori Nussbaumer** _____

Prof.(a) Dr.(a) **Alejandra Hernandez Munoz** _____

Prof.(a) Dr.(a) **Antônio Albino Canelas Rubim** _____

Mestrando(a) **Carolina Barros de Almeida** _____

Para Miguel,

por me apresentar o maior amor do mundo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Profa. Gisele Marchiori Nussbaumer, pela generosidade, pelo incentivo e por acreditar na minha dissertação.

Ao Museu de Arte Moderna da Bahia e a todos os profissionais que me acolheram no meu retorno à Bahia, em especial à museóloga Sandra Regina Jesus, pelo precioso acesso ao arquivo e a memória do museu.

Aos professores membros das bancas de qualificação e de defesa, Albino Rubim e Alejandra Munõz, pelas leituras e trocas que tanto enriqueceram e encorajaram a conclusão do trabalho.

Aos gestores, artistas, críticos e curadores que concederam generosamente as entrevistas, fundamentais para esse trabalho.

Às amigas italianas, Carmen, Lucia e Fernanda que estiveram ao meu lado ao longo de todo esse percurso.

À D. Lourdes, pela fé.

Agradeço o apoio da minha família ao longo de todos esses anos, especialmente a Ulisses, Anamaria e Miguel, pelas manifestações de carinho, encorajamento e cumplicidade. Agradeço também às minhas irmãs, Beatriz, Débora e Cida, por todo suporte e estímulo.

RESUMO

A presente dissertação analisa o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) e sua gestão no contexto das recentes mudanças e avanços ocorridos nas políticas culturais baianas. O recorte temporal está concentrado no período entre 2007 a 2010, quando o Estado passou a ter uma Secretaria de Cultura autônoma, independente do turismo. Nesse período a curadora de arte Solange Farkas esteve à frente do museu e buscou dinamizá-lo com uma intensa programação de atividades, com o objetivo de inseri-lo no sistema nacional e internacional de arte contemporânea. A investigação leva em consideração a concepção original do MAM-BA, conforme idealizada pela arquiteta italiana Lina Bob Bardi, como um importante elemento legitimador da instituição na cena das artes visuais. Nesse sentido, confrontam-se aspectos entre as gestões Farkas (2007-2010) e a gestão Bo Bardi (1959-1964), visando identificar aproximações e diferenças. Para compreender diferentes aspectos da gestão, as influências das políticas culturais implementadas e a referência ao pensamento de Lina, foram realizadas entrevistas com gestores, artistas, curadores e pesquisadores atuantes no cenário cultural baiano.

Palavras-chave: museus, museus de arte moderna, Museu de Arte Moderna da Bahia, políticas culturais, política setorial de museus, Solange Farkas, Lina Bo Bardi.

ABSTRACT

This dissertation analyses the Museum of Modern Art of Bahia (MAM-BA) in its contemporary context and the relationship that existed between its management and the recent changes and advances in the cultural policies of the state of Bahia. The temporal cut is concentrated in the period between 2007 and 2010, when the State of Bahia reorganized its administration to have an autonomous Secretariat of Culture, independent of Tourism activities. During this period the curator Solange Farkas took over the management of the museum and sought to energize it with an intense activity, with the objective of inserting it into the national and international scenario of the contemporary art. The research considers the original MAM-BA, as originally designed by the Italian architect Lina Bo Bardi as a legitimating element of the institution in the scene of the visual arts. In this sense, aspects are confronted between the Farkas administration (2007-2010) and the Bo Bardi management (1959-1964), to identify approximations and differences. To understand the different management aspects, the influences of cultural policies and the reference of the Lina's thought, interviews were carried out and a questionnaire was applied with managers, artists, curators and researchers in the Bahia's cultural scene.

Key words: museum, museum of modern art, Museum of Modern Art of Bahia, cultural policies, politics of museums, Solange Farkas, Lina Bo Bardi.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Reforma do Casarão do Solar do Unhão, na década de 1960.....83
Figura 2: Reforma da Capela do Solar do Unhão, na década de 1960.....84
Figura 3: Montagem da exposição Nordeste no Casarão do Solar do Unhão (1963).....87
Figura 4: Complexo arquitetônico do Solar do Unhão, após segunda intervenção física (1992).....93
Figura 5: Estrutura organizacional MAM-BA (2007-2010).....105
Figura 6: Acesso praia - projeto de requalificação do MAM-BA (2010).....109
Figura 7: Planta baixa do pavimento superior - projeto de requalificação do MAM-BA (2010).....109
Figura 8: Biblioteca - projeto de requalificação do MAM-BA (2010).....110
Figura 9: Reserva Técnica - projeto de requalificação do MAM-BA (2010).....110
Figura 10: Pavimento térreo Casarão - projeto de requalificação do MAM-BA 111
Figura 11: Locação dos ateliês de residências artísticas - projeto de requalificação do MAM.....112
Figura 12: Carybé, s/título.(1997). Acervo MAM-BA.....117
Figura 13: Pierre Verger, s/título (s/ data). Acervo MAM-BA.....118
Figura 14: Rubem Valentim, Templo de Oxalá (1977). Acervo MAM.....118
Figura 15: Pierre Verger, s/título (s/ data). Acervo MAM-BA.....118
Figura 16: Rubem Valentim, Templo de Oxalá (1977). Acervo MAM.....119
Figura 17: Eneida Sanches, Transe: deslocamento de dimensões (1962). Acervo MAM-BA.....119
Figura 18: Montagem da exposição Cuide de Você no MAM-BA (2009).....124
Figura 19: Montagem da exposição Joseph Beuys – A Revolução somos nós no MAM-BA.....125
Figura 20: Visita guiada - atividade de mediação cultural (2008).....129
Figura 21: Curso Livre - Atividade de formação continuada (2008).....130
Figura 22: Montagem da exposição Nuancier, resultado de residência artística do artista visual francês Pierre David no MAM-BA (2010).....134
Figura 23: Ocupação do GIA na Capela do MAM-BA (2008).....135
Figura 24: JAM no MAM. Foto divulgação.....137

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APAO	Associazioni per l'Architettura Orgânica
AI-5	Ato Institucional número 5
CNM	Cadastro Nacional de Museus
CEAO	Centro de Estudos Afro-Orientais
CULT	Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura
CEC	Conselho de Cultura
CFC	Conselho Federal de Cultura
ICOM	Conselho Internacional de Museus
CNDA	Conselho Nacional de Direito Autoral
CES	Coordenação de Estratégias e Sustentabilidade
DDFEM	Departamento de Difusão Fomento e Economia de Museus
DEMU	Departamento de Museus e Centros Culturais
DAS	Direção e Assessoramento Superior
DIMUS	Diretoria de Museus
DEM	Divisão de Estudos e Economia dos Museus
EPUCS	Escritório do Plano Urbanístico da Cidade de Salvador
FUNCEB	Fundação Cultural do Estado da Bahia
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
FCBA	Fundo de Cultura da Bahia
ICBA	Goethe-Institut
GIA	Grupo de interferência Ambiental
IBAM	Instituto Baiano de Museus
IBAC	Instituto Brasileiro de Arte e Cultura
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
IBPC	Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural
IAC	Instituto de Arte e Cultura
IPAC	Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MinC	Ministério da Cultura
MEC	Ministério da Educação e da Cultura
MES	Ministério da Educação e Saúde

MAS	Movimento di Studi per l'Architettura
MAC-USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAB	Museu de Arte da Bahia
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MAM-BA	Museu de Arte Moderna da Bahia
MoMA	Museu de Arte Moderna de Nova York
MAM-SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAP	Museu de Arte Popular
PHCA	Parque Histórico Castro Alves
PPA	Planejamento Plurianual
PAC	Plano de Ação Cultural
PNC	Plano Nacional de Cultura
PNM	Política Nacional de Museus
SEC	Secretaria de Educação do Estado da Bahia
SECULT	Secretaria de Cultura do Estado da Bahia
SCT	Secretaria de Cultura e Turismo
SEC	Secretaria de Educação e Cultura
SPHAN	Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SBM	Sistema Brasileiro de Museus
SNC	Sistema Nacional de Cultura
SNM	Sistema Nacional de Museu
SCAB	Sociedade de Cultura Artística do Brasil
SUDENE	Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste
UMA	União Nacional dos Arquitetos
UEFS	Universidade Estadual de Feira de Santana
UFBA	Universidade Federal da Bahia

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....01
1. OS MUSEUS.....04
1.1. Do colecionismo aos museus – memória e patrimônio nacional.....04
1.2. Os museus no Brasil – síntese histórica.....11
1.3. Os museus de Arte Moderna.....15
1.4. Conceitos de Museus – a dimensão contemporânea.....21
2. POLÍTICAS CULTURAIS, PATRIMONIAIS E OS MUSEUS NO BRASIL E NA BAHIA.....27
2.1. As políticas culturais e o patrimônio.....28
2.2. As políticas culturais e patrimoniais na Bahia: da SCT à SECULT.....37
2.3. As políticas para os museus.....43
2.3.1. A Política Nacional de Museus e a Política Estadual de Museus.....48
2.3.2. O Sistema Brasileiro de Museus.....52
3. O MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA.....56
3.1. A modernidade na Bahia.....56
3.2. Lina Bo Bardi e a criação do MAM-BA.....68
3.3. O MAM-BA entre os anos de 1964 a 2006.....87
4. SOLANGE FARKAS E O MAM-BA NA CONTEMPORANEIDADE (2007 A 2010).....96
4.1. Desafios e estratégias da gestão.....98
4.2. A referência do pensamento de Lina Bo Bardi na gestão do MAM-.....106
4.3. Programas e ações.....115
4.3.1. Programa de acervo.....116
4.3.2. Programa de Exposições.....121
4.3.3. Programa de Arte e Educação.....128
4.3.4. Programa de Residência Artística.....132
4.3.5. Ações estruturantes.....135
4.4. Impacto das políticas públicas no MAM-BA.....138
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....142
BIBLIOGRAFIA.....155
APÊNDICE.....165

Introdução

Esta dissertação tem como foco principal de análise a gestão do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) entre os anos de 2007 a 2010, período marcado por importantes mudanças e avanços nas políticas culturais baianas, na primeira gestão de Jacques Wagner (PT) no governo do Estado, tendo o diretor teatral Márcio Meirelles à frente da Secretaria de Cultura (SECULT) e a curadora de arte Solange Farkas à frente do MAM-BA.

O projeto inaugural do MAM-BA, concebido pela arquiteta italiana Lina Bo Bardi, já foi objeto de estudo de diversas áreas do conhecimento. Alicerce de sua identidade, essa concepção original é reconhecida, por muitos autores, como parte do patrimônio do museu, juntamente com o seu acervo e o sítio histórico que o abriga. A trajetória e as diferentes gestões do MAM-BA, que está prestes a completar 60 anos de existência, foram marcadas por momentos de retrocessos e abandonos, também de revitalizações e reestruturações, por continuidades e descontinuidades. Esse percurso, no entanto, é pouco explorado por pesquisas acadêmicas, sendo escassas as referências bibliográficas relativas às gestões do período entre 1964 a 2006, que sucedem a de Lina Bo Bardi. Além disso, por se tratar de um equipamento público administrado pelo Estado, a memória institucional do MAM é documentada por registros e narrativas oficiais que, em geral, limitam-se a relatórios de gestão, catálogos e publicações concernentes às suas exposições.

A motivação para a escolha do tema desta dissertação é resultado de uma postura crítica que está associada à experiência como coordenadora no núcleo de projetos e relações institucionais do MAM, entre os anos de 2011 a 2015, período no qual foi possível conhecer melhor o universo dessa instituição e observar tanto os limites quanto as potencialidades de sua atuação. Em particular no ano de 2014, no âmbito da realização da 3ª Bienal da Bahia, o MAM desenvolveu propostas curatoriais que tiveram como ponto de partida o resgate de memórias relativas ao campo da arte, a partir da escuta de outras vozes – não apenas os discursos oficiais. Esse processo descortinou outras narrativas, inclusive sobre a história do próprio museu, sua concepção original e mudanças ocorridas nos últimos anos, aumentando o desejo de desenvolver uma pesquisa sobre a instituição.

O recorte temporal de 2007-2010 foi adotado na pesquisa de modo que a mesma viesse a contemplar tanto o contexto mais recente do MAM-BA - considerando as mudanças ocorridas no cenário cultural baiano a partir de 2007, quando o Estado passou a contar com uma Secretaria de Cultura autônoma, independente do turismo - quanto as possíveis aproximações e diferenças existentes entre as gestões de Lina Bo Bardi e de Solange Farkas, levando em conta que a concepção original do museu é ainda hoje um importante elemento de sua legitimação no cenário das artes e que a gestão de Farkas, de algum modo, se aproxima da mesma no que tange a contemporaneidade de ambas.

Dessa forma, visando dar conta do objeto de estudo proposto, organizamos a dissertação em três capítulos: o primeiro dedicado ao tema dos museus; o segundo às políticas culturais, patrimoniais e específicas para museus; e o terceiro dedicado especificamente ao MAM-BA, com foco na sua gestão e influências, tanto conceituais como das políticas culturais recentes.

Assim, no primeiro capítulo, diante da necessidade de adquirir repertório sobre a compreensão e o modelo de museus adotados nas modernas sociedades ocidentais, optamos por uma revisão de bibliografia sobre a formação dos museus na Europa no século XIX. Dando seguimento, contextualizamos o processo de criação dessas instituições no Brasil, pautado no projeto eurocêntrico de modernidade. Essa leitura contribui para a compreensão das transformações dos museus a partir do século XIX, decorrentes do capitalismo e da modernidade, que dão origem à inauguração dos museus de arte moderna nas principais capitais e centros financeiros do mundo, como ocorre no país a partir da década de 1940. Ainda nesse capítulo, discutimos os conceitos contemporâneos de museus, oriundos de um amplo processo de debates e reflexões para a renovação da museologia nos tempos atuais.

O segundo capítulo tem como propósito traçar um panorama do contexto político brasileiro, que resulta na formulação das políticas públicas específicas para museus, com o objetivo de compreender suas diretrizes e desafios, além de ampliar a reflexão em torno da relação entre cultura, patrimônio, museu e Estado. As políticas culturais e patrimoniais da Bahia são abordadas a partir da transição entre a Secretaria de Cultura e Turismo (1995-2006) e a Secretaria de Cultura, criada no ano de 2007. Ao final do capítulo destacamos o reconhecimento da importância dos museus na elaboração e execução de uma política cultural ampla e democrática, discorrendo sobre as políticas voltadas para o setor nas esferas nacional e estadual.

Por fim, no terceiro capítulo, analisamos o MAM-BA partindo de uma contextualização da modernidade na Bahia, que se desdobra na criação da instituição. Num segundo momento, destacamos o percurso profissional percorrido por Lina Bo Bardi até a sua chegada na Bahia, com especial destaque ao seu posicionamento moderno na atuação no campo da cultura. Por meio da revisão de documentos de época do arquivo do MAM-BA, destacamos ainda o pensamento da arquiteta e a concepção do museu baiano, evidenciando algumas das práticas e atividades museológicas desenvolvidas por ela. Em seguida, realizamos uma breve incursão pelas diferentes gestões que sucederam Lina Bo Bardi na direção do MAM, com o intuito de observar possíveis continuidades e descontinuidades na história dessa instituição. O fechamento do capítulo orienta-se pela análise da gestão de Solange Farkas no MAM entre os anos de 2007 a 2010, nosso foco principal. Para tanto, foram coletados depoimentos de 10 artistas, curadores, críticos, gestores e pesquisadores do campo da cultura, com atuações contemporâneas a esse momento. As entrevistas realizadas evidenciam desafios e estratégias da gestão Farkas, bem como demonstram referências do pensamento de Lina Bo Bardi nos principais programas e ações desenvolvidos no período. Ao mesmo tempo, abordam o impacto das recentes políticas públicas de cultura na atuação do museu. Agregam-se à análise, a revisão de documentos e relatórios oficiais do Estado, assim como entrevistas concedidas à época.

Na conclusão buscamos articular a gestão do Museu de Arte Moderna da Bahia na sua dimensão contemporânea, com os elementos identificados e sistematizados pelo panorama do contexto das políticas culturais brasileiras que promoveram a recente formulação das políticas específicas para os museus. Procuramos ainda identificar de que forma seu projeto original foi acionado para legitimá-lo na atualidade.

1. Os museus

1.1 Do colecionismo aos museus – memória e patrimônio nacional

A história dos museus é tema de diversas pesquisas e apesar de divergências sobre a sua origem, muitos estudos reconhecem os museus como uma das mais antigas instituições culturais do mundo (GIRAUDY; BOUILHET, 1990; JULIÃO, 2000; LOURENÇO, 1999; OLIVEIRA, 2008; SUANO, 1986). Neste tópico destacamos alguns fatos e marcos históricos que podem colaborar para uma melhor compreensão do processo de conformação dos museus nas sociedades modernas.

Uma das principais hipóteses sobre o surgimento do termo museu está relacionada aos templos gregos conhecidos como *Mouseion*[1], mas a gênese da acepção moderna de museus, que dá origem às instituições tal hoje como se apresentam, é atribuída à prática ocidental de colecionar e classificar objetos de antiguidade, de outros povos e de curiosidades da natureza. A formação de coleções de objetos é uma atividade praticada desde os tempos mais antigos, pelos mais diversos grupos humanos, com diferentes significados e contextos, como por exemplo, os casos do Egito, do mundo árabe, da China e do Japão. Para alguns pesquisadores, este último possui o museu mais antigo do mundo, o templo budista *Tōdai-ji*, cujo início de sua formação é datado dos anos 750 a.C. (GIRAUDY; BOUILHET, 1990).

Para este estudo, o colecionismo interessa enquanto prática social adotada nas modernas sociedades ocidentais, considerada pressuposto histórico e epistemológico dos museus. A característica classificatória das coleções parece originar do advento do Cristianismo, como consequência da revisão dos valores agregados às obras de arte que integravam os tesouros eclesiásticos medievais. A Igreja reduz os valores simbólicos a apenas religiosos, controlando, de forma exclusiva, as obras de arte, suas interpretações e utilizações, tornando-se assim necessária certa classificação desses objetos (LOURENÇO, 1999).

Com o Renascimento, o colecionismo deixa de ser monopólio da Igreja, cresce o interesse pela arte e prolifera-se o estudo da história antiga. No período entre os séculos XV e XVII, a Europa é palco de uma significativa proliferação dos "gabinetes de

[1] Termo que denominava o templo onde eram reverenciadas as nove musas, filhas de Zeus com Mnemosine (divindade da memória) - cada uma delas tinha por função presidir uma atividade criadora. Esse templo não tinha como finalidade exibir coleções para fruição dos homens. Era um local a serviço dos grandes sábios, reunindo matemáticos, poetas, filósofos, astrônomos e geógrafos.

curiosidades" ou "quartos das maravilhas" e das "galerias" encomendadas por príncipes, monarcas e papas. A disseminação da prática provoca o surgimento do profissional de "antiquário" e favorece a exposição e venda de peças. A coleção passa então a atribuir valor de mercado aos bens, gerando a reflexão sobre a arte e, mais tarde, atribuindo-lhe valor formativo, científico e pedagógico.

A formação e a concentração de testemunhos materiais, com caráter classificatório, são impulsionadas pelas ideias científicas e humanistas difundidas pelo Iluminismo. José Neves Bittencourt (1996, p.12) destaca que as expedições marítimas à procura de novas terras causam uma profunda revolução do olhar da Europa sobre o novo mundo, e, assim, a busca do saber nos livros é substituída pela busca de saber nas "coisas". As coleções deixam de destinarem-se apenas às "relíquias", passando a incorporar tesouros e curiosidades provenientes das colônias da América e da Ásia, bem como obras de arte da antiguidade e da própria produção artística da época, financiada pelos nobres proprietários de gabinetes e galerias. Consolidam-se as coleções científicas – simulacros da natureza, formados por estudiosos que reuniam grande quantidade e variedade de espécies, seres e objetos exóticos. Algumas dessas coleções eram publicadas em catálogos[2], cujas informações vão além da simples listagem, possibilitando a circulação de seus exemplares e espécimes.

Tanto nos pequenos gabinetes como nas grandes coleções, o acesso era restrito aos proprietários e aos seus pares. Além do caráter privado, destaca-se a sobreposição de obras e de objetos excepcionais, a ausência de critérios definidos de organização e o aspecto contemplativo[3]. A busca pela representação de um total, a partir da materialidade, possibilita assinalar um mundo maior do que o até então conhecido. Nesses locais eram criados cenários compostos por minerais, fósseis, conchas, espécimes anatômicos e botânicos, animais taxidermizados, monumentos, arte, antiguidades, química, armas, etc., com forte aspecto enciclopedista. Para Maria Cecília Lourenço, nos gabinetes de curiosidades "identifica-se ao excêntrico, ao raro e ao incomum, enfim revelador de um mundo acessível a poucos, montado de forma teatralizada, utilizando-se invólucros especiais para salientar minúcias, como estantes,

[2] Alguns desses catálogos eram denominados como "*Museum*", pois constituíam a essência da prática do colecionismo. Neles as coleções eram impressas em imagens e descrições que viajavam por territórios bem mais amplos que os gabinetes científicos e galerias (LOPES, 2001).

[3] Alguns desses espaços começam a esboçar uma divisão entre artes e curiosidades. A partir dessas direções, mais tarde surgiram o museu de belas artes e o museu de história natural (GIRAUDY; BOUILHET, 1990).

armários e arcas" (1999, p. 68). As coleções eram também símbolo do poder econômico e político, conferindo prestígio às suas raridades e reconhecimento social àqueles que as possuíam (OLIVEIRA, 2008).

Nos gabinetes de história natural, o exercício de classificação obedecia a uma ordem atribuída à natureza, contrapondo o humano e o natural. Assim, os mesmos serviam como dispositivos do pensamento científico ocidental, que pregava o evolucionismo a partir do dualismo que separa a natureza da sociedade, o corpo da razão. Anibal Quijano, em artigo publicado sobre a questão da colonialidade do poder na América Latina, estabelece a relação entre essas teorias evolucionistas e a concepção européia da modernidade:

> [...] o mito fundacional da versão eurocêntrica da modernidade é a idéia do estado de natureza como ponto de partida do curso civilizatório cuja culminação é a civilização européia ou ocidental. Desse mito se origina a especificamente eurocêntrica perspectiva evolucionista, de movimento e de mudança unilinear e unidirecional da história humana. (QUIJANO, 2005, p. 236)

O autor chama a atenção que a racionalidade eurocêntrica evolucionista coloca os povos conquistados em situação próxima à natureza, ou seja, em condição inferior em relação aos conquistadores europeus, constituindo, dessa forma, um dos principais elementos das relações de domínio determinado pela colonização, que para o autor ainda atravessa a contemporaneidade (QUIJANO, 2005). Nesse sentido, as coleções científicas assumem um papel importante no projeto eurocêntrico de modernidade, como instrumentos de produção de conhecimento e da própria classificação social que naturalizava as relações coloniais entre europeus e não-europeus.

A racionalidade Iluminista e o seu projeto hegemônico europeu utilizam-se da História Natural como recurso para o aperfeiçoamento dos cidadãos e para a domesticação do mundo. Nesse contexto, as coleções, como fontes do saber, assumem o papel de educadoras e árbitras do gosto e do conhecimento erudito na "missão civilizatória". À medida que o Iluminismo ganha força, os modos de colecionar especializam-se e os contornos entre arte e "objetos de curiosidades" tornam-se mais evidentes, pois a arte também passa a ser foco de classificação e descrição. Sobre a racionalidade iluminista e o projeto da modernidade, David Harvey infere:

> O domínio científico da natureza prometia liberdade da escassez, da necessidade e da arbitrariedade das calamidades naturais. O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder,

> bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. Somente por meio de tal projeto poderiam as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade ser reveladas. [...] o pensamento iluminista abraçou a idéia do progresso e buscou ativamente a ruptura com a história e a tradição esposada pela modernidade. Foi, sobretudo, um movimento secular que procurou desmistificar e dessacralizar o conhecimento e a organização social para libertar os seres humanos de seus grilhões. [...] os pensadores iluministas acolheram o turbilhão da mudança e viram a transitoriedade, o fugido e o fragmentário como condição necessária por meio da qual o projeto modernizador poderia ser realizado (HARVEY, 2014, p.23)

Com a Revolução Francesa são inauguradas novas articulações com a memória. Uma nova e moderna rede é constituída, com novas relações de classe, com o corpo, com a justiça, com a política, com o saber, com a economia, com a religião, assim como com as instituições públicas e privadas (CHAGAS, 2002). São instituídos marcos de memória, acionados em oposição à antiga classe dominante, tais como datas comemorativas, heróis e monumentos. Esse novo conceito de memória desencadeia um processo de transferência de bens privados à esfera pública, gerando a preocupação com a seleção, conservação e guarda de um enorme e heterogêneo acervo. Torna-se necessário criar "lugares" para proteção e difusão da memória do projeto revolucionário, sendo inaugurados os primeiros museus franceses.

Ainda na França, a questão do patrimônio torna-se central, sendo criado um aparato jurídico e técnico para a sua proteção[4]. Com a substituição do mito da fé pelo mito da razão, procura-se constituir uma história oficial da nação, estabelecendo continuidades entre o passado remoto e o presente. Nesse sentido, vestígios do antigo regime, como os bens da realeza, da nobreza e da Igreja, passam a ser considerados "tesouros nacionais" e, sob o argumento de que era preciso devolvê-los ao povo, são incorporados aos acervos de museus, tornando-se partes expressivas dos patrimônios nacionais. A partir daqui os museus são classificados em tipologias distintas, separando a arte da ciência, a estética da função, distinção ainda presente na contemporaneidade. Lúcia Oliveira destaca a criação de quatro museus públicos na França entre os anos de 1793 e 1802: "o Museu do Louvre (1793), como museu da civilização; o Museu de História Natural (1793), voltado para o desenvolvimento científico classificatório; o Museu dos Monumentos (1795), como museu da memória da Nação; e o Museu de Artes e Ofícios (1802)" (2008, p.143).

[4] Sobre os mecanismos e critérios para aquela política cultural patrimonial francesa ver: CHOAY, Françoise. A Alegoria do Patrimônio. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 95-116

Na Europa do século XIX ocorre um processo acelerado de formação de museus, inserido no contexto comemorativo do imaginário nacional. A hegemonia européia concentrava o controle das formas de subjetividade, da cultura e da produção de conhecimento. Cada nação orgulhava-se de possuir parte do "tesouro universal", portanto, os Estados Nacionais financiavam e reconheciam os museus como instituições oficiais, como instrumentos do poder político em curso, dando suporte à construção de uma memória coletiva, apoiada na ideia da identidade nacional (CHAGAS, 2002).

Sobre a noção de memória coletiva, Maurice Halbwachs (1877-1945), embora apegado ao caráter reconciliatório da memória, lança um complexo tratamento conceitual no qual reconhece, nos "jogos de memória", atributos de um fenômeno social. Para o autor, a memória individual "é um ponto de vista sobre a memória coletiva" (HALBWACHS, 2006, p.69), pois integra a memória de um determinado grupo social, ou seja, os indivíduos lembram porque estão inseridos num grupo. Halbwachs ressalta o processo de reconstrução do passado no presente, de acordo com determinados marcos sociais e introduz a noção de que a dinâmica entre lembranças e esquecimentos está presente em todas as estruturas sociais. Para o autor, as sociedades precisam lembrar-se de coisas em detrimento de outras, tendo em vista a atualização de suas relações (2006).

Ressalta-se que os "jogos de memória" não acontecem de forma neutra e não incidem da mesma maneira em todos os grupos sociais, pois além de existirem diferentes concepções de tempo, sempre ocorrem disputas de poder. Com base no fenômeno coletivo da memória sublinhado por Halbwachs, Michael Pollak (1992), problematiza a relação entre memória e identidade social e enfatiza que as memórias passam por negociações em função do momento em que são articuladas e expressas. Segundo o autor, "a memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo" (POLLAK, 1992, p.4). Pollak também identifica o "trabalho de enquadramento da memória" realizado na formação de uma história nacional, além do "trabalho da própria memória em si", "ou seja, cada vez que uma memória está relativamente constituída, ela efetua um trabalho de manutenção, de coerência, de unidade, de continuidade, da organização" (1992, p.7).

As formas de destruição dos bens simbólicos no processo de construção do patrimônio nacional francês é um exemplo das negociações, disputas e do trabalho de

enquadramento da memória, determinantes para a formação da comunidade imaginada daquela nação. Contribui para essa compreensão a distinção que Françoise Choay (2006) faz sobre essas formas de destruição, pois indica que ocorreram tanto por atos privados de vandalismo, tais como roubos e depredações, assim como pela destruição ordenada pelo Estado Revolucionário (caráter ideológico) e aquela com fins puramente econômicos. Esta última, a autora identifica como a mais perversa de todas, tendo em vista que foi realizada dentro da legalidade, "assim, por toda a França, nas cidades e no campo, aqueles que adquiriram bens nacionais puderam, impunemente, para lotear o terreno ou para converter em materiais de construção, destruir alguns dos mais prestigiosos monumentos" (2006, p.106).

Os museus nacionais, legitimados pelo valor nacional, ao reunirem, classificarem e organizarem seus acervos comunicam o poder simbólico da nação, corroborando às narrativas historicistas, científicas e eurocêntricas. Esses novos espaços de memória assumem algumas características até então inéditas: buscam explicar a ordem a partir de um modelo de conhecimento universal, vinculam-se ao poder e a "história oficial", transferem os bens privados à esfera pública, permitem o acesso a um grande público. Como dispositivos do trabalho de organização e enquadramento da memória nacional, os museus impulsionam o surgimento de novas disciplinas, como a história, a história da arte, a antropologia e a biologia e, com elas, estabelecem-se pensamentos científicos sobre a evolução, o passado, o progresso e a estética. Segundo Lúcia Oliveira, "o espetáculo da ordem e do controle sobre objetos, corpos, vida e morte deveria integrar o cotidiano do povo. Através desse espetáculo foi ensinado como apreciar o progresso e as novas tecnologias e, acima de tudo, foi produzida a lealdade à ordem nacional" (2008, p.145).

Entre os séculos XIX e XX o caráter fixo do pensamento iluminista foi crescentemente contestado e a teoria da representação e do conhecimento sofre uma profunda ruptura, deixando de ser o fundamento da ordem das coisas e do mundo. O capitalismo passa por intensas mudanças e, diante dos novos processos de trabalho, hábitos de consumo, urbanização, industrialização e a emergente potência dos Estados Unidos, as riquezas são substituídas pela produção (HARVEY, 2014).

Nesse contexto, surgem as grandes exposições, conhecidas como Exposições Universais. Os tesouros nacionais, produtos das regiões e de povos colonizados eram colocados ao lado da tecnologia mais avançada e expostos nos grandes centros

econômicos do período (Londres, Viena, Filadélfia, Paris, Chicago e outras). Parte dessas exposições era dedicada às mostras etnográficas, que mais tarde deram origem aos museus antropológicos (OLIVEIRA, 2008).

Com finalidades comerciais e de afirmação nacional diante dos demais países, essas exposições traziam obras de museus, salões e artistas que não tinham espaços nessas instituições. Para Durval de Lara filho, as Exposições Universais[5] constituem-se como uma forma de prolongamento dos museus, mas inovam ao colocar a arte ao lado de máquinas e de produtos do comércio, da indústria e da agricultura, quebrando o isolamento imposto pelo museu (2013, p.98). Há também uma crescente preocupação em mostrar a arte do seu tempo, com a documentação sobre as obras e objetos, com os papéis dos museus e das próprias exposições diante de seus públicos.

O conceito do museu moderno consolida-se, portanto, a partir do século XIX, constituindo-se enquanto instituição privilegiada. Os museus e os monumentos espalham-se por toda a parte, tendo os países europeus como principais centros irradiadores desses lugares de memória[6]. Os projetos de nação configuram os museus como dispositivos de institucionalização das memórias, do conhecimento e das artes. Dessa forma, essas instituições espelham também as transformações que se operam na sociedade européia, refletindo as conquistas realizadas pela burguesia.

A partir desse breve panorama de constituição dos museus modernos, podemos inferir que a inauguração de museus no Brasil está inserida no contexto dos museus nacionais europeus do século XIX, reproduzindo, inclusive, seus modelos. As primeiras instituições museais estavam condicionadas ao sistema colonial, como parte da rede de relações do poder dominante europeu. Dessa forma, e como iremos nos aprofundar a seguir, o olhar colonial europeu e sua produção de memória refletem-se no processo de formação dos museus brasileiros, atravessando, inclusive, a contemporaneidade.

[5] A primeira Exposição Universal foi realizada em Londres, em 1851, sob o título "Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações". Esta feira foi a primeira exposição internacional de produtos manufaturados e exerceu forte influência em diferentes aspectos da sociedade, como a arte, o design, o comércio, as relações internacionais e até no turismo.

[6] Segundo Pierre Nora (1993, p.13), os lugares de memória são os testemunhos de outro tempo, ou seja, “os sinais de reconhecimento e de pertencimento de um grupo” em uma sociedade onde a tendência é perder os rituais e reconhecer apenas os iguais e idênticos. O sentimento de pertencimento é o imperativo para a construção da identidade particular e, ao mesmo tempo, coletiva, e os lugares de memória seriam os potenciais agregadores das múltiplas memórias, que se organizam em torno de uma memória comum.

1.2 Os museus no Brasil – síntese histórica

Assim como em outros países, a trajetória dos museus brasileiros reflete diferentes conjunturas políticas, econômicas, sociais e culturais. Conforme assinalamos anteriormente, a partir do século XIX a Europa realiza diversas expedições etnográficas e antropológicas e a então sede do governo do Império Português também tenta participar desta corrida. Mas o Brasil Imperial poderia ser inserido na história universal? Poderia disputar pelo título de nação herdeira das antigas civilizações ao mesmo tempo em que as riquezas, a fauna e flora do seu território geográfico e sua população nativa eram representadas nos museus nacionais e exposições universais em condições anteriores e inferiores às nações "civilizadas"?

Cientistas e estudiosos que propagavam as teorias iluministas eram também os profissionais responsáveis pelos museus nacionais europeus e viajavam em busca de amostras que legitimassem suas pesquisas, tendo como destino terras distantes e exóticas, a exemplo do território brasileiro. Assim, mesmo antes de inaugurar suas instituições, o Brasil já era representado em museus, principalmente nos etnográficos. Vale destacar que além dos conflitos internos na constituição de cada identidade nacional, havia também a disputa de poder entre as diferentes nações que visavam conquistar o lugar de principal herdeiro da civilização clássica.

O surgimento dos museus brasileiros é datado do mesmo período em que são constituídos os grandes museus nacionais europeus. A primeira instituição de memória do Brasil foi criada no Rio de Janeiro, por um decreto de 1808, numa iniciativa de D. João VI. Inicialmente a instituição recebeu o nome de Escola Real de Ciências Artes e Ofícios, sendo depois denominada, em 1818, como Museu Nacional. Para Myriam Santos, a tentativa do Império brasileiro em legitimar-se a partir do elo com a tradição européia pode ser observada na constituição do Museu Nacional:

> O Museu Nacional reproduzia o discurso dos grandes museus europeus, ainda que em menores proporções. A constituição dos imaginários nacionais sempre envolve narrativas sobre origens, e para os articuladores do Império Brasileiro uma de nossas origens era sem dúvida aquela mesma que fundamentava as grandes potências européias. Durante o Império importantes coleções de antigüidades, que incluem as famosas múmias egípcias do museu, foram incorporadas ao acervo. (2000, p. 281)

Inicialmente esse museu assemelhava-se aos padrões das galerias particulares européias do final do século XVIII, com características de coleção de história natural e cumprindo um papel apenas comemorativo, sem critérios de classificação. Somente em

1821 foi aberto ao público, ainda que com algumas restrições, mas foi a partir da década de 1870 que houve uma maior aproximação aos modelos dos museus nacionais europeus, ao começar a cumprir objetivos científicos de classificação e de ensino. Porém, a tentativa do império brasileiro de unir o velho e o novo mundo não se concretiza, pois torna-se impossível construir um Brasil que tivesse continuidade com a Europa e suas tradições.

Pesquisas mostram que até a metade do século XIX a maior parte ou até mesmo todo o do estudo científico no Brasil era feito por estrangeiros, já que as expedições eram muito complexas e onerosas, e não havia, naquele momento, financiamento público para os museus, como já ocorria com as instituições públicas européias. A partir de 1870 identificam-se conflitos internos com a situação nacional até então posta, numa perspectiva pessimista em oposição ao mito de origem colonial. Os museus brasileiros entram em declínio, pois a ideia de criar uma cronologia histórica linear e universalizante para compor uma narrativa nacional aos poucos vai sendo substituída pelo estudo específico dos recursos naturais e culturais da própria nação. O Museu Nacional, influenciado pelas teorias evolucionistas do final do século, tentava abandonar os discursos universalizantes e focar cada vez mais na investigação do que era específico do Brasil. Entretanto, Santos assinala que:

> a instituição nunca perdeu totalmente este caráter único de tentar organizar o mundo a partir de um olhar imperialista. Ao voltar-se para a história natural e para a antropologia, o Museu continuou a procurar relacionar o que era brasileiro ao que existia em outras partes do mundo (2000, p.283).

A principal diferença entre o Museu Nacional e os demais museus brasileiros de História Natural do período está centrada na formação de suas coleções, pois enquanto o primeiro buscava constituir acervos com exemplares encontrados no Brasil e em diversas partes do mundo, os demais voltavam-se para as amostras regionais. Mas essa não foi uma escolha livre de disputas, pois a concorrência entre museus com propósitos semelhantes limitava os recursos financeiros e dificultava a investigação e coleta de espécimes que pudessem simular a diversidade natural e cultural nacional.

A partir da segunda metade do século XIX foram inaugurados diversos museus no país. Em geral, os estudos sobre a historicidade dessas instituições destacam a criação do Museu Paraense Emílio Goeldi (1885), no Pará, e do Museu Paulista (1893), em São Paulo, depois conhecido como Museu do Ipiranga. Ambos alinhavam-se ao modelo etnográfico, com pretensões enciclopédicas. Tinham como principal atividade

preservar artefatos e exemplares para coleções complexas, compostas de amostras que representavam variedades da fauna, flora e também das espécies humanas, das consideradas raças inferiores (SCHWARCZ, 1993). Muito mais que a guarda em si, essas instituições visavam classificar, documentar e concluir, pois fundamentadas nas teorias evolucionistas, acreditavam, inclusive, na extinção de determinadas culturas.

Enquanto o Museu Nacional nasceu como um projeto político nacionalista, vinculado e dependente do Estado, os museus Emílio Goeldi e Paulista surgiram como iniciativas das elites intelectuais locais e estrangeiras. Observa-se, entretanto, que essas três instituições adquirirem características homogêneas: suas atividades estavam muito atreladas à figura de seus diretores; seus estudos, apesar dos conteúdos locais, estavam baseados na produção científica de naturalistas estrangeiros; além da publicação de revistas científicas para o registro de pesquisas.

Os museus locais passam a promover também as expedições antropológicas e etnográficas na busca por elementos da representação das chamadas culturas primitivas. Essas iniciativas acompanhavam o movimento intelectual local do período que visava construir um imaginário republicano. Dessa forma, a ênfase dada à tradição para a construção de uma identidade nacional é substituída pela valorização de um futuro em evolução, ou seja, a tradição passou a servir à nação para as realizações futuras.

Diante das disputas institucionais de prestígio, em 1882 o Museu Nacional, sob a direção de Ladislau Neto, promoveu a "*Exposição Antropológica Brasileira*". Pretendia-se apresentar uma narrativa histórica do Brasil, introduzindo o índio como representação da nação moderna brasileira. Articulando diversas províncias no trabalho de coleta de objetos e artefatos, muito mais que exibir a riqueza e a diversidade das comunidades indígenas, essa exposição visava celebrar a ciência. O fundo do "Governo da Província" do Arquivo Público da Bahia, possui dentre os seus documentos alguns manuscritos que evidenciam o trabalho dos museus na coleta para a exposição Antropológica Brasileira, a exemplo da transcrição a seguir:

> Bahia 9 de j^{o} 1882. Ill^{mo}Sr George Stolze. Está designado o dia 29 de julho vindouro para realizar-se no Museo Nacional da Corte uma exposição anthropologica, para a qual tenho solicitado o concurso de diversos cidadãos, no intuito de ser esta Prov^{a}. convenientem.^{e} representada. Sei por informações de amigos meus que V. S., já pelas suas relações, já pela influencia que tem entre as pessoas d'essa localidade, sendo alem d'isso estado de um prestimozo, não se esquivará de auxiliar me n'esse empenho procurando collecionar objectos que possam figurar na alludida exposição, principal.^{e} craneos de indígenas, no que tenho o mais viso interesse de adquirir. Remetto a V. S. os inclusos

> impressos relativos à sobredita Exposição, para p[r]. elles guiar-se, e distribuir com aquellas pessoas que lhe quizerem auxiliar. Os objectos que V. S. obtiver podem ser entregues ao Agente da Comp.ª Bahiana para me serem aqui entregues. Assigno-me com estima e consideração. DeV.S.[7]

O aceleramento do processo de urbanização e industrialização, o desenvolvimento de uma classe média e o surgimento de um proletariado urbano, ocorridas no início do século XX, marcam uma mudança profunda nas relações sociais cotidianas. O Estado busca consolidar o desenvolvimento social e "as teorias raciológicas tornam-se obsoletas, era necessário superá-las, pois a realidade social impunha um outro tipo de interpretação do Brasil" (ORTIZ, 1985, p.14).

O discurso da identidade nacional é então retomado, só que com uma representação mais popular da nação. Em 1922, Gustavo Barroso cria na cidade do Rio de Janeiro o Museu Histórico Nacional, com o objetivo de educar o povo a partir do culto à tradição, ao passado e à formação cívica. Este museu, mais que um espaço de produção de conhecimento, funcionava como uma espécie de agencia destinada a legitimar e veicular a noção de historia oficial, modelo adotado por outras instituições. Barroso cria o Curso de Museus, que, entre 1932 e 1970, formou técnicos para todo o país. Suas ideologias patrióticas, hierárquicas, românticas e conservadoras contribuíram para a criação, em 1934, da Inspetoria dos Monumentos Nacionais (CHAGAS, 2009).

Conforme será aprofundado no capítulo seguinte, na década de 1930, a partir do Governo de Getúlio Vargas, o Estado brasileiro passou a promover políticas para o setor cultural. Entretanto, essas primeiras ações praticamente reduziram a noção de cultura à ideia patrimonial, pautada na construção da identidade do Estado Novo. Nesse período delegou-se a uma elite intelectual modernista, localizada geograficamente no eixo centro-sul do Brasil, a implantação de um serviço destinado a proteger obras de arte e de história no país, criando assim, em 1936, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN. Esse grupo de intelectuais atuou no aparelho do Estado e mediou a construção de uma "identidade nacional", numa tentativa de homogeneizar a cultura brasileira a partir da revalorização da tradição como símbolo da cultura nacional. Segundo José Reginaldo Santos Gonçalves:

[7]Arquivo Público Do Estado Da Bahia. Fundo: Governo da Província. Série: Exposições. Maço nº 1568. Período: 1861-1889. Caderno/ano: 1882 (Exposição Antropológica). Transcrição: Bárbara Alessandra Leal Saldanha.

> Aqueles intelectuais identificados como o modernismo e associados ao regime político do Estado Novo concebiam a si mesmos como uma elite cultural e política cuja missão era "modernizar" ou "civilizar" o Brasil elevando o país ao plano das nações européias mais avançadas. No entanto, é importante frisar que tal projeto estava associado ao reconhecimento da necessidade de produzir uma imagem singularizada do Brasil enquanto cultura e como parte da moderna civilização ocidental. (GONÇALVES, 1996)

Na passagem entre os séculos XIX e XX, apesar de certa renovação dos museus, faltavam espaços de coleta, preservação e exposição de obras de artistas modernistas nacionais e internacionais que permitissem a circulação, o intercâmbio com a produção estrangeira. Na década de 1940 são fundados os primeiros museus de arte moderna do país, que a seguir terão suas trajetórias analisadas, bem como suas complexas relações com a arte e com o mercado da arte.

1.3 Os museus de Arte Moderna

Desde o Brasil Imperial são identificadas iniciativas para a coleta, guarda e o estudo das coleções de artes, a exemplo da criação da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro[8] (1815). Em 1843 a Academia recebe uma coleção com obras de um número significativo de artistas, principalmente provenientes da Academia francesa. No século XIX são inauguradas outras instituições destinadas às coleções de objetos de arte, a exemplo da Pinacoteca de São Paulo (1905) e do Museu Nacional de Belas Artes (1937), no Rio de Janeiro. Com o tempo são criados outros museus de arte no país, mas nem todos recebem a mesma nomenclatura, variando entre Pinacoteca, Museu de Belas Artes, Museu de História da Arte, Museu de Artes e Tradição. É a partir da década de 1940 que surgem as denominações Museu de Arte Moderna e Museu de Arte Contemporânea (LOURENÇO, 1999).

Os primeiros museus de arte distinguem-se das demais tipologias pelas seguintes características: valor simbólico das obras de arte, ou seja, ausência de valor utilitário antes de serem deslocadas para os museus; acervo de obras de arte produzidas dentro de condições institucionais e confinadas ao reduto espacial da instituição; diferença na relação entre o espectador e a obra exposta (proporciona a experiência do sensível entre os artefatos expostos e o público, sendo ao mesmo tempo uma extensão da arte e o meio

[8] Criada por Dom João VI, a abertura da Academia não é imediata e sofre dificuldades. Somente em 1824 ocorre o decreto de sua instalação determinando sua sede no edifício ao lado do Tesouro Público.

de sua transmissão) (FILHO, 2013). Esses museus também fazem um paralelismo com a história da arte, expondo seu acervo a partir de determinados recortes históricos. Por outro lado, a história da arte também é agenciada por essas instituições, ao promoverem a reorganização das obras de arte e da história em si, ou colocarem à disposição dos espectadores as obras "sobreviventes", assim como as selecionadas por curadores para compor uma exposição ou um acervo.

Inicialmente a arte é absorvida por esses museus considerando apenas os seus valores estéticos (no sentido tradicional da beleza) e históricos, numa espécie de nostalgia de um determinado tempo ou território distante. No entanto, com as transformações provocadas pela modernidade que desencadeiam o processo de autonomização do olhar (BOURDIEU, 1989), a produção artística deixa de ser conduzida, realizada e exibida apenas dentro de condições institucionais, para desenvolver-se a partir das diversas experiências humanas.

As transformações decorrentes do capitalismo e da modernidade, ligados a emergência das massas urbanas e ao desenvolvimento tecnológico, demandaram a organização do novo universo que se constituía. Nesse processo, as antigas instituições que regulavam a sociedade e a economia, com base nas tradições, revelaram-se inoperantes (BUENO, 1999). No campo da arte, a produção moderna e os movimentos que a constituíram dedicaram-se à crítica das instituições museológicas tradicionais e suas formas de circulação e apresentação. Suas funções primordiais, de intermediação por meio de discursos singulares, são recusadas pelos próprios artistas que passam a perceber o museu de arte como lugar de confinamento cultural. A relação da arte com os museus é alterada e passa a ocorrer de maneira interdependente e reflexiva sobre suas próprias práticas.

O florescimento dos procedimentos modernos também associa-se à consolidação de um mercado, que atribui novos valores às obras de arte, compreendendo a própria produção artística, ou seja, os artistas e suas práticas. Como observa Pierre Bourdieu (1989), a arte moderna se afirma como uma arte de criação, rompendo com a unidade e instituindo uma pluralidade de visões e de produções. Nessa conjuntura de diversificação da produção artística, de críticas à instituição tradicional e de consolidação de um mercado de arte, a partir da década de 1920 surgem no mundo os primeiros museus denominados "Museu de Arte Moderna" (LOURENÇO, 1999), que assumem uma relação mais próxima com a arte produzida no seu tempo.

A arte produzida na modernidade e o seu posicionamento crítico estabelecem a relação entre museus e artistas de forma interdependente, pois ao mesmo tempo em que a instituição legitima determinada obra, esta a atualiza e dá valor ao seu acervo. Assim, o museu adquire forte relação com o chamado "sistema da arte", contribuindo inclusive, para o seu próprio sustento. Para Giulio Carlo Argan, a arte moderna também passa a ser acionada pela política:

> uma das características marcantes da arte moderna é a formação contínua de grupos e tendências, cada um dos quais enuncia e desenvolve um programa e tende a impor sua própria estética, ou mais precisamente sua poética, pois estes princípios não se enquadram em um sistema filosófico e tendem sobretudo a condicionar o fazer artístico. Pode-se dizer, portanto, que a sucessão de poéticas — ou dos ismos, como às vezes são pejorativamente qualificadas — representa a vontade de definir a relação entre arte e vida contemporânea, em contínuo e acelerado movimento. Não tendo mais como finalidade a representação dos eternos valores religiosos ou morais, a arte só pode ser uma modalidade da vida e, como tal, interferir em todos os aspectos da vida contemporânea. A arte torna-se um fato plenamente social, vinculando-se aos movimentos políticos mais progressistas. (ARGAN, 1987, p.50)

Como destaca Maria Cecília Lourenço, "a imagem da arte moderna é vitoriosa e unida a valores positivos – arrojo, heroísmo, ousadia, audácia, entusiasmo, coragem, progresso e destemor –, atraindo o poder político e, em especial, o econômico, para a criação de tais museus" (LOURENÇO, 1999), como ocorreu com a fundação do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 1929, nos Estados Unidos da América.

Criado por um grupo de elite ligado a bancos e empresas, influente na vida política e nas relações internacionais do país norte-americano, o MoMA surge com a clara intenção de tornar-se um centro da arte moderna mundial (LOURENÇO, 1999). Esse modelo impulsiona a criação de museus de arte moderna nas principais capitais e centros financeiros de diversos países espalhados pelo globo. O Brasil não fica de fora desse movimento e tem seus primeiros museus de arte moderna criados na década de 1940, contando com o interesse e apoio do então diretor do MoMA, o político e industrial norte-americano Nelson Aldrich Rockefeller (1908-1979), em articulação com empresários de comunicação que formavam os primeiros grupos de imprensa do país (BARBOSA, 2015).

O investimento na criação desses museus alcançou diversas regiões brasileiras, mas as instituições fundadas no sudeste - Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museus de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), inaugurados entre os anos de 1947 e 1948 - destacam-se na

introdução do moderno no cotidiano, na legitimação da arte moderna como um bem cultural, na valorização da produção nacional e na configuração do mercado de arte brasileiro (LOURENÇO, 1999). Com caráter interdisciplinar, essas instituições promoveram a introdução de outras linguagens e expressões artísticas, como o design e preocuparam-se com a formação de um público, com a oferta de mostras e publicações, com o estímulo à produção local, com a documentação e pesquisa da produção artística contemporânea.

A pesquisadora Fernanda Tozzo Machado (2009) verifica algumas características semelhantes nas primeiras gestões dessas instituições: centralizavam na figura do diretor todas as responsabilidades de decisões sobre suas respectivas gestões; ausência de profissionais para a conservação das obras; ausência de políticas de aquisição de obras de arte; financiamento a partir de ações de mecenato; constituição de museus de arte de direito civil (sociedades de direito civil sem fins lucrativos).

Em 1959, cerca de dez anos depois da criação dos primeiros museus de arte moderna do país, como parte de um projeto de governo do Estado da Bahia, é fundado o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), principal objeto desta pesquisa. Assim como ocorreu com as instituições do sudeste, a fundação do MAM-BA foi incentivada por expoentes modernistas brasileiros e mecenas da arte. Idealizada pela arquiteta italiana Lina Bo Bardi, a experiência baiana distingue-se das demais principalmente pela valorização da cultura local. Mais a frente serão abordadas as especificidades desse museu, passando pelo seu projeto inaugural e pelo lugar que essa instituição ocupa na contemporaneidade, tendo em vista as recentes mudanças ocorridas nas políticas públicas culturais e, especificamente, voltadas para o segmento museal.

Em geral, os museus de arte moderna brasileiros propõem maior integração com o público, voltado para o seu desenvolvimento cultural. Essa nova tipologia de museu substitui o lugar da antiga instituição fixada num contexto estético, desfazendo-se da áurea sagrada em que se confinava, transformando-se em instrumento de comunicação. Entretanto, o ex-diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Walter Zanini destaca que, embora o museu de arte moderna distancie-se do museu de arte do século XIX, desempenha o mesmo papel de atribuidor de valores, almejado pelo artista, cuja obra tem a intenção de resistir ao tempo e, portanto, é “sublimada pelo sentido que a engloba como célula autônoma e acabada no processo de memória da humanidade” (apud FREIRE, 2013, p. 115)

Importa compreender que a denominação de “museu de arte moderna” pode remeter a uma localização histórica, marcada num determinado tempo. Porém, muitos museus brasileiros adotam essa nomenclatura com o objetivo de conferir um caráter contemporâneo, ou seja, de formar coleções, expor, promover o estudo, produzir publicações e possibilitar a fruição da produção artística do seu tempo. A partir do pensamento de vanguarda de Lina Bo Bardi podemos verificar o caráter contemporâneo adotado para a criação do Museu de Arte Moderna da Bahia:

> É certo que existem [no Brasil] muitos museus: nenhum, porém, se dedica ao estudo e à difusão do conhecimento da arte moderna. Também é certo que, nas grandes cidades do mundo, funcionam museus deste tipo. Mas, quando a Bahia se distingue, nacionalmente, e até internacionalmente, por seus artistas modernos, quando acolhe e inspira grandes artesãos contemporâneos de outras terras, quando se inquieta por conhecer o trabalho e a crítica que se faz em torno dos maiores criadores de nosso tempo, não se indaga se ela imita uma atitude estranha aos seus conceitos e à vivência, admite-se que lhe seja próprio agir e refletir desse modo. E, de fato, a Bahia deve ser uma cidade aberta às expressões contemporâneas da arte. A tradição de seus aspectos reclama esse favorecimento[9].

Alguns museus de arte moderna, entretanto, acabaram por engessar seus acervos na produção artística moderna, tendo o modernismo como uma de suas principais expressões. Os museus que conseguiram extrapolar essa compreensão datada e tradicional, afirmando suas vocações contemporâneas, buscam na atualidade promover e difundir diferentes movimentos e expressões da arte contemporânea. Conforme ressalta a pesquisadora e curadora de arte Cristina Tejo:

> O contemporâneo desta denominação não significa simplesmente tudo que acontece hoje, já que aceitamos a coexistência de múltiplas temporalidades, mas assina-la uma fissura na modernidade em vários termos.
> [...]
> A arte contemporânea se nega a ser simplesmente espelho, imagem literal da vida, mas empreende com sofisticação um jogo de desvelo e de articulação de elementos, pouco percebidos pelos puristas.
> (MAM-BA, 2008)

Já nas palavras da pesquisadora Cristina Freire (2015):

> A arte contemporânea não é toda a arte feita hoje em dia: existe arte contemporânea e arte da contemporaneidade. Um dos principais elementos que compreendem a arte contemporânea é a sua aproximação com a vida, com os elementos da sociedade e do cotidiano. Há um deslocamento do que antes era uma fruição puramente retiniana, para o que é hoje uma fruição intelectualizada; as

[9] Trecho extraído do artigo “A Formação do Museu”, documento pertencente ao arquivo do Museu de Arte Moderna da Bahia.

> obras de arte não são mais necessariamente objetos, e o material que constitui uma proposição é o suporte para um conceito.

Para Freire (2015), o artista na contemporaneidade é uma pessoa comum, assim como as outras, e suas proposições artísticas podem ser pensadas para serem executadas por qualquer pessoa, em qualquer momento e em qualquer lugar do mundo. Na sua concepção, o artista é o articulador e propositor, mas não necessariamente o executor da obra de arte.

> Com a proximidade das realidades vividas pelos indivíduos, a arte cria um simulacro de envolvimento que suspende, mesmo que apenas por alguns instantes, a realidade cotidiana, levando a experimentação para o campo do simbólico, que parte de uma outra realidade, a da ficção, ainda que muitos artistas trabalhem outros aspectos mais tradicionais. Em uma analogia, é como se o fruidor fosse o espectador, ator e diretor do filme que lhe é proposto e apresentado pelo artista. A necessidade de negociação entre obra, artista e fruidor constitui fator altamente relevante na arte contemporânea. (FREIRE, 2015)

A autora ainda propõe duas categorias de obras de arte contemporânea: obras autográficas e obras autorais (FREIRE, 2015). A primeira categoria refere-se às obras que coincidem com o objeto artesanalmente produzido, enquanto a segunda considera as obras autorais como resultantes de um projeto e/ou da apropriação de objetos do cotidiano, cujos conceitos sobressaem à materialidade. Os artistas na contemporaneidade transitam entre ambas as categorias como propositor, mas nem sempre como executor, podendo envolver outras pessoas, como por exemplo, o público visitante dos museus.

A abrangência do conceito de arte contemporânea faz com que os museus repensem suas metodologias de conservação e restauro. Muitas instituições lidam na atualidade com problemas de manutenção da integridade formal e física de obras com aspectos experimentais e efêmeros. Nesse sentido, observa-se que as instituições ainda enfrentam alguns limites da museologia tradicional, que continuam a ser aplicados aos modos de percepção e produção do presente. Valores como a originalidade e a autenticidade da obra também permanecem acionados para a legitimação da arte, até mesmo em caso de obras reprodutíveis e autodestrutivas.

As novas correntes museológicas, conforme veremos a seguir, buscaram refletir sobre alguns desses limites, propondo desvincular, por exemplo, os museus da relação com o tempo, tarefa essa difícil para os museus de arte em geral, haja vista suas profundas ligações com a história da arte e sua cronologia.

1.4 Conceitos de Museus – a dimensão contemporânea

Até a década de 1960 praticava-se a museologia conhecida como tradicional (ou moderna), desenvolvida em estreita articulação com a formação dos Estados nacionais modernos e dos impérios coloniais europeus. Era ausente a reflexão ou auto-crítica sobre os fundamentos e o papel social e político do museu. Mas, como observa Alice Duarte (2013), na passagem para os anos 1970 essa situação é alterada e a crítica representacional da "concepção do caráter absoluto do conhecimento, a sua aplicabilidade universal e a certeza da sua obtenção pelo cumprimento escrupuloso do método científico" (2013, p. 105), atinge o próprio conceito de museu e os estudos museológicos.

Introduzem-se novas abordagens e instaura-se a discussão sobre a natureza da instituição, assim como sobre os tipos e significados dos seus acervos, suas formas de representação cultural e do lugar do museu na sociedade. A compreensão do caráter contextual e contingencial – e não fixos - da instituição museológica e de seus conteúdos, conduz à conscientização da necessidade de alargar o espaço representacional, por meio da inclusão de outras narrativas nos discursos museológicos (DUARTE, 2013). Como resultado, nos anos 1980 adota-se a designação "Nova Museologia", formulada para traduzir a renovação da instituição museológica, conforme adotada na atualidade.

A maior contribuição da América Latina para a "Nova Museologia" é atribuída à Declaração de Santiago do Chile de 1972. Resultado da mesa-redonda organizada pela UNESCO, o documento é um marco referencial para o campo de estudo e de práticas que define novas fronteiras entre a museologia tradicional e o museu como instrumento de desenvolvimento social e cultural.

> [...] o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na acção, situando suas actividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais.
> (Mesa-Redonda de Santiago do Chile, ICOM, 1972)

No Brasil, o conceito de “fato museal” definido por Waldisa Russio Guarniere foi de grande contribuição para a proposta metodológica da “Nova Museologia”[10]. Russio (apud BRUNO, 2010) define a museologia como estudo do “fato museal”[11], ou seja, da relação profunda entre o homem - sujeito que conhece - e o objeto, parte da realidade à qual o homem pertence e sobre a qual tem poder de agir. Para a museóloga, esse fato é comunicativo, mas muito além da simples transmissão, a comunicação é feita por meio da interação, ou seja, a partir de um processo entre sujeitos que se encontram, dialogam, negociam e onde há sempre conflitos.

Na Nova Museologia, o foco da análise do fato museal é direcionado para as relações cotidianas das pessoas, reconhecendo a formação e a apropriação do patrimônio por parte da sociedade. Para Manuelina Maria Duarte Cândido (2003), essa metodologia propõe colocar o público como agente de preservação e comunicação, a partir de um processo educacional, de mediação e de interação. A museologia e o próprio museu tornam-se parte dessas relações, sendo eles mesmos mediadores dos processos de significações do patrimônio (CÂNDIDO, 2003)

Compreendendo que as dinâmicas da renovação museológica constituem o centro das preocupações da “Nova Museologia”, Duarte (2013) sintetiza algumas de suas principais características, a começar pelo destaque conferido à dimensão social e política do museu, que inaugura a sensibilidade acerca do papel da instituição como instrumento de transformação social. A pesquisadora ressalta também a abrangência da renovação defendida, considerando o reconhecimento de várias novas formas museais, como o ecomuseu, o museu de comunidade, o museu de vizinhança, o museu local, dentre outros. Por outro lado, destaca que a prioridade à participação das populações demanda renovações conceituais, orientadas pela intenção de democratizar o acesso ao museu ou pela necessidade de desconstruir discursos dominantes nele representados. Os critérios museológicos passam a enfatizar os significados e valores dos objetos para, traduzindo-se num menor uso em termos estritamente estéticos ou na inclusão de objetos do cotidiano, cuja manipulação é incentivada. Ainda na visão de Duarte (2013), a ampliação das práticas museológicas e a introdução de mecanismos como a

[10] Ou como alguns autores brasileiros preferem chamar de “Sociomuseologia” ou “Museologia Social”

[11] Para Waldisa Rússio o fato museal consiste “[...] na relação profunda entre o homem – sujeito conhecedor –, e o objeto, parte da realidade sobre a qual o homem igualmente atua e pode agir. Essa relação comporta vários níveis de consciência, e o homem pode apreender o objeto por intermédio de seus sentidos: visão audição, tato, etc. Essa relação supõe, em primeiro lugar e etimologicamente falando, que o homem “admira o objeto” (RUSSIO, 2010).

interdisciplinaridade e a comunicação configuram outra face das inovações defendidas pela Nova Museologia.

Importa compreender que a designação "Nova Museologia" surge a partir de algumas iniciativas desenvolvidas por profissionais da museologia, que envolvem desde documentos internacionais, até publicações de pesquisas acadêmicas:

> Começando pela história da construção da designação, não há como fugir nem à referência da Declaração do Quebec, em 1984, e da criação do Mouvement Internationale pour la Nouvelle Museologie (MINOM)14, em 1985, nem à publicação do livro The New Museology, editado por Peter Vergo, em 1989. O documento internacional conhecido como a Declaração do Quebec tem como subtítulo "princípios de base de uma nova museologia" e foi produzido no contexto do I Atelier Internacional Ecomuseu/Nova Museologia.
> [...]
> A Declaração do Quebec começa por estabelecer relação entre o movimento da nova museologia e a Mesa Redonda de Santiago do Chile, destacando a importância da afirmação da função social do museu. Prossegue depois com a sistematização dos princípios do movimento, afirmando a necessidade de ampliar as tradicionais atribuições do museu e de integrar as populações nas suas ações, especificando também que a nova museologia abrange a "ecomuseologia, a museologia comunitária e todas as outras formas de museologia ativa". Em termos de resoluções, o documento termina convidando a comunidade internacional a reconhecer o movimento e a aceitar todas as novas tipologias existentes de museu, apelando à criação de estruturas internacionais permanentes que possam assegurar o seu desenvolvimento. A proposta feita de criação de um Comité Internacional "Ecomuseus/Museus Comunitários" nunca se concretizará, mas a da criação de uma Federação Internacional da Nova Museologia será efetivada através do MINOM, cuja constituição se concretiza em 1985, em Lisboa, durante a realização do II Atelier Internacional. Nesse encontro é igualmente reconhecido o conjunto de posições subscritas na Declaração do Quebec, não restando dúvidas quanto ao seu papel de documento fundador do MINOM, a nova instituição filiada ao ICOM.
> (DUARTE, 2013, p. 109)

Além desses documentos, há todo um conjunto de ideias desenvolvidas em diversos debates em âmbito internacional que geraram outros importantes registros para a definição dos museus na contemporaneidade, tais como:

- Mesa-Redonda de Santiago do Chile. ICOM, 1972;
- Convenção do Patrimônio Mundial - A Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural. Unesco – Paris, 1972;
- Declaração de Quebec - Princípios de Base de uma Nova Museologia. MINOM, Quebec, 1984;
- Declaração de Caracas. ICOM, 1992
- Declaração de Lisboa - Resoluções da Comissão Internacional de Formação de Pessoal de Museus. ICTOP, 1994;

- Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais. UNESCO, 2005;
- Convenção para a salvaguarda do património imaterial. UNESCO, 2003;
- Declaração da Cidade do Salvador - I Encontro Ibero-Americano de Museus. Ibermuseus, 2007
  (SILVA; PINHEIRO, 2013)

A perspectiva social e política dos museus difundida por esses encontros e documentos internacionais, nortearam as atividades de debate e reflexão sobre as atividades museológicas no Brasil. No ano de 2007, por exemplo, a Bahia sediou o I Encontro Internacional Ibero-Americano de Museus que resultou no documento "Declaração da Cidade do Salvador". Esse documento, com o intuito de promover a cooperação e integração dos museus ibero-americanos, estabelece algumas diretrizes que merecem destaque: o direito à cultura como fator decisivo para o seu desenvolvimento e sustentabilidade; o pensamento dos museus como equipamentos estratégicos para proposição de políticas públicas e como representações da diversidade cultural de cada país; a compreensão do processo museológico como exercício da leitura do mundo possibilitando aos sujeitos sociais a participação ativa para a construção de uma cidadania democrática e cultural (IBERMUSEUS, 2007).

A renovação da museologia no país também tem reflexo no recente processo de formulação de políticas específicas para o setor, haja vista o conceito de museus adotado em 2009 pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM):

> No universo da cultura, o museu assume funções as mais diversas e envolventes. Uma vontade de memória seduz as pessoas e as conduz à procura de registros antigos e novos, levando-as ao campo dos museus, no qual as portas se abrem sempre mais. A museologia é hoje compartilhada como uma prática a serviço da vida. O museu é o lugar em que sensações, ideias e imagens de pronto irradiadas por objetos e referenciais ali reunidos iluminam valores essenciais para o ser humano. Espaço fascinante onde se descobre e se aprende, nele se amplia o conhecimento e se aprofunda a consciência da identidade, da solidariedade e da partilha. Por meio dos museus, a vida social recupera a dimensão humana que se esvai na pressa da hora. As cidades encontram o espelho que lhes revele a face apagada no turbilhão do cotidiano. E cada pessoa acolhida por um museu acaba por saber mais de si mesma. (IBRAM, 2009)

Em todos esses debates, documentos e definições, há um traço de continuidade, que indica a expansão das funções da museologia e do papel que o museu deve assumir na sociedade contemporânea. A idéia de gestão do patrimônio global que imprime ao museu uma característica de "detentor da verdade" é substituída pela concepção de um

museu dinâmico, em constante desenvolvimento, acompanhando as transformações sociais e culturais dos locais onde estão inseridos. Dessa forma, suas práticas passam a ser compreendidas como ações em processo, num modelo de museu integrado à sociedade.

Sendo assim, os museus configuram-se como legado da modernidade que procura nova legitimação nas estruturas sociais do presente. As atuais políticas para o campo orientam-se no sentido da incorporação de elementos culturalmente representativos, ou seja, que permitam representar os modos de ver e compreender o mundo dos próprios grupos sociais. Os museus passaram a adotar noções de acessibilidade, participação, envolvimento, inclusão e responsabilidade, demonstrando especial foco no público visitante.

Mapeamentos recentes realizados pelo Instituto Brasileiro de Museus[12] apontam um crescimento expressivo no número de instituições museológicas criados no Brasil nas últimas três décadas, compreendendo uma ampla diversidade de tipologias, tais como: ciência e tecnologia, esporte, arte moderna, arte contemporânea, arte popular, ciências naturais, além de museus comunitários, identitários, etc. Com o recente alargamento da noção de patrimônio e do próprio conceito de cultura, a variedade de tipologia é tão vasta que tudo pode ser exibido nesse "lugar de memória".

O desejo e a ação organizada de profissionais da museologia e das políticas públicas com foco na inclusão, acompanham a tendência internacional, mas a ressignificação do lugar do museu numa sociedade simultaneamente global e local, ainda constituem algumas das problemáticas na atualidade. Por outro lado, Chagas (2009) aponta que apesar da maior abrangência, as armadilhas dos jogos de memória e das relações de poder entre as diversas narrativas ainda atravessam a contemporaneidade, havendo ainda questionável sinal de historicidade e de condicionamento espaço-temporal. Para o pesquisador o museu de hoje pode ser instrumento tanto de repreensão quanto de produção, considerando fundamental essa compreensão para que se rompa definitivamente com a visão inequívoca de neutralidade dos museus.

[12] No ano de 2011 o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) - autarquia vinculada ao Ministério da Cultura (MinC) responsável pela Política Nacional de Museus (PNM) – publicou o livro *Museus em Números* com o objetivo de suprir a lacuna de indicadores do campo museal. A publicação traz um mapeamento de 3.025 museus brasileiros. A pesquisa quantitativa promovida pelo IBRAM também compreende o levantamento feito pelo Cadastro Nacional de Museus (CNM) a partir de 1500 instituições brasileiras cadastradas (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2011).

Portanto, para que os museus se tornem dispositivos de interesse de diferentes grupos de indivíduos para perpetuação de diversas representações de memória, é necessário que sejam reconhecidos como espaços de conflitos, capazes de mobilizar habilidades narrativas e práticas da memória. Nas palavras de Chagas, “admitir a presença de sangue no museu significa também aceitá-lo como arena, como espaço de conflito, como campo de tradição e contradição” (2009, p.1).

Nessa perspectiva, a construção de uma política pública específica para museus no Brasil pressupõe uma abordagem crítica e democrática sobre o lugar da instituição na sociedade contemporânea, considerando toda a diversidade cultural do país e suas várias narrativas. Essa difícil tarefa de conformar os museus como instrumentos de transformação social ganha relevo a partir das mudanças ocorridas nas políticas culturais brasileiras no início dos anos 2000, conforme buscaremos apresentar no próximo capítulo.

2. Políticas culturais, patrimoniais e os museus no Brasil e na Bahia

Neste capítulo buscamos apresentar uma síntese da trajetória das políticas públicas de cultura no Brasil, com o intuito de compreender seus atuais desafios e possibilidades e ampliar a reflexão em torno da relação entre cultura, patrimônio, museu e Estado. Apresentamos as recentes mudanças nas políticas culturais nacionais, ocorridas a partir do Governo Lula da Silva (2003 a 2010) e como elas delinearam o cenário político-cultural na Bahia, a partir do Governo Jacques Wagner (2007 a 2010).

Observamos uma significativa mudança de perspectiva em relação ao setor museológico quando o cantor e compositor Gilberto Gil assume a pasta do Ministério da Cultura (MinC) em 2003. Os museus passam a ser reconhecidos como importantes dispositivos para a formulação e execução de uma política cultural ampla e democrática.

Na Bahia, com criação da Secretaria de Cultura em 2007, verificamos que as políticas culturais, inspiradas no Governo Federal, passam a assumir novas diretrizes e diferentes modos de atuação considerando: a ampliação do conceito de cultura e o reconhecimento de sua complexidade; a percepção da diversidade cultural do estado, para além da capital e do recôncavo; a proposta de uma política descentralizada, democrática e participativa; e o reconhecimento da cultura como fator de desenvolvimento.

A construção de uma política setorial para os museus insere-se no processo de fortalecimento do estado democrático e plural, considerando a constante interlocução entre o poder público e a sociedade civil. Desta forma, busca-se assegurar a participação ativa dos cidadãos para ouvir as experiências individuais e coletivas, estreitando as relações entre governo e sociedade. Essa proposta consolida-se com a Política Nacional de Museus, atendendo uma demanda do próprio setor museológico. Com o Sistema Brasileiro de Museus (SBM) verificamos que as políticas públicas para o setor estabelecem uma relação a partir de redes, envolvendo os diferentes entes federados e a sociedade civil, de forma participativa, colaborativa e com respeito às diversidades.

Através do conjunto de ações e instrumentos institucionais gerados pelo surgimento de uma legislação específica e pelo SBM, temos o lançamento de editais específicos e a capacitação de recursos humanos na área. Na Bahia, essas ações embasam a formulação de uma Política Setorial de Museus.

2.1 As políticas culturais e o patrimônio

Até o começo da década de 1930 o Estado brasileiro não promoveu realizações sistemáticas no campo cultural, apenas ações pontuais, configurando um longo período de ausência de políticas públicas para a cultura no país (RUBIM, 2007)[13].

Uma breve revisão bibliográfica sobre o tema aponta que o processo de formulação das políticas culturais brasileiras é bastante direcionado à ideia de preservação e regulamentação do patrimônio cultural, sobretudo a partir da década de 1930 (CALABRE, 2009; CHAGAS, 2006; RUBIM, 2007; SANTOS, 2004).

Nesse momento, uma elite intelectual passa a exercer forte influência na concepção político-ideológica do Estado Novo, participando ativamente do processo de constituição do patrimônio histórico e cultural do Brasil. Ocorre a elaboração de diversos projetos e anteprojetos que visavam criar dispositivos legais para a conservação e preservação de bens culturais, bem como evitar suas transferências para outros países. Como exemplo dessas iniciativas, Márcio Ferreira Rangel menciona o projeto de lei do deputado baiano José Wanderley de Araujo Pinho[14], apresentado ao Congresso Nacional em agosto de 1930, "visando à organização da defesa do patrimônio histórico e artístico nacional, citando no documento os bens móveis e incluindo, nestes, livros raros ou antigos e documentos de valor literário/histórico ou artístico" (RANGEL, 2010, p.121).

É durante a Era Vargas (1930-1945), quando a administração pública busca romper com uma república oligárquica tradicional, que o governo federal começa a realizar, de forma mais sistemática, ações voltadas para o campo da cultura, (CALABRE, 2009; PINHEIRO, 2013; RUBIM, 2007), tais como: a criação do Ministério da Educação e Saúde (MES) e, vinculado a ele, o Departamento Nacional de Ensino, ao qual ficaram subordinados os museus, as bibliotecas e as escolas de arte

[13] Em *Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios* (2007), Albino Rubim, demonstra que a trajetória das Políticas Culturais no Brasil é marcada por tradições condensadas como Ausência, Autoritarismo e Instabilidade. Ao buscar desvelar tristes tradições, o autor aponta alguns dos grandes desafios colocados para a efetividade dessas políticas na contemporaneidade.

[14] José Wanderley de Araújo Pinho foi Deputado Federal entre os anos de 1924 e 1930. Em 1945 participou, como delegado do estado da Bahia, no Congresso Brasileiro de Escritores, realizado em São Paulo. Foi prefeito de Salvador, nomeado pelo governador Otávio Mangabeira (1947-1951). É autor de diversos artigos e livros, tais como: Política e políticos do Império (1930), Cotegipe e seu tempo (1937), História de um engenho do Recôncavo (1946). Participou diretamente do processo de tombamento do casarão que originou a criação do Museu do Recôncavo Wanderley Pinho, atualmente fechado por falta de recursos para conclusão da recuperação física do seu conjunto arquitetônico. O projeto de Lei proposto por Wanderley Pinho em 29 de agosto de 1930 não chegou a ser apreciado, pois com o Golpe de Estado de 1930, o Congresso Nacional foi dissolvido.

(BRASIL, 1930); a criação do Conselho Nacional de Educação, que dentre suas atribuições visava "promover e estipular iniciativas em benefício da cultura nacional, e animar atividades privadas, que se proponham a colaborar com o Estado em quaisquer domínios da educação" (BRASIL, 1931); a criação da Inspetoria de Monumentos Nacionais, vinculada ao Museu Histórico Nacional, que tinha como principais finalidades impedir que objetos de valor histórico-nacional fossem retirados do país, assim como a destruição de edificações monumentais por conta do processo de modernização das cidades (BRASIL, 1934).

Embora precursor das políticas culturais nacionais, este governo, centralizador e autoritário, ignora a diversidade cultural do país e prioriza uma política cultural patrimonialista de caráter universal, a partir de um ideal de brasilidade e nacionalismo. Influenciado pelo pensamento ocidental moderno, o Estado buscava reforçar o sentimento nacional, fomentando as tradições culturais brasileiras para legitimar o regime. Assim, as instituições culturais assumem uma função "nacionalizadora", recorrendo a símbolos que evocassem a pátria, com o objetivo de formar uma cultura nacional homogênea que aproximasse o cidadão do seu país (FONSECA, 1997).

Conforme destaca Néstor Garcia Canclini, este modelo de política pública, adotado pelos Estados modernos, intentava diluir as particularidades e os conflitos de poder entre diferentes grupos sociais:

> No obstante, como todo Estado moderno, al promover el patrimônio ha tendido a convertir esas realidades locales em abstracciones político-culturales, en símbolos de una identidad nacional en que se diluyen las particularidades y los conflictos. (1999, p. 21)

Apesar da utilização da cultura como principal instrumento ideológico para a concepção e difusão de uma "identidade nacional", Albino Rubim lembra que no período há a criação de certa dinâmica cultural, por intermédio de órgãos governamentais que se voltam para a organização e institucionalização da cultura:

> A gestão Getúlio Vargas / Gustavo Capanema inaugurou mesmo a atuação sistemática do estado na cultura. Tem-se a criação de legislações para o cinema, a radiodifusão, as artes, as profissões culturais etc. e a constituição de inúmeros organismos culturais, alguns com importante presença nas políticas culturais brasileiras, como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), hoje intitulado IPHAN[15]. (2007, p.4)

[15] Em 1946 o SPHAN é substituído pelo Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - DPHAN. Somente na década de 1970 que se transforma no atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN (SILVA; PINHEIRO, 2013).

Atribui-se a Mario de Andrade a elaboração do anteprojeto para a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Andrade amplia pela primeira vez a noção de patrimônio e reúne no conceito de cultura as manifestações eruditas e populares. Os museus começam a ser vistos também como possíveis agentes educativos, com o intuito de despertar a população em geral para a fruição estética, até então exclusiva à elite[16] (CHAGAS, 2006).

A proposta de Mario de Andrade não chega a ser implementada, mas é parcialmente absorvida pelo projeto de lei federal elaborado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, com o intuito de organizar a proteção do patrimônio cultural no país (SILVA; PINHEIRO, 2013). Como parte desse projeto, é então criado, em janeiro de 1937, na gestão de Gustavo Capanema no MES, o SPHAN, através da Lei nº 378, sendo regulamentado em 30 de novembro desse mesmo ano, a partir do Decreto-Lei nº 25[17].

A pesquisadora Maria Cecília Londres Fonseca, quando se refere às polaridades e contradições do contexto cultural em que se deu a criação do SPHAN, chama a atenção ao "duplo compromisso" dos agentes dessa instituição, pois de um lado havia um "movimento cultural renovador" e de outro um "governo autoritário" (1997, p.87). Ainda segundo a autora, o SPHAN contribuiu para conceber uma cultura nacional a partir da preservação de obras arquitetônicas e dos centros históricos, priorizando a prática dos tombamentos e privilegiando a definição estética e o valor histórico, hierarquizando obras conforme o estilo: barroco, neoclássico, moderno e eclético (1997, p.115).

Além do SPHAN, no âmbito do Ministério de Educação e Saúde, foram criados o Serviço de Radiodifusão Educativa (1936), o Instituto Nacional do Cinema Educativo (1936), o Serviço Nacional do Teatro (1937), o Instituto Nacional do Livro (1937) e o Conselho Nacional de Cultura (1938). Também foram incorporadas a este Ministério algumas instituições existentes desde o período do império, como por exemplo, o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu Histórico Nacional (BOTELHO, 2007).

---

[16] O anteprojeto modernista de Mário de Andrade para o SPHAN incluía também um projeto destinado aos museus, como suporte para a preservação da cultura do povo, com o objetivo de consolidar a identidade nacional. Objetivamente, Andrade recomenda a criação de quatro museus, alinhados à proposta de adoção de quatro livros de tombo, arqueológico e etnográfico, histórico, das belas artes e das artes aplicadas e tecnologia industrial (CHAGAS, 2006).

[17] Maria Cecília Fonseca (1997) enfatiza que este decreto-lei foi o primeiro documento destinado a uma política pública para o campo da cultura.

No “Período Democrático”, entre os anos de 1945 e 1964, o Estado não promove ações significativas para o campo da cultura, sendo mantida a estrutura do governo anterior. Para Rubim (2007), da mesma forma como ocorreu na República, o período é marcado pela ausência de políticas culturais, sem ampliação da atuação do Estado no setor. No entanto, Lia Calabre (2007) sublinha algumas iniciativas deste governo, dentre elas, o desmembramento do MES em Ministério da Saúde e Ministério da Educação e da Cultura (MEC) (1953).

Durante muitos anos a estrutura do MEC colocou a cultura em segundo plano, concentrando seus recursos e ações na educação. No campo da cultura, ocorreram algumas ações de apoio financeiro a instituições e grupos culturais, a exemplo do MASP, que a partir do Decreto Federal nº 31.540, de 4 de outubro de 1952, foi declarado de utilidade pública e passou a receber subvenções estaduais e federais. Longe de configurarem-se como políticas de financiamento, tais ações eram descontinuadas e restritas para grupos e instituições representados por mecenas ou intelectuais modernistas que mantinham articulações com o governo (CALABRE, 2007).

Com o golpe militar de 1964 ocorre uma potente intervenção do Estado no campo cultural e o governo prioriza a institucionalização do setor. Com esse objetivo, “em meados de 1966 foi formada uma comissão para estudar a reformulação do Conselho Nacional de Cultura de maneira a dotá-lo de estrutura que o possibilitasse assumir o papel de elaborador de uma política cultural de alcance nacional” (CALABRE, 2007, p.4). Como resultado, em novembro do mesmo ano, foi criado o Conselho Federal de Cultura (CFC). Apesar do CFC ter apresentado ao governo algumas propostas de planos de cultura, nenhuma delas foi colocada em prática. No período, o governo sob o controle rígido do regime militar priorizou o investimento no desenvolvimento das indústrias culturais, a exemplo do segmento de radiodifusão, reafirmando, segundo Rubim, “esta triste tradição de relacionamento da cultura com o autoritarismo” (2007, p.3).

Em 1972, no final do governo do Presidente Médici (1969-1974), ocorre um processo de fortalecimento do campo cultural, com o lançamento do Plano de Ação Cultural (PAC) que abrangia “o setor de patrimônio, as atividades artísticas e culturais, prevendo ainda a capacitação de pessoal” (CALABRE, 2007, p.4). No governo seguinte, sob a gestão do presidente Geisel (1974-1978) e do ministro Ney Braga,

cumprindo parte das metas previstas na Política Nacional de Cultura do período, foram criados diversos órgãos estatais: Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), Conselho Nacional de Cinema, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). Ressalta-se que, ao contrário do que ocorreu no Governo Vargas, este processo de organização e institucionalização do campo não se restringiu ao nível federal, sendo criadas novas secretarias de cultura e conselhos estaduais e municipais.

O aumento na criação e na participação de entes federados deu origem a um fórum de discussão que contribuiu para criação, em 1985, do MinC, durante o Governo Sarney (1985-1990). Tanto Calabre (2007) quanto Rubim (2007) apontam que nos primeiros anos o MinC enfrentou diversos problemas financeiros e administrativos, configurando um momento de instabilidade política para o campo da cultura. A pasta apresentava limitação de recursos humanos, financeiros e estruturais. A constante alteração de gestores também contribuiu para a fragilidade do órgão[18].

O governo Sarney criou, em junho de 1986, a primeira lei de incentivo fiscal para a cultura, conhecida como Lei Sarney (Lei n° 7.505, de 02 de junho de 1986), com o intuito de ampliar as fontes de recursos para fomentar o setor. No período, o Estado brasileiro, por meio da Constituição Federal de 1988, passou a prever, em seu art. 215, o direito a cultura: "O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais" (BRASIL, 2012, p.124).

A Constituição de 1988 também expande a noção de patrimônio, passando a reconhecer suas naturezas material e imaterial, determinando a proteção dos bens culturais, conferindo aos entes federados, municipais e estaduais, a responsabilidade de proteção desses bens. O texto da Constituição dispõe da seguinte definição sobre patrimônio cultural:

> O Patrimônio Cultural Brasileiro é composto pelos bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjuntos, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, os objetos,

[18]Somente no governo Sarney, o MinC teve cinco diferentes gestões: José Aparício de Oliveira (março de 1985 a maio de 1985), Aluísio Pimenta (maio de 1985 a maio de 1986), Celso Furtado (fevereiro de 1986 a julho de 1988), Hugo Napoleão do Rego Neto (julho de 1988 a setembro de 1988) e José Aparício de Oliveira (setembro de 1988 a março de 1990).

> documentos, edificações e demais espaços destinados, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 2012, p.124)

Em 1990 o MinC foi extinto pelo governo Collor (1990-1992), sendo rebaixado ao status de secretaria. Junto com o MinC foram extintas outras instituições federais de apoio à produção cultural e ao patrimônio, sendo aglutinadas em duas novas instituições: o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC) e o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC) (BOTELHO, 2007). Em dezembro de 1991 foi promulgada a Lei° 8.313, conhecida como Lei Rouanet, que instituiu um modelo de mecanismo de renúncia fiscal, com o intuito de aprimorar a Lei Sarney e ampliar o financiamento do setor. Alguns anos depois, o MinC foi recriado pelo governo Itamar Franco (1992-1995), passando por mais três diferentes dirigentes. Essa constante alteração de gestores contribui para outra tradição das políticas culturais no Brasil, a instabilidade. Nas palavras de Rubim, "a permanência média de um dirigente por ano, com certeza, criou uma instabilidade institucional bastante grave, em especial, para um organismo que estava em processo de constituição" (2007, p. 7).

A partir de 1994, durante o governo Fernando Henrique Cardoso (1994-2002), o MinC começa a recuperar presença na agenda política. Entretanto, essa gestão é marcada pelo foco nas leis de incentivo fiscal, enquanto seus órgãos e instituições eram enfraquecidos ou esvaziados dos seus papéis nacional e político (BOTELHO, 2007, p.15). Em 1995, o Ministério publicou um documento no qual apresentava a política oficial para o setor, cujo título expressava bem seus propósitos mercadológicos: "cultura é um bom negócio"[19]. Trata-se de um período de conformação de uma política mais voltada para a lógica do mercado, com pouco poder de interferência e decisão do Estado sobre os projetos que deveriam receber recursos incentivados. Como resultado, Calabre assinala que ocorreu:

> [...] uma enorme concentração na aplicação dos recursos. Um pequeno grupo de produtores e artistas renomados são os que mais conseguem obter patrocínio. Por outro lado grande parte desse patrocínio se mantém concentrado nas capitais da região sudeste. As áreas que fornecem aos seus patrocinadores pouco retorno de marketing são preteridas, criando também um processo de investimento desigual entre as diversas áreas artístico-culturais, mesmo nos grandes centros urbanos. Essa foi a conjuntura herdada pelo Ministro Gilberto Gil, no governo do Presidente Lula. (2007, p.8)

[19] MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura é um bom negócio*. Brasília, MINC, 1995.

Como podemos observar, até o governo FHC, mesmo ocorrendo certo processo de institucionalização e organização para o campo da cultura, a atuação do Estado restringiu-se a ações voltadas à preservação do patrimônio ou ao financiamento do setor cultural a partir de leis de incentivo. Esse cenário é alterado a partir do governo Lula (2003-2011), com a gestão do ministro Gilberto Gil (2003-2007) na pasta da cultura. Nesse período o MinC inicia um intenso processo de reorganização e discussão das políticas culturais e do papel do Estado no setor, adotando um conceito ampliado de cultura que inclui sua dimensão antropológica. Também reconhece a cultura como campo de disputa de poder e de reivindicação de direitos, além de destacar as suas dimensões econômica e cidadã (BOTELHO, 2007).

O primeiro mandato do governo Lula (2003 - 2006) é marcado por um processo de escuta e debates com a sociedade civil sobre as políticas culturais. Buscava-se desenvolvimento de programas de longo prazo, a institucionalização e a descentralização de intervenções no campo cultural, por meio do compartilhamento das responsabilidades com regiões e municípios. Conforme definição de Canclini, uma política cultural não se restringe a atuação governamental. Ela envolve atores públicos, privados, assim como a sociedade civil, podendo, inclusive, atuar em conjunto:

> Los estudios recientes tienden a incluir bajo este concepto al conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social. Pero esta manera de caracterizar el ámbito de las políticas culturales necesita ser ampliada teniendo en cuenta el carácter transnacional de los procesos simbólicos y materiales en la actualidad. (CANCLINI, 2005, p. 78).

Na gestão Lula/Gil o Estado não é, portanto, o único ator responsável pela formulação e implementação das políticas culturais, reconhecendo essas políticas como resultado de um processo contínuo de interação entre atores estatais e não estatais. Para Rubim (2007), o ministério liderado por Gil assumiu o desafio de formular e implementar políticas públicas culturais democráticas e teve significativa interlocução com a sociedade. Ainda de acordo com o pesquisador, para que uma política cultural seja considerada efetivamente como política pública, é necessário justamente que o público seja atuante no debate democrático e participante dos processos deliberativos (2011). Nesse aspecto, Márcio Rogério Pozzer ressalta que

> Outra dimensão da "reorientação participativa para os serviços públicos" é a busca pela constituição de sistemas de políticas públicas ou redes de

> organizações que substituam a premissa da reforma gerencial da valorização da competição entre as organizações como chave para garantir a qualidade dos serviços públicos pela perspectiva da cooperação entre as organizações na busca de melhores resultados na oferta de serviços. Estes sistemas apresentam forte protagonismo das esferas estatais, que coordenam as políticas e desenvolvem mecanismos de descentralização e definição de estratégias, prioridades e metas por meio de participação social, principalmente, através das conferências nacionais. Com isso, somam-se às iniciativas de democratização do Estado por intermédio da organização de conselhos gestores e fóruns de participação, dando institucionalidade à ampliação da democracia na tomada de decisão política e na gestão pública. (POZZER, 2015, p.199)

No governo Lula, a implantação e desenvolvimento do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e do Plano Nacional de Cultura (PNC) ocuparam lugar central na construção de políticas públicas do Estado (RUBIM, 2008). O SNC tem como principal meta articular diferentes entes federados, associando outros sistemas em processo de constituição, a exemplo do Sistema Nacional de Museus. O PNC, aprovado através da Lei nº 12.343, de 12 de dezembro de 2010, compreende 14 diretrizes, 36 estratégias e 275 ações. Em articulação com o SNC, o PNC surge como instrumento para superar a instabilidade e processos de descontinuidades de políticas públicas para o setor.

Dentre as diversas iniciativas do governo Lula/Gil, destaca-se também a defesa do uso do patrimônio cultural a partir do interesse de movimentos sociais[20]. A ideia de uma política cultural com novas diretrizes para o campo do patrimônio cultural já estava prevista no documento de campanha presidencial de Lula, intitulado *A imaginação a serviço do Brasil*[21]:

> Quem lida com cultura, lida com o universo simbólico, com o imaginário, com os valores cultivados pelo nosso povo. A memória, o patrimônio material e imaterial que lhe dá fisionomia, que a perpetua e alimenta a criação de novas representações no artesanato, na música, na literatura, nas artes plásticas, na dança, no teatro, na arquitetura, no audiovisual, lida, em uma palavra com a alma do povo. É possível dizer que se o desenvolvimento econômico expressa o bem-estar material de uma nação, é o desenvolvimento cultural que define a sua qualidade. (PT, 2002)

[20] Segundo Nestor Garcia Canclini (1999) o patrimônio cultural configura-se como espaço de disputa econômica, política e simbólica, sendo atravessado pela ação de três tipos de agentes: o setor privado, o Estado e os movimentos sociais. As contradições do uso do patrimônio adquirem a forma da interação entre esses setores em cada período.

[21] Dentre os temas que orientaram a formulação do projeto de políticas culturais da campanha do PT, estava previsto o direito à memória: salvamento emergencial dos acervos; redefinição dos instrumentos e das políticas de preservação do patrimônio material e imaterial, inclusive a memória das lutas sociais dos vários segmentos formadores da sociedade brasileira; Projeto Monumenta (BID); política de museus e arquivos (PT, 2002).

O documento apresenta a proposta de políticas voltadas para o patrimônio cultural e museus, tendo em vista a democratização do acesso aos bens culturais, a partir da consolidação de políticas públicas que busquem resgatar a memória e identidades locais. Os museus passam a ser compreendidos como instituições estratégicas na afirmação das identidades regionais. Desta forma, e como veremos adiante, uma das primeiras ações do MinC na gestão do ministro Gil foi propor linhas programáticas para uma política nacional voltada para o setor museológico brasileiro (TOLENTINO, 2013, p. 108).

Nesse governo foram enfrentadas algumas das três tristes tradições das políticas públicas culturais brasileiras, conforme apontadas por Rubim (2007) - ausência, autoritarismo e instabilidade -, além da ampliação não apenas conceitual, mas de atuação do governo no campo da cultura, visando sua democratização em contraponto ao autoritarismo de governos anteriores. A partir de 2003, o MinC também assume como meta maior abrangência de atuação e, nas palavras de Rubim, "esta amplitude representa um enorme desafio de continuidade e de articulação das infindáveis veredas trilhadas"(2008, p.198).

As políticas culturais no governo da presidenta Dilma Roussef (2011-2014) apresentam avanços e retrocessos, continuidades e descontinuidades em relação às inovações desenvolvidas na gestão anterior. Muitas ações do projeto político iniciado em 2003 não são consolidadas, mas ocorrem alguns avanços em termos de consolidação de iniciativas em andamento, dentre eles, a conclusão das metas do PNC, aprovado através da Lei nº 12.343, de 12 de dezembro de 2010 (RUBIM, 2015). Em 2012 é aprovado o SNC pelo Congresso Nacional, sendo incluído na Constituição federal, em seu art. 216:

> O Sistema Nacional de Cultura, organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais. (BRASIL, 2010)

Em 2016, parlamentares – deputados e senadores – profundamente envolvidos em casos de corrupção, arquitetaram e instituíram um processo de destituição contra a presidente Dilma Roussef, tendo como pretexto irregularidades contábeis, popularmente difundidas como "pedaladas fiscais", para cobrir déficits nas contas públicas. Nesse golpe ao Estado Democrático de Direito, a presidente Dilma teve o seu mandato do

cargo impedido, após ter sido julgada culpada por crimes de responsabilidade fiscal. Com essa ação seletiva de combate à corrupção, em agosto do mesmo ano, o vice-presidente Michel Temer assume, de forma definitiva, o cargo de chefe do poder executivo. Desde o primeiro dia de seu Governo Interino, Temer anuncia uma reforma ministerial, sob o pretexto de redução orçamentária e de uma gestão mais eficiente. Apesar da pasta da cultura configurar entre as dez com menor orçamento, foi uma das primeiras a entrar no corte, sendo logo anunciada a sua vinculação com o Ministério da Educação (MEC). Essa proposta de fusão dos ministérios revela o peso que o Governo Temer dá à cultura, repercutindo de forma negativa entre os representantes do setor.

Em maio de 2016 é anunciada a extinção do MinC e Marcelo Calero, ex-secretário municipal de Cultura do Rio de Janeiro, assume a Secretaria Nacional de Cultura. Artistas e produtores culturais manifestam-se contrários a extinção do MinC, e ocuparam prédios públicos ligados à pasta em diversas capitais do país. Essa manifestação, autodenominada, "Ocupa MinC", configurou-se como um dos principais movimentos de resistência contra o governo interino de Michel Temer.

Após cerca de uma semana de protestos, o presidente interino voltou atrás e decidiu recriar o MinC, nomeando Calero como ministro. Este, porém, pediu demissão após poucos meses à frente da pasta. Em novembro de 2016, o deputado Roberto Freire assumiu o ministério, permanecendo no cargo por apenas seis meses, seguido do cineasta, roteirista e escritor João Batista de Andrade que também pediu demissão, em julho de 2017. O jornalista Sergio Sá Leitão passa então a comandar o MinC, sendo o quarto titular da pasta em pouco mais de um ano do governo Temer. Da mesma forma como ocorreu nos governos Collor e Sarney, a constante alteração de gestores gera uma grave instabilidade institucional, assim como descontinuidade de projetos e programas, a perda de capacidade de gestão, o desmonte de equipe, a redução de verbas, reforçando algumas das "tristes tradições" das políticas culturais no Brasil.

2.2 As políticas culturais e patrimoniais na Bahia: da SCT à SECULT

As mudanças ocorridas no governo federal a partir de 2003 impactaram nas políticas públicas culturais da Bahia, a partir da separação das pastas de cultura e do turismo. Em 28 de dezembro de 2006, através da Lei Nº 10.549 é criada a Secretaria de Cultura do Bahia (SECULT), dando autonomia ao setor e promovendo transformações

na compreensão da atuação do Estado que busca tratá-lo como um segmento vivo e dinâmico.

Segundo a pesquisadora Taiane Fernandes da Silva (2008), a gestão anterior, reconhecia a cultura, subordinada ao turismo, como capital simbólico, patrimônio material e imaterial, significativo para a dinamização econômica do estado. Tal proposta política foi consolidada pela extinta Secretaria de Cultura e Turismo (SCT), criada em 1995, cujas ações e recursos concentraram-se na capital e no recôncavo baiano (SILVA, 2008).

Essa situação começa a ser alterada quando Jaques Wagner, com o apoio do presidente Lula, vence as eleições e assume o Governo do Estado da Bahia em 2006. Márcio Meirelles, diretor de teatro e gestor cultural, assume então a recém criada Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, tendo como principal desafio mudar a forma de conceber e gerir a cultura no Estado. Esse desafio é assinalado pelo próprio secretário de cultura, em depoimento ao *II Ciclo de Debates Políticas Culturais na Bahia*, promovido pelo Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT) da Universidade Federal da Bahia (UFBA):

> Os principais esforços da Secretaria [de Cultura e Turismo] estavam voltados para "vender" para outros estados e países uma ideia específica de Bahia. As atividades, manifestações e expressões culturais que não se encaixassem nesse modelo ou se adaptavam ou deixavam de ser consideradas pelo Governo do Estado. [...] A política cultural era baseada em eventos de grande visibilidade, pontuais, com pouco ou nenhum reflexo no cotidiano da população durante os momentos não festivos. [...] As decisões eram opacas para a sociedade, tomadas por poucos e de maneira unilateral. [...] A atual gestão entende ser necessário ampliar a ideia de cultura, incluindo a riqueza dos ritos e manifestações populares; as etapas criativas dos processos de produção; os modos de fazer; os valores, comportamentos e práticas que constroem a nossa identidade e diversidade cultural. [...] Um conceito ampliado de cultura ultrapassa as barreiras sociais e nivela todas as pessoas pelo seu aspecto mais distintivo: a condição humana. (apud ROHDE, RUBIM, 2007)

Na Bahia, o alargamento do conceito de cultura supera a lógica de pensá-la e articulá-la como espetáculo artístico e instrumento de atração turística, com a promoção de uma imagem singular do estado. Em alinhamento com as mudanças promovidas pelo governo federal, o Estado começa a refletir sobre o papel da cultura no desenvolvimento da sociedade contemporânea, tal como ressalta o então ministro Gilberto Gil (2007), durante pronunciamento feito na *II Conferência Estadual de Cultura da Bahia*,

realizada em 2008: “tratar a cultura como prioridade, como vetor essencial ao desenvolvimento, e como uma necessidade básica exige deslocamentos conceituais de prioridades e foco” (apud LIMA, 2011, p. 123).

Com a criação da SECULT, a Bahia, assim como já acontecia no governo federal, passa a pensar a cultura a partir das dimensões simbólica, cidadã e econômica. O governo assume também a dimensão territorial do estado, motivado pela sua diversidade cultural e pela política nacional voltada para o desenvolvimento sustentável a partir da abordagem territorial[22]. Essa estratégia é adotada com o objetivo de estimular a cooperação e articulação regional, de modo a configurar os territórios como agentes de transformação do desenvolvimento cultural do estado (BARBALHO, 2013). Nesse contexto, o Plano Plurianual (PPA) do Estado da Bahia (2008-2011) passa a reconhecer a necessidade de fortalecer as identidades culturais em seus diferentes territórios.

A gestão de Márcio Meirelles (2007-2010) na Secretaria de Cultura é marcada por iniciar o processo de implantação do Sistema Estadual de Cultura, tendo o Conselho de Cultura (CEC) como principal órgão colegiado. A dinamização do CEC, coerente com o propósito de democratização, participação e respeito à diversidade, torna-se um dos objetivos dessa gestão. Segundo o relatório de atividades da SECULT, intitulado Cultura é o quê?, entre os anos 2007 e 2009 o CEC promoveu “86 sessões plenárias ordinárias, duas sessões plenárias extraordinárias e 27 sessões conjuntas das câmaras temáticas” (SECULT, 2010, p. 23). Na ocasião, os conselheiros nomeados foram indicados por universidades, organizações não-governamentais e associações de classe ligadas ao setor cultural da Bahia, abrigando representantes do interior, das comunidades indígena, negra, universitária e dos diferentes setores artísticos.

Nessa gestão foram realizadas as II e III Conferências Estadual de Cultura, em 2007 e 2009, respectivamente. As conferências tornaram-se espaços privilegiados de

[22] Segundo a Secretaria de Planejamento da Bahia (SEPLAN), os Territórios de Identidade da Bahia foram reconhecidos como divisão territorial oficial de planejamento das políticas públicas do Estado da Bahia em 2010. O conceito de Território de Identidade advém do processo iniciado pelo Ministério do Desenvolvimento Agrário, com toda a discussão para composição dos territórios rurais em 2003. Na Bahia, naquela ocasião, após diversos encontros e discussões entre atores sociais e gestores públicos, formaram-se 26 territórios rurais que, posteriormente, vieram a compor os 26 Territórios de Identidade da Bahia. Em 2010, algumas mudanças ocorreram na classificação territorial, provocadas pela iniciativa de municípios que não se sentiam mais pertencentes ao território em que estavam inseridos e pelo conjunto de municípios organizados enquanto território, que desejavam realizar mudanças no espaço a que eram referidos. O estabelecimento de novos vínculos e interrelações criaram novas identidades. Desde então, o extenso território baiano foi dividido em 27 Territórios de Identidade. O Governo da Bahia reconheceu estas unidades territoriais por entender que o desenvolvimento equilibrado e sustentável entre as regiões depende de identificar prioridades temáticas a partir da realidade local. Disponível em http://www.seplan.ba.gov.br, acessado em novembro de 2017.

encontro entre a sociedade civil e o poder público, com o objetivo de debater e propor políticas públicas. A II Conferência, realizada na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), mobilizou mais de 42 mil pessoas na discussão de políticas culturais para a Bahia, contando com a participação de 64,5% dos municípios baianos e de 577 representantes de grupos artísticos de diferentes territórios do estado. Já a III Conferência envolveu cerca de 50 mil pessoas em etapas municipal, territorial e estadual, sendo esta última realizada entre 26 e 29 de novembro, em Ilhéus, com a participação de 1.566 pessoas de 238 municípios (SECULT, 2010).

Com relação ao patrimônio cultural, sob a gestão do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC)[23], foram priorizadas as seguintes diretrizes: reformulação das políticas para os centros antigos, dinamização e atualização das políticas de museus e salvaguarda dos bens culturais materiais e imateriais. Mas, como observa a pesquisadora Hanayana Brandão Lima, não ocorreram alguns enfrentamentos mais consistentes na área patrimonial, a exemplo dos problemas estruturais do Pelourinho (2011, p.180). A região do centro histórico permaneceu com sua vocação turística, focada na promoção de uma identidade singular, reforçando o estereótipo de uma indenidade baiana singular.

Ainda como parte da política cultural do governo Jaques Wagner (2006-2014), tendo em seu segundo mandato como secretário de cultura o professor universitário e pesquisador Albino Rubim (2011-1014), foi aprovada em 2011 a Lei Orgânica da Cultura[24], que implementa o Sistema Estadual de Cultura e regulamenta o Plano Estadual de Cultura, aprovado, posteriormente, pela Lei nº 13193 de 13 de novembro de 2014. Tais instrumentos jurídicos legitimam a ampliação do conceito cultura, reconhecendo a diversidade dos bens e da produção cultural do estado, prevendo a participação da sociedade civil na elaboração dos planos setoriais.

A troca de gestão no segundo governo Wagner ocorreu num processo de continuidade, mas também de mudanças, sendo incorporadas e construídas outras políticas. Conforme assinalado por Rubim:

> A Secretaria de Cultura passou a ser orientada pelas seguintes diretrizes: construção de uma cultura cidadã, aprofundamento da

[23] Autarquia vinculada à Secult que atua na salvaguarda de bens culturais tangíveis e intangíveis, além de executar políticas de preservação do patrimônio cultural e promove atividades relacionadas aos museus, gerindo, organizando e difundindo seus acervos.

[24] Em 2009 foram realizados encontros com representantes dos diversos setores culturais com o objetivo de incentivar a participação no processo de formulação de uma legislação estadual básica de cultura, a Lei Orgânica da Cultura (SECULT, 2010).

> territorialização da cultura, fortalecimento da institucionalidade cultural, crescimento da economia da cultura, ampliação dos diálogos interculturais e alargamento das transversalidades da cultura (2014, p.21)

Durante a gestão de Rubim foi implantada uma nova dinâmica de editais com recursos do Fundo de Cultura do Estado da Bahia (FCBA), substituindo a lógica anterior de chamadas públicas com objetos muito específicos (montagem, circulação, etc.), por editais capazes de abarcar iniciativas dos diversos segmentos culturais (artes visuais, dança, audiovisual, música, etc.). A partir de 2012, então, passaram a ser lançados editais setoriais, aumento significativamente o número de propostas inscritas, que saltou de saltou de 838, em 2011, para 2.364 propostas em 2012 (RUBIM, 2014, p.27). A mudança resultou numa melhor distribuição dos recursos públicos, que passou a contemplar maior diversidade e quantidade de propostas culturais.

Nessa mesma gestão foi realizada a III Bienal da Bahia (2014) sob direção do Museu de Arte Moderna da Bahia, cujo tema/questão É tudo nordeste? propôs refletir o nordeste brasileiro na atualidade, com toda sua complexidade e diversidade, assim como o mundo contemporâneo. A III Bienal foi realizada após um hiato de 45 anos em relação à sua segunda edição que foi fechada pela ditadura militar, em 1968. Conforme detalhado em catálogo, durante 100 dias consecutivos foram realizadas mostras, exposições, performances, residências, expedições, oficinas, dentre outras atividades, tanto na capital quanto no interior, totalizando cerca de 1.000 obras expostas e exibidas, de artistas baianos, de outros estados brasileiros e internacionais. A Bienal trabalhou com espaços públicos e privados, tais como museus, galerias, ateliês de artistas, centros culturais, articulando todas as unidades vinculadas à SECULT e realizando diversas parcerias institucionais.

Na gestão de Rubim, o IPAC promove uma série de cursos de educação patrimonial, com o intuito de sensibilizar as comunidades para a preservação de seu patrimônio e de sua memória. As atividades foram executadas por uma equipe multidisciplinar formada por técnicos do campo da museologia. Foram realizadas oficinas de educação patrimonial e fotografia em diversos municípios, como Lençóis, Iraquara, Seabra, Mucugê, Utinga, Boninal, Piatã, Palmeiras e Wagner (IPAC, 2013). Em 2012, O IPAC também celebra um convênio com Secretaria da Educação do Estado da Bahia (SEC), para recuperação de nove murais do Centro Educacional Carneiro Ribeiro (Escola Parque e Escolas Classes I, II e III). Além da restauração, o convênio incluiu

ações de educação patrimonial para a comunidade escolar, produção de documentário e elaboração de conteúdo impresso para distribuição da rede pública de ensino.

Ainda com relação a área de patrimônio cultural, o relatório intitulado "Reformulação das políticas para os Centros Antigos; Dinamização e atualização das políticas de Museus e Salvaguarda dos Bens Culturais (Materiais e Imateriais)", produzido pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural, relativo à gestão 2007-2013, aponta as novas diretrizes da SECULT no período .

Nesse relatório são destacadas as seguintes ações e desafios:

- Requalificação organizacional do IPAC;
- Implantação do Centro de Restauro da Bahia como referência regional;
- Inventário de bens culturais;
- Execução do Programa Monumenta;
- Implementação de modelo de governança para o Centro Antigo de Salvador;
- Levantamento das salvaguardas realizadas ou em processo provisório e das demandas não atendidas em todo o território baiano;
- Abertura dos Museus nos finais de semana e turno matutino;
- Assinatura do Convênio Petrobras / Fapex para obras de estabilização do Museu do Recôncavo Wanderley Pinho;
- Projeto Pelourinho Cultural;
- Elaboração de projeto para reorganização dos espaços do Solar Ferrão;
- Participação em equipes para elaboração de Planos de Salvaguarda: Parque São Bartolomeu / Memorial Pirajá; Oficio das baianas de acarajé; Feira de São Joaquim;
- Estudos para urbanização da Vila Nova Esperança ("Rocinha") em colaboração com a CONDER e a SEHAB / PMS;
- Transferência dos acervos de Claudio Masella (Arte africana) e Valdeloir Rego do Parque do Queimado para o Solar Ferrão e a Biblioteca Central dos Barris.

(IPAC, 2013, p. 12)

Dentre as ações de registro e tombamento patrimonial, o relatório da SECULT, intitulado Políticas Culturais na Bahia 2007-2014, destaca o carnaval de Maragojipe, Festa da Boa Morte (Cachoeira), Bembé do Mercado (Santo Amaro), Festa de Santa Bárbara (Salvador), além do registro especial para dez terreiros de candomblé, do Ofício de Vaqueiro e do Ofício das Baianas de Acarajé, como patrimônio imaterial. Nesse intervalo também é lançada a Política Setorial de Museus, durante a 12ª Semana de Museu ocorrida no ano de 2014. Formulada pela Diretoria de Museus (DIMUS) do IPAC, com o apoio de museólogos e profissionais da área, essa política setorial tem como objetivo dar maior visibilidade, valorizar e desenvolver o setor, a partir de sua organização e modernização.

A DIMUS também buscou dinamizar os espaços museológicos com exposições de curta duração e principalmente através da realização de atividades socioeducativas. Os museus – Solar Ferrão, Abelardo Rodrigues, Tempostal, Udo Knoff de Azulejaria e Cerâmica, Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM), Palacete das Artes, Museu de Arte da Bahia (MAB) e Parque Histórico Castro Alves (PHCA) – investiram na realização de visitas guiadas, mediações, oficinas, palestras, workshops e outras atividades com o propósito de formar público e dar acesso a seus acervos e exposições temporárias e permanentes (IPAC, 2013).

Na gestão 2011-2014, a SECULT deu continuidade às conferências de cultura, com suas etapas municipais, territoriais, setoriais e estadual, como momentos privilegiados de mobilização, debate e participação popular na elaboração democrática de políticas públicas de cultura, chegando a envolver 358 municípios na edição de 2013. Entre os anos de 2012 e 2013 também foram implantados oito colegiados setoriais de cultura, sendo eles: Artes Visuais, Audiovisual, Circo, Culturas Digitais, Dança, Literatura, Música e Teatro.

Como podemos observar, a gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura é um divisor de águas na história das políticas culturais do país, tendo promovido uma série de mudanças substantivas para o campo da cultura, especialmente em relação ao desenvolvimento de políticas públicas em condições democráticas. Essa conjuntura é essencial para a análise dessas nos estados brasileiros, a exemplo da Bahia, pois as mudanças ocorridas na esfera federal, mesmo apresentando algumas fragilidades, colocaram a política a serviço da cultura nacional e local. Esse breve panorama das políticas culturais nas esferas nacional e estadual se faz necessário para uma melhor análise das políticas setoriais de museus, objeto do tópico seguinte.

2.3 As políticas para os museus

A partir da gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura nota-se uma especial atenção ao setor museológico, com o reconhecimento da importância dos museus na elaboração e execução de uma política cultural ampla e democrática. Logo no início dessa gestão, em 2003, é implantada a Política Nacional de Museus, com o objetivo de organizar e regulamentar a estruturação do setor. Em seguida, é criado o Sistema Brasileiro de Museus (2004), com o intuito de articular as três esferas de poder –

federal, estadual e municipal. Essas duas iniciativas deram origem à elaboração de uma legislação específica para o setor museológico, a exemplo do Estatuto de Museus (2009), bem como a criação do Instituto Brasileiro de Museus (2009) (MORAES, 2009, p. 60).

O Estado passa a anunciar estratégias que visavam configurar uma nova perspectiva social, simbólica e institucional para os museus. Para colocar em prática tais estratégias, foi criado o Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU)[25] em 2004, pertencente inicialmente à estrutura do IPHAN, sendo depois substituído pelo IBRAM, em 2009. Segundo Nilson Alves de Moraes (MORAES, 2009), o DEMU foi um mecanismo institucional que impulsionou o debate sobre o novo lugar do museu, além de organizar as unidades existentes, alinhar os discursos, ações e conceitos do cotidiano das instituições museológicas, configurando-se como ponto de partida para as mudanças anunciadas.

Composto por grupos de profissionais e estudiosos do setor museológico, o DEMU tinha como principal desafio re-significar a apropriação cultural do museu. Para tanto, a questão central deixa de ser o acesso ao acervo, prevalecendo a democratização do próprio museu e da produção de seu conteúdo. Sobressai-se a ideia de que toda a comunidade deve ter direito a memória, incluindo sua preservação e transmissão. Conforme assinala Marcio Ferreira Rangel, "é nesta perspectiva de consciência de sua realidade, de assumir a construção de sua memória, que se verificou o surgimento de museus como a Casa Museu de Chico Mendes, o Museu da Maré e o Museu do Pavão-Pavãozinho, entre outros" (2010, p.127).

A Política Nacional de Museus institui o Sistema Brasileiro de Museus que estabelece uma nova relação entre diversos atores do setor, compreendendo uma construção de políticas participativa e inclusiva, por intermédio de redes (MONTEIRO, 2016). O SBM é então lançado como peça fundamental para o desenvolvimento do campo do setor museológico brasileiro, compreendendo o fomento de ações dos museus, assim como a condução de políticas públicas, articulando diversos entes federados.

Em alinhamento com a PNM, o IBRAM assume como prioridade o desenvolvimento de programas e ações museológicas envolvendo museus públicos e

[25] Em 2009 o DEMU é transformado no Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) - autarquia federal vinculada ao MinC-, desvinculando-se do Iphan, por meio da Lei n. 11.906/2009. Deste modo é assegurada a autonomia necessária para a condução da Política Nacional de Museus, sem concorrer com as outras atividades do campo do patrimônio a cargo do IPHAN.

privados. Dentre as ações do Instituto, destacam-se editais específicos para o setor, bem como oficinas com o objetivo de compartilhar conhecimentos técnicos aplicáveis às atividades relacionadas ao museu, difundindo a proposta de criação de espaços de memória comunitários que valorizem as identidades culturais locais.

O IBRAM também é responsável pela realização e publicação de pesquisas para o setor museológico. Seu Departamento de Difusão Fomento e Economia de Museus (DDFEM), no âmbito da Coordenação de Estratégias e Sustentabilidade (CES), possui uma Divisão de Estudos e Economia dos Museus (DEM) que desenvolve estudos em torno da cadeia econômica produtiva dos museus.

No ano de 2007 o IBRAM organiza e realiza a 1ª Primavera de Museus, sob o tema Meio Ambinete, Memória e Vida, que contou 300 museus inscritos e 874 eventos. O evento é uma temporada cultural que acontece todo ano no início da estação homônima, norteada por uma temática a cada edição. Os relatórios do IBRAM registram um acréscimo de 18% no número de instituições participantes, com um aumento de cerca de 20% dos eventos cadastrados. O instituto também é responsável por dar continuidade à coordenação do evento da Semana Nacional de Museu, cuja primeira edição ocorreu em 2003, ainda sob a coordenação da DEMU. A Semana acontece anualmente, em comemoração ao Dia Internacional dos Museus (18 de maio), cujas temáticas são lançadas pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM).

Em 2009 o IBRAM lançou o Programa Pontos de Memória, como resultado da parceria entre os Programas Mais Cultura, do MinC e do Programa Nacional de Segurança Pública e Cidadania – PRONASCI, do Ministério da Justiça. Considerando os vínculos com as comunidades e seus territórios, o Programa tem como objetivo identificar, apoiar e fortalecer iniciativas de memória e museologia, por meio da gestão participativa. Suas ações visam o reconhecimento e a valorização das diversas memórias sociais e dos seus respectivos processos museais, desenvolvidos por diferentes grupos sociais, como parte da memória brasileira. Com base no Plano Nacional Setorial de Museus – PNM e Plano Nacional de Cultura – PNC, o programa busca contribuir para o desenvolvimento de uma política pública de direito à memória, trabalhando-a como fator de inclusão e transformação social. O Programa conta com uma modalidade de premiação - Prêmio Pontos de Memória que disponibiliza recursos financeiros para estimular iniciativas na perspectiva da museologia social.

Outro programa coordenado pelo IBRAM é o Fórum Nacional de Museus - evento bienal, de abrangência nacional, com o objetivo de refletir, avaliar e delinear diretrizes para a Política Nacional de Museus (PNM) e consolidar as bases para a implantação de um modelo de gestão integrada dos museus brasileiros, representado pelo Sistema Brasileiro de Museus (SBM).

Em 2011, o IBRAM publica a pesquisa quantitativa Museus em Números, com o objetivo de suprir em parte a lacuna de indicadores do campo museal. A publicação traz um mapeamento de 3.025 museus brasileiros, compreendendo o levantamento feito pelo Cadastro Nacional de Museus (CNM), a partir de 1.500 instituições brasileiras cadastradas (IBRAM, 2011)[26]. Do total de museus mapeados na publicação, 152 estão localizados no estado da Bahia, com uma maior concentração em Salvador e no Recôncavo (IBRAM, 2011). O levantamento também indica que a capital, Salvador, concentra 46,7% dos museus do estado, sendo o terceiro município brasileiro com maior número de instituições museológicas. Também é observada a proporção entre população e número de museus para todo o estado, indicando um total de 92.636 habitantes por unidade museológica, uma das maiores do Nordeste. Com relação à tipologia de acervo, dentre os 71 museus baianos cadastrados, 72,9% definem-se como museus de artes visuais[27].

Na Bahia, a partir de 2003 os museus passam a pertencer à estrutura administrativa do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural, autarquia instituída em 1967 com a finalidade de proteger os bens culturais de natureza material e imaterial do estado da Bahia (BAHIA, 2003)[28]. O Regimento do IPAC, aprovado pelo Decreto n° 8.626 de 29 de agosto de 2003, disciplina que o instituto tem como finalidade promover

---

[26]Do total de museus que responderam ao questionário de cadastramento, 71 são do estado da Bahia. O levantamento indica que a capital, Salvador, concentra 46,7% dos museus do estado, sendo o terceiro município brasileiro com maior número de instituições museológicas. Também é observada a proporção entre população e número de museus para todo o estado, indicando um total de 92.636 habitantes por unidade museológica, uma das maiores do Nordeste. Com relação à tipologia de acervo, dentre os 71 museus baianos cadastrados, 72,9% definem-se como museus de artes visuais[26].

[27] Na publicação *Museus em Número* a tipologia de acervos de artes visuais foi classificada como: "coleções de pinturas, esculturas, gravuras, desenhos, incluindo a produção relacionada à Arte Sacra". Nesta categoria também se incluem as chamadas Artes Aplicadas, ou seja, as artes que são voltadas para a produção de objetos, tais como porcelana, cristais, prataria, mobiliário, tapeçaria etc.(IBRAM, 2011, p. 70)

[28] Na publicação Memória da Cultura: 30 anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia (2004), a transferência dos museus para o IPAC é sinteticamente justificada pelos seguintes motivos: por configurarem-se como espaços que se ocupam do "patrimônio" e pela necessidade de "oxigenar" a Fundação Cultural do Estado da Bahia, órgão ao qual os museus estavam vinculados até então.No entanto, Maria de Fátima dos Santos enfatiza que "a transição foi realizada sem nenhuma preparação, de forma abrupta e sem haver nenhuma consulta ao corpo de técnicos" do novo órgão (2015, p.59).

atividades relacionadas com museus, organizando, atualizando e difundindo os seus acervos. Além disso, esse mesmo regimento atribui a Diretoria de Museus (DIMUS) a gestão dos museus do Estado, tendo como a finalidade

> Dirigir, coordenar, supervisionar e controlar os museus vinculados, promovendo a identificação, a preservação, a educação patrimonial e a dinamização dos seus acervos, e apoiar, quando solicitado, museus de outras esferas administrativas. (BAHIA, 2003a, p. 10)

Esse mesmo regimento, disciplina que a estrutura administrativa da DIMUS é constituída pelos museus do Palácio da Aclamação - PAC; Museu Wanderley Pinho; Museu Abelardo Rodrigues; Parque Histórico Castro Alves; Museu de Azulejaria Udo Knoff, assim como pelas Subgerência de Documentação e Pesquisa; Subgerência de Conservação; Subgerência Técnica e Administrativa; Subgerência de Dinamização dos Museus (SANTOS, 2015). Portanto, excluem-se da estrutura da DIMUS, o Museu de Arte da Bahia (MAM), do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAB) e o Palacete das Artes, que possuem direções independentes que respondem diretamente ao IPAC, (BAHIA, 2003).

Dentre as atividades desenvolvidas pela DIMUS em articulação com o governo federal, destaca-se a participação de seus técnicos na elaboração da Política Nacional de Museus, mais especificamente do eixo 3 – de Formação e Capacitação em Museologia.

As mudanças na perspectiva das políticas culturais da Bahia a partir de 2007 trazem novas diretrizes para a gestão dos museus públicos do estado. A DIMUS passa a focar em ações socioeducativas nos museus, buscando expandir suas atividades de mediação cultural e de educação patrimonial. Nesse momento, a Diretoria também adere aos programas promovidos pelo IBRAM, tais como Primavera de Museus e Semana de Museus.

Em 2009 a DIMUS promove o 1º Encontro Baiano de Museus, com o objetivo de propor políticas públicas para o campo museal, com a participação dos profissionais do setor (IPAC, 2009, p.1). Esse encontro, assim como outros que ocorreram no período, visou estabelecer ações para a inserção da política estadual de museus no Sistema Nacional de Cultura. Para tanto, a Diretoria criou o Núcleo de Sistema em sua estrutura operacional, que segundo Santos (2015, p. 36), teve como finalidade promover "a articulação entre os museus dessa Diretoria e as demais instituições culturais presentes no território baiano para criação de um Sistema Estadual de Museus"

> É necessário ressaltar que, durante os três últimos dias do mês de julho, profissionais museólogos e de áreas afins da Bahia e de outros Estados,

> participaram desse Encontro onde foram discutidos temas, como Fomento e Sustentabilidade, Criação de Museus, Sistema Estadual de Museus, Gestão, Ações Educativas e Conservação. Todos esses tópicos foram estudados sob a ótica da construção de uma política pública para o setor, principalmente, no grupo que estudou as questões do Sistema Estadual de Museus e da Política Estadual de Museus. Ao final desse Encontro, de acordo com o Relatório, foi proposta a criação de um grupo de trabalho, constituído por profissionais da área e voluntários, com a finalidade de, mais uma vez, implantar o Sistema Estadual de Museus. (SANTOS, 2015, p. 97)

Em 2010 a DIMUS promove o 2º Encontro Baiano de Museus, no qual foi reforçada a necessidade de implementação do Sistema Estadual de Museus e de uma política para o setor, em alinhamento com a Política Nacional de Museus. Cabe ainda registrar que entre os anos de 2009 a 2012, com vistas à dinamização e atualização da política estadual de museus, a DIMUS empreendeu esforços para elaborar a estrutura administrativa de um Instituto Baiano de Museus (IBAM)[29], tendo como modelo o IBRAM. Para o desenvolvimento do projeto conceitual do IBAM, em 2010 foi realizado um mapeamento de 203 instituições museais na Bahia (IPAC, 2010).

Todo esse movimento da DIMUS resultou na formulação, em 2013, da Política Setorial de Museus da Secretaria de Cultura do Estado (IPAC, 2013). Entretanto, até o momento atual, nem o Sistema Estadual de Museus e nem o IBAM[30] foram implantados, para dar suporte e estrutura a essa política setorial.

As transformações promovidas tanto pelo governo Lula, na conjuntura nacional, quanto pelo governo Wagner, no contexto estadual, indicaram possibilidades de atualização, inclusão e modernização do setor museológico. Buscou-se uma maior atuação do Estado na implantação de políticas democráticas por meio do estímulo à participação de profissionais do Brasil e da Bahia. Houve também um deslocamento e ampliação do olhar das políticas específicas de museus, passando a serem admitidas e reconhecidas outras narrativas e procedimentos até então silenciados pelas teorias eurocêntricas hegemônicas.

Entretanto, na Bahia ainda existem ações que precisam ser implementadas e aprimoradas para melhor organização do setor e estabilidade das políticas, como por exemplo, a criação de estruturas permanentes e qualificadas que permitam maior

[29] Conforme relatório de gestão do IPAC 2007 – 2013, até o final de 2013 a Direção Geral do instituto não conseguiu apresentar à Secult uma proposta de redesenho da autarquia perante as necessidades de atualização para atender às novas diretrizes, como por exemplo, a criação do IBAM.

[30] Segundo Santos (2015),o documento, esboçando a estrutura organizacional do IBAM, foi concluído e encaminhado à Casa Civil em 2012.

integração entre os entes federativos. Sem isso, os museus públicos do Estado permanecerão sem os seus planos museológicos, política de aquisição de acervo, pesquisas sistemáticas de público, modernização de infra-estruturas, assim como também não serão dados e apoios aos museus privados e às memórias sociais dos diversos grupos e comunidades locais.

No tópico seguinte abordaremos sobre as principais iniciativas, instrumentos, organismos e normativas, resultados da política setorial de museus, que buscaram a organização e institucionalização do setor, tanto em âmbito federal quanto estadual.

2.3.1 A Política Nacional de Museus e a Política Estadual de Museus

Em 2003 o Governo Lula/Gilberto Gil lançou a Política Nacional de Museus,em meio às comemorações do Dia Internacional de Museu, no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro. A PNM é norteada pelos seguintes princípios: a) estabelecimento e consolidação de políticas públicas para os campos do patrimônio cultural e dos museus; b) valorização do patrimônio cultural sob a guarda dos museus; c) desenvolvimento de práticas e políticas educacionais orientadas pela diversidade cultural do povo brasileiro; d) reconhecimento e garantia dos direitos de participação das comunidades, nos processos de registro e de definição do patrimônio a ser musealizado; e) estímulo e apoio à participação de museus de várias tipologias, f) incentivo a programas e ações que dêem sustentabilidade à preservação do patrimônio cultural submetido a processo de musealização; e g) respeito ao patrimônio cultural das comunidades indígenas e afro descendentes, de acordo com as suas especificidades (MINC, 2003).

A PNM propõe-se a orientar e estimular a realização de projetos e ações museológicas, considerando sete eixos programáticos: 1) a gestão e configuração do campo museológico, com destaque para a implementação do SBM e incentivo à criação de sistemas estaduais e municipais de museus e outras instituições de memória, e a criação do Cadastro Nacional de Museus; 2) a democratização e acesso aos bens culturais; 3) a formação e capacitação de recursos humanos com a criação de um programa de formação e capacitação de recursos humanos em museus e museologia; 4) informatização de museus; 5) a modernização de infra-estruturas museológicas com a realização de obras de manutenção e adaptação de imóveis que guardam acervos museológicos, bem como a execução de projetos de modernização das reservas técnicas

e de laboratórios de restauração e conservação; 6) o financiamento e fomento para museus e 7) a aquisição e gerenciamento de acervos culturais (MINC, 2003).

Os princípios norteadores e os eixos programáticos foram difundidos em todo território nacional. No período, as ações propostas tiveram significativa adesão, promovendo uma série de atividades e debates. Archimedes Ribas Amazonas (2010), assinala que inicialmente alguns eixos programáticos avançaram mais que outros a exemplo do eixo "3 - Formação e Capacitação de Recursos Humanos", cuja organização e construção ocorreu na Bahia, sob a coordenação da museóloga e professora Maria Célia Teixeira Moura Santos. Como resultado do trabalho em torno deste eixo, o pesquisador aponta o surgimento de vários cursos de graduação e pós-graduação em Museologia no país entre os anos de 2009 e 2010, destacando que até então existiam apenas dois cursos de graduação em universidades públicas (UNIRIO e UFBA).

Com a PNM os museus passaram a compor a agenda política do governo, assumindo papel de instrumento social e o lugar de crítica e reflexão das nossas realidades locais. Participaram da elaboração da PNM diversos profissionais baianos, representantes de instituições tais como a UFBA e o IPAC, sobretudo através da DIMUS (SANTOS, 2015).

A PNM também impulsionou a criação da primeira lei federal que regulamenta o campo dos museus no Brasil, instituindo o Estatuto de Museus a partir da Lei nº 11.904 de 14 de janeiro de 2009, que em seu artigo 1º estabelece a seguinte definição de museu:

> Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.
> (BRASIL, 2009).

Numa breve análise sobre o Estatuto de Museus, os pesquisadores Renilton Roberto de Assis e Thainá Castro Lopes inferem que o instrumento jurídico "vai se configurar como um importante documento para o campo dos museus, estipulando normativas básicas para o seu funcionamento e para a proteção dos acervos" (2003, p. 59).

Considerando a função social desse espaço de memória, o Estatuto dos Museus dialoga diretamente com as discussões dos últimos anos no cenário museológico

nacional e fundamenta-se nos seguintes pilares: preservação, pesquisa e comunicação. Entretanto, apesar do Estatuto ser um importante marco regulatório que baliza a qualificação dos museus, servindo como mecanismo para um modelo de gestão integrado, sua aplicabilidade enfrenta alguns obstáculos, principalmente em relação às especificidades locais e estruturais de cada instituição. O estatuto estabelece, por exemplo, que num prazo de cinco anos "é dever dos museus elaborar e implementar o Plano Museológico" (BRASIL, 2009, p. 5), assim como "todo museu deverá dispor de instalações adequadas ao cumprimento das funções necessárias, bem como ao bem-estar dos usuários e funcionários"(BRASIL, 2009, p. 3). Esse prazo é inviável para muitas das instituições brasileiras que enfrentam limitações de recursos financeiros e humanos.

Na Bahia a construção da Política Estadual de Museus ocorreu a partir de um longo processo de encontros e fóruns com a presença dos articuladores de todos os Territórios de Identidade do Estado. Após diversas discussões e contribuições, a SECULT publica através da DIMUS, em 2013, a Política Setorial de Museus da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, registrando sua constante necessidade de atualização:

> [...] por ser um instrumento dinâmico e processual, que continuará sendo enriquecido pelo movimento de ação-reflexão, resultado da aplicação de ações museológicas, em interação com a sociedade, sendo um referencial importante para a atuação do campo museal, no Estado da Bahia. (DIMUS, 2013)

Esta política estadual assume o mesmo conceito de museu definido pelo Estatuto de Museus e adota diretrizes e eixos programáticos, tomando como referência o PNM:

- DIRETRIZES: 1) Formular e consolidar políticas públicas no campo museal, visando à gestão, à democratização e ao uso do patrimônio museológico no Estado da Bahia; 2) Formular e consolidar políticas voltadas para a acessibilidade universal nos museus; 3) Fomentar e apoiar ações para a construção de uma cultura cidadã, apoiada na aplicação de ações museológicas de pesquisa, preservação e comunicação; 4) Promover e incentivar o desenvolvimento de ações inclusivas, socioculturais e educativas nas instituições museológicas, contribuindo para o diálogo, a aprendizagem, a ludicidade, a produção do conhecimento, o turismo e o lazer; 5) Incentivar o respeito à pluralidade cultural, social, regional, étnica, de gênero, religiosa e linguística; 6) Promover e estimular a modernização da infraestrutura dos museus; 7) Incentivar, promover e apoiar ações de formação e qualificação no campo museal dos profissionais e usuários das instituições museológicas no Estado da Bahia; 8) Incentivar e apoiar a criação de museus e a aplicação de processos museológicos nos Territórios de Identidade do Estado da Bahia; 9) Incentivar a criação e a promoção de ações que visem à sustentabilidade dos museus do Estado da Bahia; 10) Promover o

fortalecimento da economia criativa nas instituições museológicas; 11) Promover e estimular a transversalidade da cultura, no campo museal.

- EIXOS PROGRAMÁTICOS: 1) Configuração e gestão do campo museológico; 2) Democratização e acesso; 3) Ação sociocultural e educativa; 4). Comunicação e difusão; 5) Formação e qualificação; 6) Modernização de infraestruturas museológicas.
(DIMUS, 2013)

Essa política setorial passou a nortear as ações da DIMUS, considerando ainda as diretrizes da Política Estadual de Cultura e do Sistema Estadual de Cultura, instituído em 2011 pela Lei Orgânica da Cultura.

Podemos verificar que a partir de 2003 o setor museal recebeu maior atenção das políticas culturais, especialmente por parte do governo federal. A política nacional de museus assume um protagonismo, sobretudo, no processo de institucionalidade do setor. O cenário brasileiro das políticas de museus na segunda metade do século XXI contrasta com o período anterior, principalmente por ter desencadeado processos participativos e de valorização da diversidade cultural. Desta forma, o museu entra de fato na agenda política brasileira e passa a ser compreendido como um lugar onde os diversos agentes sociais, públicos e privados, podem operar e transformar a realidade em que estão inseridos.

É importante observar também que a Política Nacional de Museus introduz uma importante inovação: a abrangência a todos os museus, públicos e privados. Dessa maneira é estimulada a articulação entre os entes federativos e a sociedade civil, ampliando o foco da gestão (POZZER, 2015). O Estado aceita que não é o único ator dominante nos processos de elaboração, implementação e gestão de políticas públicas e que existe uma variedade de atores não governamentais que participam do cenário público e dos processos de tomada de decisões. Dentre as inovações dessa nova abrangência, destaca-se a possibilidade de adotar mecanismos de gestão em rede não só entre os entes federados, mas incluindo também a iniciativa privada, alargando, desta forma, a compreensão a respeito do Sistema Brasileiro de Museus, como veremos a seguir.

2.3.2 O Sistema Brasileiro de Museus

Como apontado por Átila Bezerra Tolentino (2013), um sistema de museus pode configurar-se como um potente instrumento de empoderamento de distintos atores

sociais, na medida em que estabelece uma relação do governo com o setor museológico de forma participativa e democrática. Nessa perspectiva, a experiência do Sistema SBM, instituído em novembro de 2004, pelo Decreto no 5.264, pode ser considerada um exemplo precursor de pensamento em rede com vistas à implementação de uma política pública setorial.

O SBM foi criado tendo como referência o antigo Sistema Nacional de Museu (SNM)[31], instituído pelo MinC por meio da Portaria/MinC n.º 313, de 16 de agosto de 1986, assim como o Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul, criado em janeiro de 1991, pelo Decreto nº 33.791. Pensado como principal mecanismo para o desenvolvimento do setor, tanto para o seu fomento como para a condução de políticas públicas em nível nacional, o SBM apresenta como principal característica o papel de articular em rede os museus brasileiros de diferentes entes federados e também privados (AMAZONAS; LIMA, 2008). Trata-se de um importante marco das políticas públicas para o setor, cuja concepção, se deu de forma democrática, conforme destacado por Tolentino:

> A minuta do decreto de criação do SBM, antes de ser encaminhada para apreciação da Casa Civil, foi colocada à disposição, em meio eletrônico, para que os profissionais do setor e demais interessados pudessem opinar sobre sua forma de constituição, obtendo-se bastante retorno com contribuições, críticas e sugestões, numa demonstração clara da existência de uma rede da comunidade museológica brasileira que já se vinha constituindo desde a implantação da PNM.
> (TOLENTINO, 2013, p.111)

O texto do Decreto foi elaborado por um Comitê Gestor, composto por representantes tanto do poder público quanto da sociedade civil, configurando um processo de inclusão política do cidadão no processo decisório. O caráter participativo do SBM também revela-se em suas principais diretrizes:

> valorizar, registrar e disseminar saberes e fazeres específicos do campo museológico, contribuir para melhorar a organização, a gestão e o desenvolvimento de instituições museológicas e acervos museológicos, contribuir para a interação e a integração entre pesquisadores, professores, gestores e técnicos que atuam no campo museológico, promover a cooperação nas áreas de aquisição, documentação, pesquisa, conservação, restauração, comunicação, difusão e capacitação de recursos humanos. (Brasil, 2004)

[31] Na visão de Maria Célia Santos "o SNM não assegurou a distribuição dos recursos nem a circulação de informação, de forma democrática e igualitária, entre as diversas regiões do país, embora tenha havido avanços na oferta de cursos de capacitação, na produção de material bibliográfico, na realização de eventos e na melhoria da infraestrutura de alguns museus". (SANTOS, 2008, p.219)

Nessa perspectiva, o SBM propõe uma gestão compartilhada do patrimônio cultural e das políticas voltadas para a sua preservação e promoção, proporcionando maior garantia à sociedade em relação ao cumprimento das responsabilidades do Estado. Esse formato de gestão inclusivo e participativo está em consonância com o Plano Nacional de Cultura implantado pelo governo Lula que passa a compreender que a dinâmica da sociedade contemporânea exige um governo que atue em rede, haja vista a sua complexidade.

A Política Nacional de Museus já previa em seu eixo programático "Gestão e configuração do campo museológico" a implementação de um Sistema Nacional de Museus e o incentivo à criação de sistemas estaduais e municipais de museus e outras instituições de memória (BRASIL, 2003). O objetivo é fazer do museu um instrumento de democratização através da formação de redes colaborativas no âmbito nacional e internacional, onde o Sistema Brasileiro de Museus, por sua capacidade de gestão e articulação entre entidades e atores sociais, juntamente com outros instrumentos de comunicação, torna-se central nas políticas voltadas ao desenvolvimento do setor museológico (BRASIL, 2006).

De acordo com a PNM, o IBRAM deve atuar em sintonia com o SBM, sendo o órgão federal responsável pelas ações das políticas no campo dos museus. O IBRAM, sendo responsável pela garantia de execução do programa de políticas públicas para o setor, deve então normatizar e padronizar práticas, definir diretrizes e delinear projetos, bem como, coordenar, acompanhar e avaliar as atividades do setor (PNM, 2006, p.124).

Amazonas sinaliza que o processo de adesão no SBM é simplificado e abrangente, não exigindo das instituições cadastros Estaduais ou Municipais:

> A adesão ao SBM ocorre através de Termo de Adesão realizado entre a instituição e o MinC. Podem ser instituições museológicas, sistemas de museus estaduais e municipais, universidades que possuam cursos da área museológica ou entidades organizadas vinculadas ao setor. O papel do SBM tem sido decisivo na criação de diversos sistemas regionais de museus em todo o país. (AMAZONAS, 2010, p.209)

Um dos principais avanços obtidos a partir da criação do SBM foi um diagnóstico mais preciso sobre as diferentes situações dos museus brasileiros. Com esse estudo hoje é possível ter uma visão mais geral de como se encontram essas instituições brasileiras, com seus limites e potencialidades. Assim, torna-se possível também construir políticas integradas para o setor que disponibilizem serviços e recursos, antes acessados apenas pelas grandes instituições.

De fato, com a criação do SBM surge um novo cenário para o campo museológico brasileiro, sobretudo na oferta de linhas de fomento para a qualificação dos museus, democratizando o acesso ao apoio financeiro. A partir do PNM e do SBM também verifica-se um aumento na promoção de serviços de formação e qualificação de profissionais do setor, incluindo cursos de graduação em museologia em diversas regiões do país. A criação de um aparato legal de regulamentação a partir de um processo de debate também contribui para configurar essa política como um grande avanço para o setor.

Contudo, essas políticas ainda carecem de estruturação. A falta de recursos e envolvimento das esferas estaduais e municipais podem comprometer a adesão dos museus aos projetos e programas propostos pelo governo federal, dificultando sua consolidação. Na Bahia, apesar de a Lei Orgânica e o Plano Estadual de Cultura preverem a implantação de sistemas setoriais de cultura, associados aos sistemas nacionais, poucos avanços ocorreram nesse sentido, a exemplo do próprio Sistema Estadual, que ainda não foi consolidado.

3. O Museu de Arte Moderna da Bahia

3.1 A modernidade na Bahia

O pensamento eurocêntrico, a partir da naturalização de uma determinada experiência histórica, forma uma das bases da experiência ocidental da modernidade. Para Edgardo Lander (2000), esse campo teórico, imagético e ideológico, propaga um suposto caráter universal que possibilita uma leitura da totalidade da experiência humana a partir dessa particularidade. Esse discurso possui algumas variações, mas vigora a compreensão do progresso em níveis mundiais, pressupondo-o como permanente e natural na Europa, enquanto nos outros locais é admitido como resultado da difusão de idéias inovadoras e de produtos europeus.

Outra variação comum do discurso eurocêntrico da modernidade é a internalização de um "outro moderno", representado por alguma região ou setor de sociedades periféricas que teria realizado com sucesso a "passagem" ao moderno. Nessa perspectiva, consideram-se múltiplas temporalidades em operação no interior de uma mesma sociedade ou civilização, como por exemplo, a noção de "um Brasil dividido em regiões presas ao passado e megalópoles hiper-modernas, ou entre setores modernos e atrasados" (BORTOLUCI, 2009, p. 143).

A relação entre os discursos eurocêntricos e a lógica assimétrica de poder global é outro dado que também deve ser levado em consideração. Autores da teoria pós-colonial ou descolonial propõem que a modernidade seja conceituada como um processo global[32] e assimétrico que deve ser visto a partir de suas partes menos favorecidas e não como um "projeto" europeu universalizante realizado com maior êxito em determinados locais ou períodos. Conforme assinala Homi Bhabha, "a crítica pós-colonial é testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno" (BHABHA, 1998, p. 239). É nesse sentido que a teoria pós-colonial não se refere apenas e essencialmente a um período. Essa busca pela articulação interna do que

[32] Stuart Hall ao refletir sobre o sentido do termo "pós-colonial" entende que um dos objetivos fundamentais dessa vertente de estudos críticos é exatamente reler a colonização como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural, conduzindo à re-escritura diaspórica, descentrada e global de grandes narrativas, antes centradas em uma perspectiva nacional – ou seja, as histórias do colonizador e do colonizado não podem ser narradas como "entidades discretas" (HALL, 1996).

se convenciona chamar de “atraso” e “modernidade”, marca, portanto, uma série de esforços de superação dos dualismos próprios do conceito de modernidade ocidental.

Segundo Aníbal Quijano, a “colonialidade do controle do trabalho determinou a distribuição geográfica de cada uma das formas integradas no capitalismo mundial” (2005, p. 4). Para o autor, essa forma de dominação determinou a distribuição geográfica social do capitalismo, constituindo a Europa e os europeus no centro do moderno sistema-mundo capitalista. Nessa perspectiva, a modernidade foi imaginada como experiências e produtos exclusivamente europeus, constituindo novas categorias binárias entre as relações subjetivas e culturais da Europa e do restante do mundo, tais como: Oriente/Ocidente, tradicional/moderno, primitivo/civilizado, Europa/não-Europa. Esse pensamento, emergente da versão eurocêntrica da modernidade, é imposto como perspectiva hegemônica na medida em que ocorre a expansão do domínio colonial europeu.

O debate em torno dessa perspectiva histórica eurocêntrica se afirma na América Latina, sobretudo, depois da Segunda Guerra Mundial. Dentre os argumentos mais utilizados, destaca-se o que defende a modernidade como um fenômeno presente em todas as culturas, não implicando necessariamente na ocidentalização das sociedades e culturas não-européias[33]. Porém, se adotado o mesmo conceito de modernidade do etnocentrismo europeu, com base na ideia de racionalidade, ciência, desenvolvimento tecnológico e processo de urbanização, altera-se apenas o ponto de vista sobre a origem e exclusividade desse fenômeno social, mantendo a mesma dimensão histórica do eurocentrismo. Nesse sentido, os recentes estudos sobre a colonialidade do poder trazem uma perspectiva diferente para o conceito de modernidade, abordando um processo específico do atual sistema-mundo[34].

Esses estudos não abandonam os traços anteriores dos conceitos de modernidade, mas os compreendem como parte de um conjunto de “relações sociais, materiais e intersubjetivas, cuja questão central é a libertação humana como interesse histórico da sociedade e também, em conseqüência, seu campo central de conflito” (QUIJANO, 2005, p. 7).

---

[33] Debate assumido pela denominada teoria da modernização, vinculada às reflexões sobre a questão do desenvolvimento-subdesenvolvimento. Ver o texto “El fantasma del desarrollo en América Latina” (QUIJANO, 2000).

[34] Teoria de “moderno sistema-mundo” desenvolvido, principalmente, por Immanuel Wallerstein (1974; 1982; 1989).

Essa breve explanação em torno do debate e da crítica da modernidade parte como forma de observar experiências e transformações na Bahia, no contexto da modernidade-capitalista global, que a seguir serão abordadas, em especial nas primeiras décadas do século XX. O objetivo é perceber as especificidades e dinâmicas entre grupos sociais no processo baiano de modernização, em articulação com o cenário nacional que contribuiu para tais experiências e transformações.

A questão da constituição na modernidade no Brasil é abordada em diversas perspectivas, que se desdobram em outras. Para José Henrique Bortoluci, três desses desdobramentos parecem centrais: a problemática dos obstáculos à modernização presentes no Brasil ao longo de sua história; o questionamento sobre os percursos de acesso ao moderno; questão da natureza da modernidade brasileira (2009, p. 81). Esses desdobramentos também estão presentes na análise do contexto da modernidade na Bahia.

Ao fim do século XIX, o Brasil guardava fortes elementos da colonialidade em suas estruturas jurídicas, políticas e sociais. Percebe-se, entretanto, que neste período o país começa a orientar-se em direção à história da modernidade, com o surgimento de novas idéias e movimentos sociais, principalmente nos centros urbanos, mas também nas áreas agrícolas mais articuladas com os mercados externos. Como define Octavio Ianni, "estava em marcha a revolução brasileira, a revolução burguesa brasileira, que se desdobrará por décadas em manifestações sociais, econômicas, políticas e culturais diversas, díspares e frequentemente contraditórias"(2004, p. 7).

No discurso historiográfico sobre a modernidade no Brasil, o ano de 1922 é considerado um dos símbolos do ingresso no século XX, ou seja, na história da modernidade do sistema-mundo global. Esse ano é marcado por forças sociais e movimentos culturais que operavam orientados no sentido de mudança, como por exemplo, a Semana de Arte Moderna, realizada nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. Essa semana, um dos marcos do surgimento do Modernismo[35] no país, principalmente para o eixo Rio-São Paulo, propagou as teorias vanguardistas da Europa e buscou atualizar o Brasil em relação aos movimentos culturais e artísticos que estavam acontecendo no exterior (OLIVEN, 2001, p.5).

[35] O modernismo não foi um fenômeno universal. A modernidade nas artes foi um produto da vida moderna, mais atomizado, que não passou necessariamente pela experiência modernista. O modernismo clássico tinha uma raiz decadentista, pressupondo a destruição de um universo tradicional forte, enquanto suas versões americanas estavam imbuídas de um sentido construtivo (BUENO, 1999).

O evento reuniu pintores, escultores, arquitetos, escritores, poetas, críticos, músicos e dançarinos para contestar e questionar os valores estéticos que predominavam na arte brasileira. O movimento em torno da Semana de 1922 buscou o acesso ao universal pela valorização do que era autenticamente brasileiro, entretanto, as propostas apresentavam-se nos mesmos moldes dos movimentos anteriores, ou seja, como releituras de pensamentos, tendências e estilos importados, que iam sendo adaptados à realidade nacional.

Importante ressaltar que começava a vigorar na época um pensamento que o país só seria moderno se fosse nacional, guiando todas as tentativas de construção da nação através da cultura ou da atuação do Estado. O Brasil não se reconhecia por inteiro, em sua diversidade cultural e enquanto nação, ainda não tinha uma "identidade nacional". O acesso a dinâmica da vida dentro dos padrões da modernidade global era restrito a poucos habitantes dos grandes centros urbanos que desfrutavam do conforto, do consumo de bens e serviços, do acesso à informação e transporte - elementos característicos do processo de modernização. Nessa conjuntura, Renato Ortiz (1998, p.187) observa que o Modernismo aqui ocorreu sem modernização:

> No Brasil, quando os poetas modernistas, nos anos 20, cantavam as asas do avião, os bondes elétricos, o cinema, o jazz-band, a indústria, eles procuravam por sinais de modernidade. O Modernismo queria ser um movimento radicalmente novo, daí sua atração pelas vanguardas européias. No entanto, sua visão técnica, da velocidade, era um tanto desfocada. Ela encobria a existência de um país provinciano que se ajustava mal ao ideal esculpido.

Os artistas dessa fase do Modernismo brasileiro, em sintonia com a vanguarda da Europa, se utilizam de referências nacionais a partir da valorização da estética e das manifestações da arte e da cultura popular. A pluralidade dos costumes do povo começa a ser registrada, contextualizando os hábitos e valores da vida rural e urbana em obras que entraram para a história da arte do século XX (BARBOSA, 2009).

Poucos anos depois do movimento modernista de 1922, surge em Recife, na época capital mais desenvolvida do Nordeste, o Manifesto Regionalista[36] (1926) de Gilberto Freyre. Trata-se de um movimento, em certa medida, inverso ao de 1922, pois seu foco não era atualizar a cultura brasileira em relação ao exterior, mas preservar a

[36] O Manifesto Regionalista foi lido no Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo que se reuniu na cidade do Recife, durante o mês de fevereiro de 1926. Gilberto Freye, autor desse manifesto, participou da Conferência Regionalista de Charlottesville (Virgínia, EUA), por iniciativa e convite do seu colega Ruediger Bilden. Foi amplamente divulgado nos jornais da época, inserindo-se no debate sociocultural do campo intelectual, com destacada intervenção nas discussões sobre o modernismo.

tradição em geral e especificamente a do Nordeste, afirmando a região enquanto unidade da organização nacional (OLIVEN, 2001). Nesse sentido, o manifesto de Freyre defende que o único modo de ser nacional no Brasil é ser primeiro regional. O manifesto levanta algumas questões binárias que são recorrentes na história brasileira: nação e região, unidade e diversidade, nacional e estrangeiro, popular e erudito, tradição e moderno.

Outros manifestos foram publicados nessa fase do modernismo no Brasil, tais como o do Pau-Brasil (1924), do Verde-Amarelismo (1926) e o da Antropofagia (1928-1929). De forma geral, eram organizados por grupos de elites intelectuais, com o intuito de discutir o ideário modernista, nas dimensões política, social e cultural. Nesse trabalho, porém, não temos a pretensão de analisar cada um desses manifestos e seus respectivos contextos, pois seriam objetos para outros estudos. Assim, optamos por nos restringir a esse breve registro do Manifesto Regionalista, pela sua contribuição na valorização arquitetônica, histórica e cultural do Nordeste.

Na Bahia, os fenômenos modernizadores - industrialização, urbanização acelerada, emergência de um proletariado industrial e de classes médias urbanas e desenvolvimento da tecnologia - ainda estavam distantes (OLIVEIRA, 2002). Consequentemente, a estética do modernismo e os valores propagados a partir da Semana de 1922 não a alcançaram neste momento. Porém, em que pese as relações de conflito de poder, não seria correto afirmar que não houve na Bahia reflexos dessa fase do modernismo, como observa Paulo Miguez de Oliveira:

> [...]Salvador vai fincar pé nas tradições do seu orgulho senhorial, mantendo-se como um inexpugnável bastião do conservadorismo literário. Suas elites letradas vão defender a cultura oficial do ataque perpetrado pelos códigos de anarquia e destruição do movimento Modernista, com a força e a firmeza que jamais utilizaram quando o que esteve em jogo foi a arquitetura colonial da cidade. Recusavam-se, solenemente, a subverter rima e métrica dos versos que praticavam e da sociedade que comandavam.
> (2002, p. 147)
>
> Aqui (na Bahia) o ideário modernista da Semana de 22 encontrou foi resistência e hostilidade por um lado e indiferença pura e simples por outro. (2002, p. 149)

É nessa perspectiva de “tradicionalismo intocado” que Salvador ficará à margem do ideário modernista dos anos 1920, tal como experimentado em São Paulo e Rio de Janeiro, além de outras capitais nordestinas, como Recife.

É importante lembrar que na passagem do século XIX para o século XX, houve um deslocamento do centro da vida nacional, primeiro da Bahia para Recife, seguido do Nordeste (Recife) para o centro-sul, o que resultou numa crise do predomínio da região na fisionomia do Estado Nacional (IANNI, 2004). Especificamente com relação à Bahia, o pesquisador Antonio Risério situa a perda progressiva da importância do estado em âmbito nacional e o descompasso com o ritmo desenvolvimentista que outras cidades brasileiras passariam a experimentar, a partir da mudança da capital colonial para o Rio de Janeiro:

> Se a cidade da Bahia fora, na passagem do século XVIII para o século XIX, reduzida de centro do Brasil Colônia a uma função meramente regional, o que aconteceu, na passagem do século XIX para o século XX, foi a desfiguração até mesmo dessa função regional, com Recife assumindo o comando das operações nordestinas e a expansão dos cacauais no eixo Ilhéus-Itabuna. As décadas de 20 e 40 do século que está findando balizam a depressão mais profunda. […] A Bahia simplesmente perdera a oportunidade histórica da primeira fase significativa da modernização nacional. Quanto mais o Brasil conhecia inovações, mais ficava exposto o enraizamento das estruturas da sociedade baiana no passado colonial.
> (RISÉRIO, 1993, p. 165-166)

Mas esse período de declínio e isolamento não pode ser compreendido como ausência de vida cultural na Bahia. Ao contrário, Risério (1993) analisa que naquele momento, distante do processo modernizador que atualizava historicamente o Brasil, o estado desenvolve e articula práticas culturais próprias, que acabaram particularizando-o.

Na busca pelo mito fundador da modernidade local, Risério (1988; 1993; 1995; 2013) aponta a criação da Universidade Federal da Bahia (1946) como elemento central da renovação almejada e do rompimento dos anos de isolamento da vida nacional. Como veremos adiante, é inegável o papel desempenhado pela universidade como promotora da inclusão da Bahia na rota da modernidade brasileira, porém, é importante observar que a criação dessa instituição também atesta que a modernidade já ocorria nas relações sociais, econômicas, políticas e culturais do estado. Consuelo Novais Sampaio, tomando como estudo de caso o processo de urbanização da cidade de Salvador, destaca que desde o final do século XIX a capital baiana já movimentava-se em direção à modernidade:

> No fim do período (século XIX), o novo e o velho coexistiam, em proporções desiguais, com forte tendência para a superação do último. Saveiros, barcos, navios, gôndolas, carruagens, carroças, bondes,

> automóveis, ônibus, animais, pés descalços, pés com chinelos ou sapatos, cores, cheiros, imagens, tudo ganha solidez, com luz e muito brilho, como anunciar que a cidade entrara em tempos modernos. Tudo era novidade. Então, mais do que nunca, Salvador era toda movimento. (SAMPAIO, 2005, p. 262)

De acordo com o pensamento de Ortiz (1988), o Brasil, como país de periferia, revela uma defasagem entre os níveis de modernidade, "defasagem entre modernização aparente e a realidade" (1988, p. 32). Nesse sentido, podemos interpretar que na Bahia do final do século XIX, o desejo de modernidade também se antecipa à realidade. Essa "antecipação" é decorrente, em parte, das políticas públicas do regime oligárquico da República Velha brasileira (1889–1930), que permite a concentração de poder das elites dirigentes regionais sem a intermediação federal. Como resultado, no regime implantado após a instalação da República (Era Vargas) torna-se recorrente o financiamento estrangeiro para os Estados, sem a interferência do poder central, promovendo empreendimentos de reformas nas cidades, com vistas às suas urbanizações (BORGES, 2003).

A Bahia, sob o governo de J.J. Seabra (1912–1914), traduz na prática esse "surto empreendedor", pois deflagra-se um processo modernizante de urbanização na capital baiana, numa campanha sistemática contra o centro colonial barroco da cidade, implicando em demolições e destruições patrimoniais, com vistas à construção de uma cidade moderna[37]. Na visão desse governo, o passado era uma afronta ao "espírito moderno", por isso o investimento ia além da sua destruição: planejava-se a construção, sobre suas ruínas, de um futuro da "nova Bahia" (RISÉRIO, 2013). Os esforços para superar o passado extrapolavam as intervenções físicas e urbanísticas. Pretendia-se criar um ambiente ideológico na cidade com objetivos pedagógicos sobre seus habitantes, assim, as transformações do espaço urbano deveriam estar em consonância com as ações civilizadoras dos homens (BORGES, 2003, p. 10).

[37] Somente a partir da metade da década de 1930 é revertida a depredação da arquitetura colonial da capital baiana, com a realização da Semana de Urbanismo (1935), cujo discurso modernizador passa a acolher a necessidade de preservação do patrimônio histórico da cidade. Posteriormente, o Escritório do Plano Urbanístico da Cidade de Salvador (EPUCS) é criado em Salvador no ano de 1943, sob a gestão do engenheiro Mário Leal Ferreira. O EPUCS desenvolve uma compreensão da questão urbana, tendo como foco o "crescimento ordenado da cidade". Um crescimento tecnicamente ordenado, mas acima de tudo submetido a considerações de ordem "ética e estética com uma justa medida entre crescimento e preservação". Sob a coordenação de Diógenes Rebouças (1947 e 1950), o EPUCS se tornou, um escritório estatal de arquitetura e urbanismo, elaborando projetos para a Prefeitura e, principalmente, para o Governo do Estado. Constituiu-se, também, no principal centro de formação dos jovens profissionais, face às deficiências do único curso de arquitetura então existente no Estado. O Escritório teve papel fundamental na consolidação da arquitetura e do urbanismo modernos e na autonomização do respectivo campo na Bahia (JUNIOR, 2013).

O governo Seabra reflete os ideais do cenário nacional que conduziram à Revolução de 1930, nos parâmetros da modernidade conservadora. Já estavam em curso, por exemplo, as grandes obras de engenharia dos projetos de urbanização em cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo. Assim, para as autoridades baianas do período, emerge o pensamento em defesa do processo modernizador, considerando que o estado não poderia ficar para trás e precisava se atualizar.

A "ideologia progressista" foi criticada por uma parte da elite intelectual que defendia a integridade e a preservação de bens culturais arquitetônicos, tendo em vista seus valores históricos e artísticos. A demolição da Igreja da Sé (1930)[38] constituiu um símbolo de conflito na relação entre passado e presente, tradição e moderno, dessa ideologia. A pesquisa de Eduardo José Santos Borges (2003) aponta que essa ação gerou um espaço de debate privilegiado em torno do "martelo demolidor do progresso", polarizando pensamentos: por um lado a defesa da reforma urbana demolidora, sem respeitar os traços tradicionais ou peculiares da capital baiana; por outro, a defesa da preservação de bens culturais arquitetônicos, considerando seus valores patrimoniais[39].

Entre as décadas de 1930 e 1940, com a ditadura do Estado Novo, não ocorreram na Bahia grandes transformações, sendo preservada a economia baseada na produção e no mercado agrícola (basicamente voltado para a exportação). Risério comenta que as lideranças políticas não estavam em sintonia com o regime do governo Vargas (1930 a 1945): "a política econômica do Estado brasileiro, a partir da Revolução de 30, passou a dar prioridade a atividades que estavam fora do universo econômico da burguesia baiana" (1993, p.165).

Apesar do isolamento em relação ao governo federal, alguns pesquisadores e intelectuais apontam que a Bahia começou a se inserir na rota nacional da modernidade com a descoberta do petróleo, em Lobato, no final dos anos 1930. Sergio Gabrielli (REVISTA HISTÓRIA DA BAHIA, 2010), por exemplo, comenta que essa descoberta promoveu significativa transformação na região e no estado, colocando o Recôncavo baiano como importante centro de petróleo na América Latina. Mesmo com a constatação que o volume de óleo do campo de Lobato não era comercialmente viável, a

[38] Atendendo às pressões da empresa que explorava o serviço de bondes em Salvador, o interventor Juracy Magalhães, com a adesão declarada do Arcebispo primaz, D. Augusto Alvares da Silva (o conhecido Cardeal da Silva), autorizou a demolição da Sé – uma igreja cuja construção tivera início ainda no governo de Tomé de Souza (OLIVEIRA, 2002, p. 150).

[39] Jorge Amado e Dorival Caymmi compõem, por exemplo, a corrente de pensamento em defesa da preservação da Igreja da Sé.

Bahia continuou na corrida para inserir o Brasil no seleto grupo de países produtores do chamado “ouro negro” (2010, p. 23). Mais tarde, no ano de 1949, foi descoberto o campo de Candeias, marcando o início da indústria de petróleo no Brasil. A descoberta transformou a realidade local, pois a comunidade agrícola passou a conviver com a infraestrutura voltada para o desenvolvimento do novo empreendimento industrial:

> [...] a riqueza de Candeias mudava do cultivo do solo para a produção de óleo do gás do subsolo. [...] As transformações socioeconômicas foram rápidas e de fácil percepção. Enquanto a população flutuante aumentava em busca de oportunidade na atividade de petróleo, a paisagem do local mudava para dar lugar a oleodutos, tanques e novas estradas para acesso aos poços. A antiga vila de agricultores e senhores de engenho abrigava assim uma nova categoria de trabalhadores que mudaria o panorama econômico e social do lugar: o petroleiro. (REVISTA HISTÓRIA DA BAHIA, 2010, p.33)

A produção de petróleo no Recôncavo baiano começou a ganhar corpo com a construção da Refinaria de Mataripe, em 1949. Com a instalação dessa refinaria, a Bahia torna-se, durante quase três décadas, o único estado processador de petróleo “chegando a produzir 25% da demanda nacional” (RUBIM, ANTONIO ALBINO CANELAS; COUTINHO; ANCÂNTARA, 1996, p. 32). No período a Bahia também assistia o crescimento da produção do cacau, cuja atividade agrícola localizava-se no sul do estado, muito próxima às áreas urbanas. Como conseqüência, há uma concentração urbana nessa região do estado, voltada para a exportação de produtos agrícolas. A descoberta do petróleo na Bahia e a produção e exportação do cacau são, portanto, fatores importantes para o seu desenvolvimento econômico e contribuem significativamente para as modificações sociais, políticas e culturais desencadeadas a partir da década de 1940.

No campo da Educação a Bahia também buscou acertar os “ponteiros do relógio” com o processo de modernidade do restante do país. Na gestão de Otávio Mangabeira (1947-1951), Anísio Teixeira assume a Secretaria de Educação da Bahia e coloca em prática várias de suas ideias, entendendo a educação como um processo emancipatório e base para o desenvolvimento econômico (MACIEL, 2006). Durante sua gestão, Anísio criou um Departamento de Cultura, montou o Centro Popular de Educação (Centro Educacional Carneiro Ribeiro ou simplesmente Escola Parque) e estabeleceu o primeiro projeto de cooperação entre a Universidade de Columbia e o Estado da Bahia (ALMEIDA, 2014). Nessa estrutura, merece especial destaque a criação da Escola Parque inaugurada em 1950, considerada até os dias atuais um

importante marco da trajetória educacional brasileira, tanto pela escolha de um bairro pobre e popular – Liberdade - para sua instalação, como pelo seu moderno projeto pedagógico de educação integral. O governo Mangabeira tem destaque nos estudos sobre a história da modernidade na Bahia, principalmente por ter promovido, de forma mais sistemática, umas das primeiras políticas de apoio a cultura, conforme assiná-la Luís Henrique Dias Tavares:

> [...] o governo Mangabeira foi o primeiro a realizar uma política de apoio e incentivo à cultura na Bahia. Foi para realizá-la que Anísio Teixeira criou um Departamento de Cultura na Secretaria de Educação. Em pouco tempo, ele se tornou o grande centro de apoio e inovação para as artes plásticas, a música, o teatro, o cinema e a literatura baiana. Ajudou o curso de formação de bibliotecárias que deu origem à Escola de Biblioteconomia da Universidade Federal da Bahia. Patrocinou o I Salão Baiano de Belas-Artes e dessa forma inaugurou nacionalmente os artistas plásticos Genáro de Carvalho, Jenner Augusto, Mário Cravo e o pintor argentino Carybé. Músicos de fama internacional estiveram na Bahia contratados pela Sociedade de Cultura Artística do Brasil (SCAB), dirigida pela artista Alexandrina Ramalho. Inspirada no famoso livro do escritor Monteiro Lobato, a peça musical do teatrólogo Adroaldo Ribeiro Costa, Narizinho, foi encenada com enorme sucesso e presença do criador da literatura infanto-juvenil brasileira. O Clube de Cinema Iniciou suas atividades sob a orientação do crítico de cinema e escritor Walter da Silveira. Por iniciativa do poeta Cláudio Tuiuti Tavares, do escritor Carlos Vasconcelos Maia e do Jornalista Alfredo Darwin Brandão, surgiu a revista Caderno da Bahia". (apud MACIEL, p. 8)

No ano de 1946 é criada a Universidade da Bahia, sob a reitoria do médico Edgard Santos, cujo cargo ocupou até 1961. Ressalta-se que Anísio Teixeira e Edgard Santos se conheceram no final da década de 1940, mas suas relações se estreitam quando Anísio vai trabalhar, na década seguinte, no Ministério da Educação e Cultura e funda, juntamente com Rômulo Almeida, a Coordenação para Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior – CAPES (REVSITA HISTÓRIA DA BAHIA, 2010). Com relação ao pensamento de Edgar Santos sobre a Universidade da Bahia, Risério observa:

> [...] para ele, a Universidade era, naquele momento, a via de afirmação por excelência da Bahia no horizonte nacional brasileiro. Edgar estava fazendo uma *obra política*. Participando da construção de uma nova realidade baiana. Dispondo-se, autoritariamente ou não, a promover uma reinvenção da Bahia. Com uma ousadia admirável, apesar de alguns momentos de surpreendente conservadorismo. (2013, p. 109)

Conforme aponta Risério (1995), Edgard Santos pertence a uma nova elite modernizante que vai tentar reverter o quadro de estagnação econômica, desprestigio político e marginalização cultural. Nesse contexto, é criado na Universidade o Instituto

de Geociências e uma Escola de Administração Pública e de Empresas, evidenciando o projeto de formar mão de obra especializada para a indústria que o estado expandia ou criava (RUBINO, 2002). A Universidade traz também desdobramentos urbanos, ao descentralizar o seu campus e se expandir por diferentes áreas da cidade. Estabelece parceria com o Escritório do Plano Urbanístico da Cidade de Salvador (EPUCS), que realiza serviços de definição da localização dos equipamentos de grande impacto sobre a estrutura urbana, tais como a Escola Politécnica, a Maternidade e a Clínica Tisiológica (JUNIOR, 2013).

Sob a regência de Edgard Santos, a Universidade da Bahia exerce um papel fundamental e catalisador na transformação e experiência baiana em termos de modernidade. Com uma visão messiânica, Santos pensava que era necessário dar um choque elétrico no corpo adormecido, anestesiado da Bahia, sendo imperioso enriquecê-la material e espiritualmente (RISÉRIO, 1995, p.36). Como reitor, ele cria novos cursos e realiza diversos convênios que possibilitam, na área de extensão cultural, o surgimento de vários institutos e centros de pesquisa, como o Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), sob a direção do historiador e professor português Agostinho da Silva. O CEAO reestabelece o fluxo entre a Bahia e a África proporcionando o intercâmbio de estudantes e professores.

> O CEAO acabou por desempenhar um importante papel em relação à cultura afro-baiana, o universo cultural paralelo dos negromestiços da Cidade da Bahia. Ações inéditas e ousadas fazem parte de sua programação, como por exemplo, a promoção de um curso de língua iorubá. Oferecido sem a exigência de pré-requisitos formais, o curso pode ser freqüentado livremente pela comunidade negromestiça baiana, facilitando seu contato com uma das línguas ancestrais de suas heranças étnico-religiosas. (OLIVEIRA, 2002, p. 194)

A Universidade proporciona uma renovação profunda na vida cultural da cidade, promovendo uma nova safra de intelectuais e criadores, cujas obras permanecem até hoje instigantes e inovadoras. Ressalta-se que a Bahia já abrigava importantes artistas e intelectuais brasileiros e estrangeiros, do campo da dança, do teatro, da música, do cinema, das artes visuais e da arquitetura, comprometidos com ideias de vanguarda e experimentação. Alguns deles são convidados pelo reitor para compor o elenco de professores da Universidade, tais como: Lina Bo Bardi, Yanka Rudzka, Martim Gonçalves, Hans-Joachim Koellreutter, Walter Smetak e o já citado Agostinho da Silva. Assim, diferentes correntes do pensamento e da ação cultural são articuladas em torno

da academia. É, portanto, no campo das artes e da cultura que vamos encontrar elementos mais decididamente renovadores da Universidade[40].

Neste ambiente acolhedor para novas tendências, juntam-se personagens como João Ubaldo Ribeiro, Glauber Rocha, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Waly Salomão, Tom Zé, o filosofo Carlos Nelson Coutinho, o antropólogo Vivaldo da Costa Lima, entre outros, cujas obras saem do espaço da Universidade e conquistam os meios culturais de Salvador e do resto do mundo. Surgem, a partir da experiência baiana, novos movimentos artísticos tais como o Tropicalismo, o Cinema Novo e o Teatro dos Novos, que logo tornam-se referência em todo país.

O papel da Universidade no processo de atualização da Bahia no cenário nacional coincide com o período em que o estado passou a ter condições políticas e econômicas de se inserir na história da modernidade. Nesse momento, a questão da relação entre tradição e moderno é retomada pelos intelectuais, mas, diferente do período anterior, "o conflito entre os adversários do passado, autoridades versus elite intelectual, transforma-se numa conjunção de idéias - passado e presente devem necessariamente estabelecer, no mesmo espaço, uma convivência negociada" (BORGES, 2003, p. 13). Nessa perspectiva, conforme analisa Silvana Rubino, a Bahia atualiza-se, com o olhar de dentro – e para dentro: "Tratava-se de obter um passe de admissão à nação, porém em termos específicos, singulares: era pela diferença, pela singularidade – a nação, se quisesse e soubesse, poderia aprender com a Bahia. Afinal argumentava-se, foi ali que o Brasil começou" (1999, p.153).

A partir da década de 50 o governo baiano volta a buscar autonomia política, substituindo a "ideologia do progresso" pela "ideologia desenvolvimentista" do governo federal, sob a presidência de Juscelino Kubitschek (1956-1961). É, entretanto, durante o governo Juracy Magalhães (1959-1963), que o "desenvolvimentismo baiano" toma fôlego para se adequar e inserir o estado no projeto nacional, a partir da regionalização e inserção nordestina na conjuntura nacional. Importante ressaltar que em 1959 foi criada a Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), colocando a região brasileira no centro do debate nacional.

A ideologia desenvolvimentista passa a ser o fio condutor da sociedade baiana que, para além das ações no campo econômico, busca articular o passado e o presente

[40] Em 1955 a Universidade Federal da Bahia promove e institucionaliza os Seminários Livres de Música sob a direção do maestro alemão Hans Joachim Koellreuter. Em 1956 são fundadas a Escola de Teatro, sob a direção do teatrólogo Martim Gonçalves e a Escola de Dança - a primeira escola universitária de dança no país -, sob a orientação da dançarina polonesa Yanka Rudzka.

para a interpretação de um novo conceito cultural. Assim, ao se aproximar do debate intelectual da época, Magalhães implementa uma ação populista de governo, optando pela convivência negociada entre os intelectuais e o governo (BORGES, 2003).

A cidade de Salvador cresce em termos espaciais e populacionais, alterando de modo acentuado sua estrutura urbana. Com a expansão espacial, a utilização cada vez maior de meios de transportes velozes e com a nova dinâmica econômica, as pessoas passam a viver em outro ritmo de vida. Os bairros vão perdendo o antigo sentido de vizinhança e de vivência comunitária. O cotidiano passa a ser vivido fragmentariamente em espaço diferentes: local de moradia, de trabalho, de serviços, de lazer e de atividades culturais (RUBIM, Albino; COUTINHO, Simone; ALCÂNTARA, Paulo 1996).

Trata-se de um amplo projeto político em alinhamento com o governo federal, que, para além da reforma da universidade, a nível estadual inaugurou o Teatro Castro Alves (TCA) e o MAM-BA. Este último torna-se o grande símbolo cultural do governo Juracy Magalhães, servindo como dispositivo para a construção de discursos e, também, para alcançar a tão almejada modernidade baiana. Como veremos a seguir, nesse contexto que Lina Bo Bardi é convidada para assumir a direção do MAM-BA, onde não só configura a sua museografia e o conteúdo de seu acervo, como inclui fortemente elementos da cultura popular, vindo mais tarde a elaborar o projeto de reforma do então Solar do Unhão.

3.2 Lina Bo Bardi e a criação do MAM-BA

A vida e a obra de Lina Bo Bardi, nascida Achillina di Enrico Bo, em 5 de dezembro de 1914, em Prati di Castello-Roma (Itália), de família genovesa, não pode ser resumida aos traços de seu oficio como arquiteta. Seus projetos arquitetônicos, reconhecidos internacionalmente, são objeto de várias teses acadêmicas, mas sua obra extrapola os limites da arquitetura e alcança outras áreas do conhecimento, tal como as artes, a filosofia, a antropologia, a literatura e a psicanálise (OLIVEIRA, 2006, p.15). No Brasil, a arquiteta também influenciou fortemente o campo da museologia.

Lina, como era chamada, estudou desenho no Liceu Artístico de Roma e graduou-se pela Faculdade de Arquitetura de Roma, em 1939. A pesquisadora Silvana Rubino observa que “há controvérsia a respeito da presença feminina no curso de arquitetura da Universidade de Roma, mas Lina pode ter sido a única ou uma das únicas

estudantes mulheres" (2002, p. 46) naquele período. A Itália estava sob o domínio do fascismo de Mussolini (1922 a 1934) e na arquitetura a ideologia fascista era representada pela União Nacional dos Arquitetos (UNA), liderada por Marcello Piacentini[41], arquiteto e urbanista de tendências clássicas e conservadoras.

Nesse cenário nasce o movimento conhecido como racionalismo italiano (1926-1943) sob a liderança do Gruppo 7[42]. Essa vertente moderna da arquitetura é concebida na Politécnica de Milão e se apresenta com ideais ambíguos, confusamente comprometidos com o fascismo, em ação reflexa aos conceitos difundidos pela própria Universidade, cujo ambiente era oficialmente clássico e acadêmico. O grupo propõe relacionar (de forma racional e original) características do Classicismo italiano com a essência da lógica estrutural, herdada pelo Futurismo e por Le Corbusier, do início do século XX (ORTEGA, 2008, p. 30).

Lina é contemporânea e, até certo ponto, simpatizante desse movimento[43], ao contrário das propostas defendidas por Piacentini, qualificadas por ela como "nostalgia estilístico-áulica". Sobre a afinidade com o racionalismo italiano, Rubino nos faz lembrar que "no período anterior à guerra e à aliança com a Alemanha o fascismo era interpretado por muitos como um tanto próximo ao socialismo" (2002, p. 46).

Recém formada, Bo Bardi transfere-se para Milão, a cidade do Gruppo 7, de Giò Ponti e de jovens arquitetos egressos do Politécnico da Universidade de Roma. Milão, assim como Roma, havia se tornado um centro artístico hegemônico, mas enquanto na capital italiana localizavam-se as principais instituições culturais, na cidade milanesa desenvolvia-se um mercado de arte. Em relato citado por Rubino (2002), a arquiteta justifica a mudança em função da necessidade de fugir do ambiente institucional e professoral romano, afinal, Milão, além de oferecer oportunidades profissionais, ainda que escassas em tempos de guerra, também orientava-se para o desenvolvimento da vida moderna, ao contrário do que ocorria em Roma.

Na nova residência, inaugura o Studio della Via Gesù 12, escritório de arquitetura e design, com o arquiteto Carlo Pagani (ORTEGA, 2008). Trata-se de um

---

[41] Piacentini, considerado arquiteto oficial do regime fascista, exerce um papel de árbitro entre os modernistas e os tradicionalistas. Coordena obras que se tornam símbolos edificados do fascismo italiano, a exemplo da Cidade Universitária de Roma (GRINOVER, 2010, p. 136).

[42] O Gruppo 7 foi fundado e composto por sete jovens arquitetos milaneses: Giuseppe Terragni, Sebastiano Larco, Guido Frette, Carlo Enrico Rava, Adalberto Libera (que substituiu Ubaldo Castagnoli), Luigi Figini e Gino Pollini.

[43] Em suas últimas atividades editoriais Lina demonstra certo distanciamento do racionalismo italiano sem, contudo, perder a mobilidade frente ao contexto social pós-guerra, movendo-se para valores humanistas em sobreposição às ambigüidades frente ao fascismo (GRINOVER, 2010, p. 136).

período difícil da história italiana, atingida por duas guerras mundiais, impondo uma paralisação das construções no país. Assim, a atividade de Lina também é conduzida para a produção editorial, tornando-se colaboradora da revista *Domus*, fundada por Gio Ponti[44] em 1928. Ponti lidera o movimento pela valorização do artesanato italiano, acreditando na convivência entre o moderno e o tradicional.

A parceria de Bardi com Ponti se estende a outras publicações, a exemplo da revista Lo Stile, na qual a arquiteta dedica-se às ilustrações. Sob a orientação de Ponti, atua também na organização das Trienais de Artes Decorativas de Milão[45], experiência que a coloca em contato com uma arquitetura de criação efêmera (ambientações e cenografias de feiras, estandes, exposições, etc.) (RISÉRIO, 1995). Também passa a redigir textos para publicações, como a revista L'Illustrazione Italiana.

Em julho de 1943 ocorre a queda do fascismo. Neste mesmo ano Lina perde seu escritório durante um bombardeio. Nas palavras da arquiteta, conforme citado por Risério (1995, p.86):

> Aqueles que deveriam ter sido anos de sol, de azul e alegria, eu passei debaixo da terra, correndo e descendo sob bombas e metralhadoras. Em tempos de guerra, um ano corresponde a cinqüenta anos; e o julgamento dos homens é um julgamento de pósteros. Entre bombas e metralhadoras fiz um ponto da situação. O importante era sobreviver. Mas como? Senti que o único caminho era o da objetividade e da racionalidade. Um caminho terrivelmente difícil, quando a maioria opta pelo desencanto literário e nostálgico. Sentia que o mundo podia ser salvo, mudado para melhor, que esta era a única tarefa digna de ser vivida. Entrei na resistência com o partido comunista clandestino. Só via o mundo em volta como realidade imediata e não como exercitação literária abstrata."

Pouco tempo depois, a convite de Ponti, Lina assume a co-direção da revista Domus (1944), trabalhando, mais uma vez, com Carlo Pagani, até a República suspender a publicação em 1945. Segundo Rubino (2002, p. 55) "a dupla de colaboradores começou a publicar uma série de artigos sobre a origem da casa moderna, que localizavam na casa mediterrânea, nos procedimentos do homem comum, na casa popular em oposição à casa burguesa". Ainda na revista Domus, edita a coleção Quaderni di Domus, a partir da pesquisa sobre o artesanato e o desenho industrial. Nesse mesmo período participa da criação do jovem grupo de arquitetos *Movimento di*

---

[44] Na Itália, Gio Ponti é considerado o designer que mais contribui para a união de aspectos como tradição, artesanato, novos materiais e qualidade. Ponti circulava bem entre os extremos do campo da arquitetura, participa de projetos liderados por Piacentini, mas também circula entre a vanguarda moderna (ORTEGA, 2008).

[45] Conhecidas como Trienais de Milão.

Studi per l'Architettura (MSA), cedendo, inclusive, seu novo escritório em Milão como sede do grupo.

Com o fim da guerra, em 1945, as questões da reconstrução do país geram debates que extrapolam o campo da arquitetura, promovendo o desejo de reconstruir por inteiro a sociedade moderna italiana (GRINOVER, 2010). Segundo Risério, nesse contexto Lina teria assim se expressado: "1945. Acaba a Guerra acaba. A esperança de construir ao invés de destruir anima a todos. Tínhamos tudo nas mãos; nós da esquerda e da centro-esquerda, éramos felizes" (p.87, 1995). Entretanto, a realidade se impõe com a ascensão da Democracia Cristã ao poder, que abrigava várias correntes ideológicas que iam da centro-direita à centro-esquerda, e tudo aquilo que pensavam haver derrotado ameaça voltar em cena.

Na arquitetura, contudo, surgiam outros modelos e metodologias alternativas, com a introdução de novos temas no campo. Em Roma, Bruno Zevi cria a Associazioni per l'Architettura Orgânica (APAO), revista que demonstra simpatizar e admirar a democracia americana (RUBINO, 2002). Segundo Rubino (2002), Lina aproxima-se de Zevi e junto com Carlo Pagani funda o semanário "A – Cultura della Vita", que se desdobra na revista *A*, publicada pela Editora Domus, assinalando uma ruptura gráfica, conceitual e de conteúdo:

> Mostrava a Itália desigual e destroçada do pós-guerra, com ilustrações, a maioria em preto-e-branco, que comungavam a visualidade característica do neo-realismo italiano desses anos. Ao mesmo tempo o periódico manifestava uma solução pela possibilidade de uma vida cotidiana *moderna*, identificada com aspectos do *American way of lif*e, expressos especialmente em objetos cotidianos como eletrodomésticos. (RUBINO, 2002, p. 58 grifos da autora)

A revista A trabalhava com temas relacionados aos objetos do cotidiano, mas também tratava de temas políticos, tendo como palavra de ordem a reconstrução social e cultural do país. A revista encerrou suas atividades em julho de 1946 e, conforme apontado por Ortega (2008), existe controvérsia sobre o período de contribuição de Lina Bo devido à falta de documentos remanescentes da época. Entretanto, a autora cita que a participação da arquiteta teria sido curta, pois teria pedido demissão em agosto de 1945.

Ao longo de sua trajetória editorial Lina também publica diversos artigos endereçados ao público feminino. Em entrevista a Olívia Oliveira, a arquiteta italiana exprime a reação dos colegas pelo fato de colaborar com a revista feminina italiana *Grazia*:

> [...] dirigi Grazia, onde tinha quatro páginas; todo mundo estava alterado comigo e me recriminavam: 'Você escreve em uma revista feminina?' Grazia foi importante. Uma vez recebi uma carta que dizia: 'O que posso fazer? Tenho um bebê, mas não tenho dinheiro para um berço, nem nada para fazê-lo'. Eu disse a ela que pegasse uma caixa pequena de fruta. Assim elaborei o projeto, evidentemente caseiro, com um acolchoado por dentro, uma colcha de retalhos, algo simples, pois eu não tinha nada. Depois eu disse a ela que pusesse um babadinho ao redor e que pintasse a caixa. Aquilo entusiasmou! Recebi um monte de cartas, quero dizer, aquilo era algo social.[46]

Em 1946 Lina casa-se com Pietro Maria Bardi[47], jornalista, crítico e promotor das artes. Pietro teve um papel fundamental na consolidação do movimento racionalista. Em sua galeria "Palma", além de exibir projetos e obras dessa corrente modernista, como os trabalhos do Gruppo 7, também edita a revista Quadrante e o jornal L'ambrosiano.

O casal, diante do cenário político conservador da Itália, muda-se para o Brasil em 1946 (ORTEGA, 2008). Lina Bo e Pietro Maria Bardi chegam no país no ano subsequente ao fim do período ditatorial de Vargas e deparam-se com um clima de mudanças extremas, conseqüência do desenvolvimento acelerado da industrialização do país, em especial da região sul. Havia uma atmosfera de urgência pelo desenvolvimento urbano e pela construção civil, com campo de mercado para os arquitetos europeus ou de ascendência européia.

Naquele momento o Brasil vivenciava uma experiência desenvolvimentista, principalmente na região sudeste, que acolhe inúmeras obras arquitetônicas e projetos urbanísticos que visavam inserir definitivamente o país na história da modernidade. Diante do agravamento da situação econômica, o governo, sob a presidência de Eurico Dutra (1946-1951), adota medidas que facilitam a importação de combustível e maquinário industrial, apoiando a industrialização e a urbanização. Existia uma expectativa de superação do subdesenvolvimento e de integração nacional, configurando um momento de certa harmonia para o desenvolvimento de uma cultura moderna, entre a classe artística, os críticos, as instituições e a elite política e econômica (GRINOVER, 2010). Esse ambiente "harmônico" propicia a construção de obras nacionais de razoável unidade, forjando uma estética moderna para o país.

---

[46] Entrevista, op. cit [tradução da autora] In: OLIVEIRA, p. 239, 2003

[47] No começo da década de 1930, Bardi, em articulação com o Instituto de Cultura Italiana de Buenos Aires, que junto com ele havia idealizado uma mostra da arquitetura italiana moderna, viaja para a América do Sul. A viagem tem escala no porto de Santos e na ocasião, ele aproveita para conhecer São Paulo e os representantes da elite italiana que viviam na cidade, à exemplo de Francesco Matarazzo.

O casal Bardi traz em sua bagagem não só a coleção de obras de arte, de artesanato e biblioteca, mas também a capacidade de montar exposições em um país que ainda não tinha museus modernos. Com esse capital, logo na chegada ao Brasil organizam uma série de mostras - algumas delas exibidas no MES, resultado de intermediações de prestígio com a elite modernista brasileira. Como vimos no capítulo anterior, nesse período o Estado brasileiro não promoveu ações significativas para o campo da cultura, mantendo basicamente a estrutura dos "tempos de Capanema". As poucas ações voltadas para a cultura eram descontinuadas e restritas aos expoentes modernistas que mantinham articulações com o governo. Segundo Rubino, o casal Bardi transfere-se ao Brasil já em articulação com representantes da elite modernista brasileira, que tinham acesso ao governo, como por exemplo, o jornalista Mario da Silva que, além de receber o casal na sua chegada, abriu portas para as exposições realizadas no salão nobre do MES (2002, p. 73). O jornalista brasileiro havia trabalhado no jornal romano Lavoro Fascista, se tornando amigo de Bardi antes de sua imigração ao país (BARBOSA, 2015).

Ao expor obras de pintura italiana moderna no MES, Pietro conhece o jornalista e empresário de comunicações Assis Chateaubriand (1892-1968). Desse encontro nasce o convite para criar e dirigir o MASP. Inaugurado em outubro de 1947, o esse museu paulista ocupa inicialmente a sede dos *Diários Associados*[48], na rua 7 de Abril, na capital paulista. Concebido nos moldes das instituições norte-americanas de arte, o museu cria o tripé acervo – revista - escola, colaborando para a formação da estética moderna da elite paulistana e popularizando o valor da arte na formação dos cidadãos. Pietro Bardi teve um papel decisivo na concepção desse museu, desde a escolha do nome - optando por não utilizar o adjetivo "moderno" -, até a composição do seu acervo (GRINOVER, 2010; RUBINO, 2002). Desde a inauguração, Lina também atuava no MASP[49], projetando sua dimensão espacial.

[48] Trata-se de um conglomerado de empresas criado e presidido por Assis Chateaubriand na década de 1920, que reunia jornais, rádios, televisões, editoras, dentre outros veículos de comunicação, com alcance e representações em diversos estados do Brasil.

[49] Em 1958 Lina inicia o projeto do MASP da Av. Paulista cuja inauguração só ocorre dez anos depois. Tanto na reforma do MAM-BA quanto no MASP, como outros de seus projetos o fundamental são as pessoas e não as paredes. O espaço livre, o ar, como volume arquitetônico é um elemento imprescindível, como ambiente de expressão popular e de circulação. Assim é que no MASP o chamado "vão livre" faz parte do cenário de todas as mais importantes manifestações populares da cidade de São Paulo. Esse mesmo conceito de não intervenção radical no cenário local que Lina desenvolve os seus projetos do SESC-Pompéia, do Pelourinho, da Ladeira da Misericórdia e do próprio MAM-BA (OLIVEIRA, 2003).

No ano seguinte à inauguração do museu paulista, o casal Bardi funda, em sociedade com Giancarlo Palanti, o Studio de Arte Palma e sua associada Fábrica de Móveis Pau-Brasil Ltda. Mesmo com um curto período de existência[50], o Palma produz dezenas de móveis com conceitos modernos associados aos valores locais, preenchendo uma lacuna na produção de mobiliário moderno no país e deixando um importante legado para o desenho industrial nacional (ORTEGA, 2008). Em 1949 o casal Bardi adquire dois lotes no Morumbi, novo bairro que se desenvolvia na capital paulista. Nesse local Lina pode executar seu primeiro projeto arquitetônico completo: a Casa de Vidro.

Dada a sua inquietude, Lina encontra no Brasil um campo aberto para forjar a sua visão de arquitetura, que evolui da maquete de "Maternidade para Mães Solteiras" - seu projeto de graduação (1939) - para projetos arquitetônicos e urbanísticos, de mobiliário, mercado editorial especializado e uma intensa atividade intelectual, social e política. Nesse processo, ela constrói e desenvolve sua particular visão da função social e antropológica da arquitetura.

Ainda sobre o MASP, além de envolver-se com os aspectos expositivos e arquitetônicos, Lina desenvolve atividades editoriais e educativas, criando a Habitat[51] - Revista das Artes no Brasil e fundando o Instituto de Arte e Cultura (IAC), ambos vinculados ao museu. No primeiro número da revista, faz uma apresentação do MASP e publica o texto intitulado "Função social dos museus", no qual expõe suas convicções sobre os propósitos dos museus, o conteúdo de seus acervos e a concepção dos elementos museográficos:

> O fim do museu é o de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte, e nesse sentido não se faz distinção entre a obra antiga e uma obra de arte moderna. No mesmo objetivo a obra de arte não é localizada segundo um critério cronológico, mas apresentada quase propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e de investigação. (BARDI. 1950, p. 17)

Segundo a pesquisadora Marina Grinover (2010), o trabalho desenvolvido pela arquiteta no IAC se desdobra na sua primeira experiência como professora, ministrando o curso "Elementos da Arquitetura", realizado entre os anos de 1951 a 1953. O instituto

[50] O estúdio funcionou por apenas dois anos.

[51] A revista Habitat foi criada pelo casal Bardi e dirigida por Lina, cuja primeira publicação ocorreu em 1951. A revista assumiu um recorte editorial baseado no princípio do debate das diversas linguagens artísticas no campo da cultura, inscritas no espírito moderno. Uma revista plural em temas, muito vinculada às atividades do MASP, do Instituto de Arte e Cultura (IAC) e do Estúdio Palma – todos empreendidos e dirigidos pelo casal.

funcionava como uma escola de artes aplicadas, capacitando profissionais para trabalharem com a atividade de desenho industrial. É a partir da atuação no IAC que Lina mergulha numa intensa pesquisa sobre o artesanato nordestino e a arquitetura popular. Nesse período Lina torna-se admiradora da cultura do Nordeste, passando a incorporar em seus projetos os elementos artesanais do imaginário popular, tais como, carrancas, ex-votos, conceitos oriundos do Candomblé, azulejos, cores vivas, além das quedas d'água – sempre presentes em suas obras. Essa imersão na cultura popular do Nordeste promove a transferência da arquiteta italiana para Salvador por sete anos (1958 a 1964), onde inaugura o museu-escola denominado Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB[52]). O museu nasce com o propósito de estimular a produção industrial de objetos utilitários a partir do artesanato regional. No texto "Cinco anos entre os 'Brancos'"[53], Lina comenta sobre as pretensões do museu:

> O Museu de Arte Moderna da Bahia não foi museu no sentido tradicional: dada a miséria do Estado pouco podia conservar; suas atividades foram dirigidas à criação dum movimento cultural, que assumindo os valores duma cultura historicamente (em sentido áulico) pobre, pudesse lucidamente, superando as fases 'culturalista' e 'historicista' do Ocidente, (rigorosamente distinta do Folklore), entrar no mundo da verdadeira cultura moderna, com os instrumentos da técnica, como método, e a força dum novo humanismo (nem humanitarismo nem umanesimo).

Em seus textos na Habitat, a arquiteta já expõe sua concepção na qual técnicas de construção tradicionais, objetos e materiais populares se intercalam com a arquitetura e o design contemporâneos. Contra o mito da originalidade, Lina procura a contextualização, a mestiçagem com os elementos disponíveis localmente e preexistentes. Esses elementos aparecem tanto em pequenos objetos e jóias, criadas por ela com materiais reciclados, quanto em projetos de grande porte, como: a cadeira projetada e construída com troncos de madeira encontrados à beira da estrada; as diversas exposições que privilegiam fatos e materiais populares, lúdicos e tradicionais; os edifícios que aproximam técnicas tradicionais às contemporâneas (OLIVEIRA, 1995, p.31).

---

[52] Abreviatura utilizada por Lina, no período em que criou e dirigiu o museu.

[53] BARDI, Lina Bo. Cinco anos entre os Brancos. In Mirante das Artes nº6. São Paulo, 1967. Esse texto compõe um conjunto de documentos produzidos por Lina com sua versão sobre o balanço da sua experiência em Salvador, entre os anos de 1958 a 1964. Nesse contexto também publicou *Tempos de Grossura: o Design do Impasse*, organizado por Lina em 1980 e publicado em 1994, dois anos após seu falecimento.

Lina era avessa a projetar residências, muito embora tenha concebido casas que se tornam referências na arquitetura brasileira, tais como: a Casa de Vidro (São Paulo, 1951) - que viria a ser sua residência, a Casa do Chame-Chame[54] (Salvador), a casa de Mario Cravo (Salvador) e a Casa Valéria Cirell (São Paulo), todas em 1958. Este viés profissional é refletido em sua citação:

> Eu tenho projetado algumas casas, mas só para pessoas que eu conheço. Tenho horror em projetar casas para madames, onde entra aquela conversa insípida em torno da discussão de como vai ser a piscina, as cortinas [...] Gostaria muito de fazer casas populares (BARDI, 1983, p.63).

O projeto da Casa do Chame-Chame, encomendado por Rubem Nogueira, a traz a Bahia em princípios de 1958 para conhecer o terreno. Em abril desse ano, Lina é retorna à cidade para proferir conferências na Escola de Belas-Artes (ORTEGA, 2008). Segundo Risério (1999), em agosto Lina é convidada pelo arquiteto baiano Diógenes Rebouças para ministrar um curso de três meses de Teoria e Filosofia da Arquitetura. Ela é então convidada, pelo governador Juracy Magalhães, para criar o Museu de Arte Moderna da Bahia. O ano de 1958 vem a ser, portanto, o início da primeira fase de Lina Bo Bardi na Bahia, que se estende até o ano de 1964.

Entretanto, Rubino (2002, p. 88) aponta que as redes de relações da arquiteta com a Bahia começam a ser tecidas desde São Paulo, a partir do MASP e da revista Habitat.

> Na número 4 da revista há um diálogo entre Lina e o educador Anísio Teixeira: o editorial assinado apenas por Lina Bo tem como tema a escola, revendo o tipo de escola em que ela foi educada na Europa, pedindo o fim da escola-prisão e a participação dos arquitetos modernos nesse programa. Teixeira, na página seguinte, escreve a respeito da arquitetura moderna de um pequeno grupo, que era para ele "um ato de confiança no país, no gênio do seu povo e no progresso do conhecimento humano". O número seguinte publicou duas fotos de esculturas de Mario Cravo e Alencastro assinou uma nota elogiosa a respeito de um livro lançado por José Valadares, então diretor do Museu Histórico da Bahia. A mesma seção tinha, entre outras ilustrações, uma do argentino radicado na Bahia, Caribé.

Essa primeira fase de Lina Bo na Bahia é contemporânea à gestão de Edgar Santos na UFBA, quando a capital baiana acolhia diversos intelectuais e artistas brasileiros e estrangeiros, que a convite da elite acadêmica e política de Salvador passavam a integrar um projeto de inclusão da Bahia no processo de desenvolvimento

[54] Demolida, em 1984, com a finalidade de se construir no local um edifício comercial.

do próprio estado e da região Nordeste. Nesse contexto, Lina conhece Pierre Verger, dentre outros intelectuais que residiam na cidade, mas é com Martim Gonçalves[55] que a arquiteta inicia uma estreita parceria, passando a ministrar cursos de história da arte na Escola de Teatro e participando da montagem de espetáculos, a partir da criação de cenografias.

Com o diretor e cenógrafo pernambucano, Lina idealiza a emblemática exposição "Bahia no Ibirapuera", paralela a V Bienal de São Paulo (1959), cuja montagem ocorre na marquise do Parque Ibirapuera. Com registros de Pierre Verger, Silvio Robatto, Ennes Mello e Marcel Gautherot, a mostra, com influências das culturas de matrizes africanas e indígenas, exibe carrancas do São Francisco, objetos do cotidiano de homens do sertão e imagens sacras, dispostos numa encenação despojada e moderna, com elementos sonoros e "cheiros". O texto do catálogo dessa exposição, assinado por Jorge Amado (1959), exprime a valorização da cultura popular baiana:

> Esta exposição é um golpe de vista sobre a Bahia, uma visão da arte e do trabalho do povo baiano, e de sua vida. Realizada por Martim Gonçalves e Lina Bo Bardi, ela representa mais uma contribuição da Escola de Teatro da Universidade da Bahia para divulgação da verdade e do segredo da Bahia, de sua verdade mais profunda e de seu mistério maior.

A exposição, enraizada nos valores humanos, leva ao público de São Paulo a riqueza da cultura baiana, com a finalidade de discutir com a elite brasileira a arte popular, enquanto expressão humana de uma realidade nacional.

> Este carinhoso amor pelos objetos de todos os dias não se deve confundir com o esteticismo decadente, é uma necessidade vital que se acha nos primórdios da vida humana. É neste sentido, todo ligado a uma vivência, que apresentamos esta Exposição. É um jeito de ser que se estende à maneira de olhar as coisas, de se mover, de apoiar o pé no chão, um modo não "estetizante", mas próximo da natureza, do "verdadeiro" humano. (BARDI; GONÇALVES, 1959)

A obra de Lina Bo Bardi é marcada pela coexistência do moderno com o tradicional, que não deve ser confundido com a visão folclórica ou com a sua perversão ideológica: o "tradicionalismo", a reação ao novo. Nesse sentido, sobre a Bahia, Risério destaca o pensamento de Lina, em 1958: "planificar, sanear, antes que a especulação imobiliária, fantasiada de filantropia, transforme suas casas humildes, as ruas, as praças,

[55] Para mais informações sobre trabalhos desenvolvidos por Lina e Martim Gonçalves consultar: Cumplicidades e Parcerias: Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, na Escola da Criança do MAMB e na Expo Bahia da V Bienal de São Paulo. In: http://www.docomomobahia.org/linabobardi_50/8.pdf, acesso em outubro de 2017

o ambiente onde se desenvolve uma vida pobre, mas rica de fermentos vivos, de realidades pulsantes em uma massa amorfa" (1995, p.115).

É neste contexto que Lina Bo Bardi é convidada, pelo governador Juracy Magalhães, para assumir a direção do MAM-BA. Ao dar curso à criação do MAM-BA, Juracy Magalhães designa uma comissão de implantação composta por Godofredo Filho como representante do SPHAN, pelo crítico de arte Clarival do Prado Valladares, pelo crítico de cinema Walter da Silveira, pelos artistas visuais Mario Cravo Junior e Carlos Bastos, pelo jornalista e colecionador Odorico Tavares, pelo arquiteto e urbanista Diógenes Rebouças, por José do Prado Valladares, diretor do Museu do Estado, e por Lavínia Magalhães, esposa do governador (MAM-BA, 2002).

Nesse cenário político da Bahia, a cultura divide a pasta com a educação na estrutura administrativa do Estado, cuja política estava enraizada em um projeto hegemônico. Com ambições semelhantes às de São Paulo e do Rio de Janeiro na década de 1930, pretendia-se que o país se reconhecesse a partir do que ocorria na Bahia. Assim, como parte do projeto de incluir Salvador na dinâmica nacional, caberia ao Museu de Arte Moderna da Bahia conservar e exibir a modernidade baiana em curso, tanto para o estado quanto para o país, inserindo a capital na rota de arte nacional e internacional.

É possível imaginar que o nome de Lina surgisse naturalmente no conselho formado para constituição do museu de arte baiano, afinal, a arquiteta já participava da vida cultural da cidade de Salvador escrevendo artigos para jornais locais, projetando e ministrando aulas e seminários na Universidade e mantendo relação com alguns membros do conselho designado para implantação do museu[56]. Além disso, sua trajetória no MASP atribuía-lhe um reconhecido currículo no cenário nacional e internacional. É importante ressaltar também o peso do envolvimento da arquiteta com Assis Chateaubriand. Conforme explicita Rubino (2002), por um lado o empresário tinha planos para a expansão dos Diários Associados na Bahia e, por outro, intenções de estabelecer o MASP como um modelo para a criação de museus regionais, em escala

[56] José Valladares, por exemplo, já acompanhava o trabalho de Lina Bo desde a sua atuação no MASP, tendo publicado algumas críticas positivas sobre o museu paulistano no Diário de Notícias, sucursal na Bahia dos Diários Associados, empresa de comunicação pertencente a Assis Chateaubriand (RUBINO, 2002). Lina assume a direção, em 1959, do suplemento cultural dominical do Diário de Notícias da Bahia – iniciativa que tinha por trás o jornalista Odorico Tavares, então diretor dos Diários Associados da Bahia. Tavares também havia colaborado como fotógrafo na Revista Habitat. Alguns anos depois, a convite de Chateaubriand, o jornalista dirige o Museu Regional de Feira de Santana, aberto ao público em 1967.

menor[57]. Destaca-se que o império de Chateaubriand na Bahia, além do Diário de Associados, incluía também a Radio Sociedade e a TV Itapoã.

Rubino (2002) observa que logo que foi convidada para criar o MAM-BA, Lina pensou em juntar arte moderna e arte popular, seguindo os conselhos do então Secretário de Planejamento, Rômulo Almeida, e de técnicos da SUDENE. Segundo a pesquisadora, "Almeida debatia justamente as propostas de resolução da tensão entre artesanato e indústria no Nordeste e de como tornar a atividade manual do homem simples uma fonte de renda" (2008, p. 9).

> A Sudene via no artesanato local, uma força capaz de gerar empregos, e consequentemente, aumento de renda para diversas famílias. Para a autarquia, a assistência ao artesanato deveria objetivar a melhora dos padrões artísticos, o treinamento de aprendizes, orientação técnica para a melhoria de rendimento dos processos adotados, adequação ao mercado, financiamento e garantia de preços. Era preconizada pela Sudene, a criação de sociedades cooperativas para que os artesãos se organizassem, e a mão-de-obra envolvida com o artesanato já era vista como potencial mão-de-obra para a indústria, carecendo apenas de treinamento para alcançar boa qualificação.
> (SOUZA; ALVES, 2016, p. 3)

Legalmente fundado, pela Lei Estadual nº 1.152, de 23 de julho 1959, o MAM-BA é aberto ao público em janeiro de 1960, ocupando o foyer do Teatro Castro Alves[58] até o ano de 1963. Inicialmente constitui-se como uma fundação, cujo estatuto determinava finalidades exclusivamente culturais. Apresentado como órgão "supremo", o conselho diretivo, nomeado pelo Governador do Estado da Bahia, tinha como membros personalidades da elite nacional e local, tais como, o próprio Chateaubriand, Norberto Odebrecht, Oscar Tarquinio Pontes, Erik Loeff, Fernando Correia Ribeiro, Antonio Simões Celestino, Antonio Balbino de Carvalho Filho, Clemente Mariani Bittencourt, dentre outros.

O acervo inicial do MAM-BA era reduzido, contando com apenas 87 obras de modernistas pioneiros como Oswaldo Goeldi (1895-1961) e Di Cavalcanti (1897-1976), além de outros artistas como Djanira (1914-1979), Poty (1924-1998), José Pancetti (1902-1958), Bonadei (1906-1974), Augusto Rodrigues (1913-1993), Darel (1924-2017), Marcelo Grassmann (1925-2013), Flexor (1907-1971) e Aloísio Magalhães (1927-1982). Sobre a situação inaugural do museu, Lina expressa:

---

[57] Alguns anos depois, Chateaubriand participa da Campanha Nacional dos Museus Regionais (CNMR) que visava a formação de uma cadeia de museus em diversas regiões do país (BARBOSA, 2015).

[58] O teatro Castro Alves sofreu um incêndio pouco tempo depois de sua abertura, cuja causa até hoje não foi totalmente esclarecida. O MAMB herda do governo do estado as ruínas do Teatro, funcionando em seu foyer. Na rampa, Lina Bo Bardi projeta um auditório e onde era o palco, projetou um teatro de arena.

> a verba reduzida do MAM não permitia grandes aquisições, mas conseguimos empréstimos [de obras] do Museu de Arte de São Paulo, e pudemos com uma planificação certa dos recursos, aumentar a coleção: o Museu chegou a ter uma importante coleção de artistas brasileiros e alguns estrangeiros. Na rampa de acesso ao teatro (Castro Alves) instalamos um auditório-cinema para conferências, aulas, projeções e debates; nos grandes subterrâneos uma escola de iniciação artística para crianças; a Escola de Teatro e o Seminário Livre de Música da Universidade colaboravam. (1967)

Desde o começo, Lina idealizou um museu dinâmico, cujo movimento deveria orientar-se em direção ao debate sobre as culturas modernas e populares, em combate ao folclorismo e ao tradicionalismo e em defesa da existência de uma cultura popular viva, que deveria fazer parte da transição para a modernização. A constituição do acervo do museu deveria ocorrer a partir de um levantamento da cultura popular do Nordeste e do diálogo com a arte moderna e contemporânea, de forma a abrigar exposições temporárias e didáticas. Dessa forma, ao mesmo tempo em que elaborava a proposta para o MAM-BA, Lina investia na criação do Museu de Arte Popular (MAP), que futuramente deveriam conviver no mesmo espaço. Reproduzimos a seguir o manifesto produzido por Bo Bardi[59] sobre o conceito do MAM-BA, dada a sua importância para a compreensão dos valores defendidos pela arquiteta:

> Este nosso não é um Museu, o termo é impróprio: o Museu conserva e nossa pinacoteca ainda não existe. Este nosso deveria chamar-se Centro, Movimento, Escola, e a futura coleção, bem programada segundo critérios didáticos e não ocasionais, deveria chamar-se: Coleção Permanente. É neste sentido que adotamos a palavra Museu. É preciso também chegar-se a um acordo sobre a palavra Moderno. Passada a época da revolta contra as correntes reacionárias da arte, cessada a necessidade do 'choque', do escândalo, chegando ao ponto em que a arte moderna é aceita por todos, é necessário começar- se a construir considerando encerrado o período da necessária 'destruição', sob a pena de fazer parte das 'vanguardas retardatárias' e de ser colocado fora da realidade moderna. A Natureza e o mundo das coisas é a matéria que encontramos. De suas leis não podemos fugir e cada conquista aparente fora da Natureza evidencia apenas um insuficiente estudo científico, ou, no campo da arte, crítico, do desenvolver-se do fato. Por isto é que expomos algumas formas naturais, para fixar bem os limites da arte moderna, que, às vezes parece invadir o campo da Natureza, da 'matéria-prima' natural.
> Nem toda a pobreza árida da arte moderna denuncia um desejo místico de anulação do momento histórico, um desejo de auto-destruição, uma renúncia à imortalidade. Muitas expressões modernas da arte podem ser interpretadas como uma procura de simplificação, uma volta ao princípio do mundo com os instrumentos críticos para compreendê-lo e práticos para forjá- lo. Uma época nova já começou e quem não chega a compreender sua necessidade lúcida e rigorosa, melancólica sem

[59] Extraído da documentação do acervo do arquivo do Museu de Arte Moderna da Bahia.

> pieguice, profundamente poética, corre o perigo de ficar de fora. A consciência crítica e a continuidade histórica são a grande herança do homem moderno. Por isso expomos e continuaremos a expor obras do passado. Procuramos isolá-las, colocá-las em evidência como "acontecimento", e a comentamos com música da época. De fato, se no considerar uma obra do passado, consideramos o "ponto", o momento no qual foi executada, nós a poderemos reviver hoje em sua continuidade histórica, enquanto que se a encaramos apenas como "realidade" de hoje, eliminamos a continuidade histórica e perdemos o passado de que o moderno é resultado. Na exposição temporária, eliminamos a apresentação crítica, não por descrer da crítica, mas porque estamos convencidos que entre nós a crítica ainda não formou de modo definitivo, os seus instrumentos, e preferimos recorrer claramente à literatura, que representa o mundo brasileiro, ainda hoje mais poético do que crítico, em vez de interpretações híbridas, crítico-literárias, sem bases sérias. Acreditamos necessário restabelecer a presença do homem na obra de arte, restabelecendo as relações humanas depois das abstrações idealísticas. Por isso pedimos um testemunho do artista de nossa primeira exposição temporária e apresentamos um painel documentário sobre a sua vida. Começamos sem grandes peças ou grandes nomes. As obras que apresentamos são "doações" ainda não reguladas pelo critério de seleção didática. Não apresentamos todas as obras que possuímos, porque as obras de arte devem ser expostas, diremos "lidas", como os livros que se tomam aos poucos, na biblioteca. O nosso critério será o de rotação das obras expostas. Apresentamos uma série de esculturas, parte de uma coleção emprestada de um outro Museu. Apresentaremos o mais possível obras emprestadas de museus ou de coleções particulares, assim como organizaremos uma parte dedicada à exposição temporária de obras de jovens. Prevemos ainda uma secção de "empréstimo" de obras de arte das exposições temporárias, a particulares interessados na sua aquisição, não para estimular o mercado de arte, mas criar o interesse pela obra de arte, o hábito. Por outras razões consideramos impróprio o significado corrente da palavra Museu e lhe atribuímos um outro sentido. As escolas, que em breve se instalarão no Museu de Arte Moderna, definirão melhor seu caráter didático e útil.

Para Rubino (2002, p. 184), os planos iniciais do museu eram "ambiciosos e visavam criar uma centralidade nacional no Nordeste no que diz respeito à política cultural". Ainda afirma que o MAM-BA pertencia a um grupo de museus-escola, propondo, além das atividades regulares, a realização de uma Bienal de Artes[60] de alcance nacional, a manutenção de parcerias com a Escola de Teatro de Martin Gonçalves e com Clube de Cinema organizado por Walter da Silveira, além da criação de uma Escola de Desenho Industrial.

No primeiro ano do MAM-BA, Lina não poupou esforços e realizou mais de 20 exposições temporárias, além de introduzir outras mostras de caráter permanente ou contínuo. As exibições contavam com obras de artistas locais, nordestinos, nacionais e

[60] Em junho de 1961, o MAMB anuncia a intenção de realizar, dentro do prazo de um ano, uma Bienal Nacional, diferente da Bienal de São Paulo (RUBINO, 2002).

internacionais, além da presença constante da arte e cultura popular. O sentido educativo[61], traço presente em toda obra de Lina, definia algumas dessas exposições organizadas pela instrução e não apenas pela informação. Essa preocupação é explicitada em vários textos de introdução das "Exposições Didáticas":

> 10ª Exposição – Acervo, Empréstimos. Nesta exposição didática, com apresentação de quadros de pintores brasileiros e peças de arte popular procuramos focalizar os valores mais autênticos da pintura brasileira, confrontando primitivos com pintores "profissionais", apresentando colcha de retalhos e tábuas de tiro ao alvo. Durou de 17 de maio a 29 do mesmo mês (1960).[62]

O esforço para popularizar os valores estéticos modernos também se manifestava no projeto museográfico das exposições, a partir do uso de suportes simples, sem adereços, que colocavam a obra em contato direto com o público. Os valores da arte moderna, até então elitizados, eram trabalhados no MAM-BA de maneira ilustrada e educativa, com vistas à conexão do público em geral com a obra, estimulando o prazer pelo universo da arte e compreendendo-a como fator de transformação e de desenvolvimento humano. O museu parece ter atingido esses objetivos desde a sua inauguração, recebendo mais de mil e quinhentos visitantes no domingo de abertura (RUBINO, 2002, p. 182). Mas o sucesso não evidencia-se apenas pelo número de público, mas pelo perfil do visitante, conforme a própria Lina cita em artigo do *Diário de Notícias*, publicado na semana seguinte da abertura:

> Fico intimidada pelo público da Bahia. Nunca vi ninguém deixar uma cesta ou uma trouxa de roupa do lado de fora para se "olhar o museu". Era isso que eu secretamente esperava, razão pela qual aceitei colaborar na formação do museu baiano. Mas a realidade ultrapassou minhas esperanças. (apud RUBINO, 2002, p. 182)

O MAM-BA desenvolve sua ação na cidade de Salvador, priorizando dois aspectos: constituição e apresentação didática da sua pinacoteca e oferecimento de cursos e eventos artístico-culturais à população. É a partir dessa concepção pedagógica que, ao mesmo tempo em que desenvolve a proposta do MAM-BA, Lina investe na criação do Museu de Arte Popular e de uma Escola de Desenho Industrial (ambos projetados para ocupar o complexo arquitetônico do Solar do Unhão). Ao integrar a discussão inovadora da arte popular, para além do conceito didático e multidisciplinar, o

[61] O sentido educativo da arte foi amplamente difundido pelos filósofos marxistas durante os estudos historiográficos e críticos no campo da arte na primeira metade século XX. Na Itália, identificamos Antônio Gramsci e no Brasil, Mario Pedrosa

[62] Descrição extraída de documento do Arquivo do Museu de Arte Moderna da Bahia.

museu baiano assume características originais e diferencia-se do modelo do MASP e demais museus de arte criados no período.

A transferência do MAM-BA para o complexo arquitetônico do Solar do Unhão - sua sede até os dias atuais - ocorre no ano de 1963. Entretanto, Lina inicia o projeto de restauração da antiga construção já no ano de 1959. A pesquisadora Fabiana Tannuri, destaca que trata-se da primeira experiência de restauro da arquiteta italiana, além de ser a primeira preservação no âmbito da arqueologia industrial no Brasil. Para a autora, "as propostas de Lina vão além do restauro ou conservação do edifício degradado, estendendo-se à apropriação do espaço, produção popular", utilizando-se de "conceitos construtivos vernaculares ameaçados de extinção" (TANNURI, 2008, p. 57).

Figura 1 – Reforma do Casarão do Solar do Unhão, na década de 1960.
Fonte: arquivo MAM-BA

Figura 2 – Reforma da Capela do Solar do Unhão, na década de 1960.
Fonte: arquivo MAM-BA

A mudança de espaço é impulsionada por dois fatores: era necessário reconstruir o Teatro Castro Alves, que havia sido atingido por um incêndio antes da ocupação pelo MAM-BA – e a própria Lina tinha intenção de realizar a reconstrução nos moldes de um teatro popular; e, em segundo lugar, pelas transformações que ocorriam na cidade de Salvador, que iriam alterar a situação do entorno do conjunto do Unhão, afinal, o governador Juracy Magalhães havia retomado o projeto de construir uma avenida na orla para ligar o bairro do Comércio, na Cidade Baixa, com o bairro da Barra, margeando pela encosta a Baía de Todos os Santos – futura Avenida Contorno (ZOLLINGER, 2007). Sobre essa segunda motivação, a pesquisadora Carla Zollinger, destaca uma polêmica ocorrida em torno da construção da nova avenida:

> Houve, entretanto, uma polêmica estampada nos jornais da época sobre o traçado que a avenida deveria adotar, justamente porque no projeto inicial a via passaria por entre as construções do Conjunto do Unhão, dividindo o sítio ao meio. Foi Diógenes Rebouças, engenheiro agrônomo e arquiteto, professor da Escola de Arquitetura e amigo de Lina, aquele que lhe havia convidado a dar aulas na universidade, quem comandou a reação contra o traçado da avenida.
> [...]

> Um traçado alternativo, que passava por uma cota mais alta da encosta e não interferia nos edifícios do Conjunto do Unhão, foi proposto por Diógenes Rebouças. Logo após a escolha desse projeto, o Conjunto do Unhão foi desapropriado e comprado pelo governo para que Lina Bo Bardi, como diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia, o restaurasse para a ocupação deste por instalações do museu.
> (2007, p. 13)

A obra do conjunto do Unhão inicia-se em 1962 e é concluída após oito meses, pois era necessário que a recuperação acompanhasse a inauguração da Avenida Contorno (ZOLLINGER, 2007), entretanto, não mais no governo de Juracy, e sim com o novo governador, Lomanto Júnior. Além de recuperar e conservar, Lina também demoliu algumas áreas do espaço. Dentre as principais intervenções realizadas Rubino (2002) descreve: a criação de uma espécie de praça com vistas à Baia de Todos os Santos; um terreiro substituindo o local onde antes existiu desde uma fábrica de rapé a um depósito de combustível; portas e janelas pintadas de vermelho, remetendo a cor predominantemente utilizada nos bairros populares. A maior intervenção ocorre no espaço interno do casarão principal do solar, com a demolição do segundo piso e a criação de uma escada helicoidal de madeira, de grande dimensão. Nas palavras de Zollinger, "a escada não é somente um elemento de circulação para subir do térreo ao primeiro pavimento, mas um elemento de união, uma amarração, um nó que une a nova escada na estrutura antiga, que corresponde a esse vínculo do mundo moderno com o mundo tradicional" (2007, p. 22).

O Museu de Arte Popular abre suas portas no novo espaço em 1963, com a exposição intitulada "Nordeste", de curadoria da própria Lina. A mostra exibe objetos de artesanato localmente produzidos e comercializados, tais como utensílios de cozinha, brinquedos, redes, armas, etc., expostos sobre caixas de madeira e ocupando toda a casa grande do Solar do Unhão (ORTEGA, 2008). A apresentação é realizada sobre o conjunto das peças, cuja exposição evidencia um caráter anônimo, onde a autoria das peças e obras não é uma questão fundamental (RUBINO, 2002). O foco no debate cultural dessa exposição é exprimido pela própria curadora, no texto de abertura da exposição:

> Nordeste
> Esta exposição que inaugura o Museu de Arte Popular do Unhão deveria chamar-se Civilização do Nordeste. Civilização. Procurando tirar da palavra o sentido áulico-retórico que a acompanha. Civilização é o aspecto prático da cultura, é a vida dos homens em todos os instantes. Esta exposição procura apresentar uma civilização pensada em todos os detalhes, estudada tecnicamente (mesmo se a palavra técnico define aqui

> um trabalho primitivo), desde a iluminação até as colheres de cozinha, as colchas, as roupas, bules, brinquedos, móveis, armas.
> É a procura desesperada e raivosamente positiva de homens que não querem ser 'demitidos', que reclamam seu direito à vida. Uma luta de cada instante para não afundar no desespero, uma afirmação de beleza conseguida com o rigor que somente a presença constante duma realidade pode dar.
> Matéria prima: o lixo.
> Lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais. Cada objeto risca o limite do 'nada', da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do 'útil' e 'necessário' é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não-gratuitas, não criadas pela mera fantasia. É neste sentido de moderna realidade que apresentamos críticamente esta exposição. Como exemplo de simplificação direta de formas cheias de eletricidade vital. Formas de desenho artesanal e industrial. Insistimos na identidade objeto artesanal-padrão industrial baseada na produção técnica ligada à realidade dos materiais e não à abstração formal folklórico-coreográfica. Chamamos este Museu de Arte Popular e não de Folklore por ser o folklore uma herança estática e regressiva, cujo aspecto é amparado paternalisticamente pelos responsáveis da cultura, ao passo que arte popular (usamos a palavra arte não somente no sentido artístico, mas também no de fazer tecnicamente) define a atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais. Esta exposição quer ser um convite para os jovens considerarem o problema da simplificação (não da indigência), no mundo de hoje; caminho necessário para encontrar dentro do humanismo técnico, uma poética.
> Esta exposição é uma acusação. Acusação dum mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É uma acusação não-humilde, que contrapõe às degradantes condições impostas pelos homens um esforço desesperado de cultura.
> (apud GRINOVER, RUBINO, 2009)

A exposição, ganha significativa repercussão local, sendo divulgada nos principais jornais da Bahia.

O conjunto do Unhão e suas estruturas passam a servir para uso coletivo de artistas e estudantes, para experimentação, trocas e produção de obras, como as de Calazans e de Glauber Rocha. Nesse mesmo período Lina realiza o projeto do MASP da Avenida Paulista, cuja inauguração ocorre apenas em 1968. Para acompanhar a obra, a arquiteta precisava se ausentar algumas vezes da capital baiana. Rubino relata que em um dos retornos a Salvador, ela encontrou o MAM-BA (ainda sediado no Teatro Castro Alves), "ocupado por uma exposição intitulada "Material Subversivo", em uma mostra promovida pelo governador Lomanto Junior", que também transferiu canhões da base militar de Amaralina para a entrada do teatro-museu (2002, p. 95). Sobre a tensão da ditadura militar vigente, Lina expressa:

> O agravamento das tensões estruturais do país que culminaram nos acontecimentos de abril de 1964 refletiram-se também nas atividades

> culturais. O sistema 'democrático' necessitando, para conservar sua elasticidade, de reformas de base, constituiu-se num desafio à classe dirigente, e a susseguinte grave crise marcou uma 'stasi', uma verdadeira estagnação cultural que, com a progressiva des moralização das Universidades e a ingerência de elementos alheios na cultura nacional ameaçam gravemente as possibilidades de saída do estádio de colonialismo cultural. (BARDI, 1967)

O golpe militar de 1964, portanto, encerra o sonho da arquiteta para o MAM-BA e o MAP, culminando no seu pedido de demissão e mudança da cidade de Salvador em 3 de agosto desse mesmo ano. Após sua saída, os dois museus são unificados no Solar do Unhão, sob o nome de Museu de Arte Moderna da Bahia.

Figura 3 – montagem da exposição Nordeste no Casarão do Solar do Unhão (1963)
Fonte: arquivo do MAM-BA

3.3 O MAM-BA entre os anos de 1964 a 2006

Com a saída de Lina Bo Bardi do MAM-BA, o antropólogo e historiador Renato Ferraz assume interinamente a direção da instituição[63], quando em 1966 o artista Mario Cravo Junior assume o cargo após retornar de um período de estudos em Berlim. Em

[63] Ferraz já trabalhava com Lina na instituição, no museu de Arte Popular (MAP).

1965, o museu oficializa a devolução do foyer do Teatro Castro Alves, deixando definitivamente de utilizar o espaço como galeria para exposição de arte moderna. A gestão de Mário Cravo durou dois anos e, dada a sua mobilidade no meio artístico brasileiro, conseguiu manter uma programação e obter doações de obras para o acervo do museu, cuja coleção teve boa representatividade até a metade da década de 1960.

Segundo o artista, pesquisador e professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Ayrson Heráclito[64] (2016), a passagem de Lina Bo Bardi em Salvador estimulou pesquisas e experimentações artísticas no estado, tendo seu legado influenciado diretamente a produção de artistas como Glauber Rocha, Juarez Paraíso e a geração da Tropicália. Ainda segundo Heráclito, o convívio com Lina Bo Bardi teria inspirado um grupo de artistas[65] a criar em 1966 a Bienal de Artes Plásticas na Bahia[66], com o intuito de reativar a cena cultural local, tendo em vista à nova ordem do regime ditatorial imposta pelos militares.

A Bienal baiana tinha como proposta instaurar um evento de âmbito nacional para promover um debate sobre a arte brasileira, a partir da experiência local, distinguindo-se da abrangência internacional da Bienal de São Paulo. O evento, realizado no Convento do Carmo, foi financiado pelo Governo do Estado da Bahia e contou com o prestígio de importantes nomes da cena cultural, como Jorge Amado, Carlos Eduardo da Rocha, Clemente Mariani, Dom Clemente Maria da Silva Nigra, Jorge Calmon, Milton Tavares, Odorico Tavares, Clarival do Prado Valadares, Wilson Rocha, Carlos Eduardo da Rocha, Mário Schenberg, entre outros. Artistas de diversas regiões do país tiveram seus trabalhos expostos na mostra, assim como representantes da Bahia: Mario Cravo Jr, Carybé, Rubem Valentim, Jenner Augusto, Genaro de Carvalho e Carlos Bastos (HERÁCLITO, 2016).

A segunda edição da Bienal de Artes Plásticas da Bahia ocorre em dezembro de 1968, no Convento da Lapa, em Salvador, sendo inaugurada pelo então governador Luís Viana Filho (1967-1971). Nesse momento, o Ato Institucional número 5 (AI-5) já estava em andamento e o evento foi duramente atingido pela censura, sofrendo uma

[64] Ayrson Heráclito participou da III Bienal da Bahia realizada em 2014, como um dos curadores chefes. O projeto da Bienal foi retomado pelo governo do estado a partir do Decreto nº 11.899 de 17 de dezembro de 2009, com o objetivo de expor e propiciar a reflexão sobre a produção cultural das artes visuais contemporâneas. Entretanto, somente em 2013 é dado início à sua produção, cuja realização se deu no ano seguinte, sob a Direção do Museu de Arte Moderna da Bahia, conforme disposto no referido decreto.

[65] Ayrson Heráclito (2016) indica que esse grupo era composto pelos artistas Juarez Paraíso, Riolan Coutinho, Chico Liberato e Leonardo Alencar.

[66] A Bienal de Artes da Bahia já havia sido proposta por Lina Bo Bardi durante sua gestão no Museu de Arte Moderna da Bahia, como parte integrante das ações e programas pensados para o museu.

intervenção militar, que suspendeu suas atividades por decreto do governador, logo após a sua abertura (HERÁCLITO, 2016). Seus organizadores foram presos e cerca de dez obras foram apreendidas pelos militares, consideradas como subversivas. Nas palavras de Heráclito (2016, p. 87), “este violento ato de censura, de certa forma, marca o inicio de diversas ações coercitivas em relação a cultura no Brasil”.

Com o golpe de 1964 e a ditadura militar, houve pouco dinamismo e escassos investimentos no campo cultural baiano no período, além de ocorrer uma expressiva migração de intelectuais e artistas para a região sudeste, seja pela fuga da perseguição política do novo regime ou pela busca de alternativas de mercado para suas produções (OLIVEIRA, 2002). Nesse contexto, Mario Cravo deixa a direção do Museu de Arte Moderna da Bahia, sendo sucedido pelo seu secretário executivo, Renato Ferraz, que ocupou o cargo até 1975.

Em 1971 é criada, pela Lei nº 2.879 de 20 de janeiro, a Fundação Museus do Estado, subordinada diretamente à Secretaria de Educação e Cultura (SEC), cuja finalidade era gerir o MAM-BA, dentre outros museus e espaços culturais do estado. A pesquisadora Maria de Fátima dos Santos (2015) observa que nessa Lei as atribuições que norteiam o fazer museológico foram delineadas a partir da concepção do museu tradicional e do caráter autoritário, próprio do governo de austeridade do comando militar e de vigilância e proteção aos bens culturais.

Em 1972, durante o primeiro governo de Antônio Carlos Magalhães (1971-1975), com inspiração na Fundação Cultural de Brasília, foi projetada e instituída, pela Lei nº 3.095, de 26 de dezembro de 1972, a Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), na estrutura da então Secretaria de Educação e Cultura (BAHIA, 2004). Entretanto, a Fundação só foi efetivamente criada em 1974, pelo Decreto nº 23.944 de 23 de janeiro, quando foi aprovado o seu primeiro estatuto, tendo como objetivos “preservar o acervo cultural constituído; promover a dinamização e criação da cultura; difundir e possibilitar a participação da comunidade no processo de produção cultural” (CANEDO, 2008, p.62).

O Museu de Arte Moderna da Bahia foi então incorporado à FUNCEB, que se instalou no Solar do Unhão, lá permanecendo até 8 de setembro de 1979 (MAM-BA, 2002). Na publicação de comemoração dos 30 anos da FUNCEB (FUNCEB, 2004), podemos verificar alguns depoimentos de servidores públicos sobre a ocupação do Solar do Unhão pela Fundação, evidenciando as condições físicas do complexo arquitetônico:

> Eu cheguei em 1974, na época do Professor Ramakrishna, primeiro diretor da Fundação, que funcionava no Solar do Unhão. Trabalhavam na

> faixa de umas dez pessoas, entre serventes, diretores e secretárias [...]. Nessa época teve desabamento naquela área da Avenida Contorno e a Fundação foi interditada por quase dois meses. O pessoal da invasão veio para a Fundação, porque morreram familiares das pessoas e o Professor mandou o pessoal ir para lá. Abrigou o pessoal no galpão. (BRAZ, Raimundo)
> [...]
> Havia espaço físico ocioso em imóveis do patrimônio do Estado que sediavam órgãos a ser integrados à Fundação. O Solar do Unhão, onde funcionava e funciona o Museu de Arte Moderna da Bahia, era um desses imóveis. O Museu não passava por uma fase muito boa. A escolha do velho Solar para a sede da Fundação beneficiaria o Museu, além de não onerar o orçamento do Estado com despesas de locação. (apud FUNCEB, 2004)

Em 1976 o fotógrafo e cineasta Silvio Robatto assume a direção do Museu, ocupando o cargo por três anos. Nessa gestão, os museus do estado realizam cerca de 30 exposições e algumas atividades de formação e informação do público sobre o processo criativo (FUNCEB, 2004). Nesse momento, os museus públicos passam a compor as diretrizes do governo no âmbito do incentivo ao "Grupo Consumidor"[67], através do projeto "A Escola vai ao Museu", atendendo escolas de 1° e 2° grau das redes municipais, estaduais e particulares de ensino (UCHÔA, 2005).

Mas é na passagem da década de 1970 para a década de 1980, quando Antônio Carlos Magalhães assumiu novamente o governo do estado, que a instituição adquire novo desenho e integra-se ao sistema de arte, na circulação de exposições nacionais e internacionais de grande porte. Como nesse governo as ações voltadas para o campo cultural foram propostas sob o pano de fundo da "valorização da identidade cultural baiana", os equipamentos culturais oficiais do estado, como o MAM-BA, o TCA e a Biblioteca pública, têm suas estruturas incrementadas para a circulação de trabalhos artísticos, principalmente para o consumo turístico.

O artista e cineasta Francisco (Chico) Liberato assume a direção do MAM-BA em 1979, permanecendo no cargo até o ano de 1991. Nessa gestão, o professor Pasqualino Magnavita ficou à frente da Coordenação de Museus da FUNCEB. Em março de 1980, Chico Liberato inaugura as *Oficinas de Técnicas de Expressão Arte em Série*, compostas, inicialmente, de cursos livres de técnicas artísticas de xilogravura, litografia, gravura em metal e serigrafia, sob a coordenação do artista Juarez Paraíso.

[67] No documento "Diretrizes para a ação governamental" deste governo são definidas as linhas mestras que a política de cultura deveria seguir. No documento, são adotados os termos "grupo criador", "grupo consumidor" e "indústria cultural", definindo fortemente o projeto político desse governo. Coube à Fundação Cultural desenvolver ações características dessa política (UCHÔA, 2005).

Em 1983, modifica-se a estrutura organizacional dos cursos, sendo introduzidas as técnicas de cerâmica e de escultura em madeira. A denominação das oficinas é alterada para *Oficinas de Expressão Plástica* (MAM-BA, 1984). As oficinas são implantadas no museu a partir de convênio firmado com a FUNARTE e a FUNCEB.

Com os cursos livres, o museu executa o programa Museu-Escola-Comunidade, realizando atividades de apoio didático a estudantes da rede escolar. Diversos artistas com expressiva atuação profissional na Bahia ministram cursos nessas oficinas, tais como: Sônia Rangel, Florival Oliveira, Yedamaria, Marcia Magno, Paulo Rufino e o próprio Juarez Paraíso.

Nessa gestão o MAM-BA promove a emblemática exposição coletiva *Cadastro (1979)*, para a qual não houve curadoria e seleção: os artistas interessados apenas se cadastravam, informando as fichas técnicas de suas obras. A exposição ocupou o casarão do Solar e contou com trabalhos de artistas de diversos territórios do estado, apresentando um amplo panorama da produção baiana do período.

Desde as Bienais da Bahia não acontecia uma mostra com um número tão expressivo de obras e artistas locais. Essa exposição é bastante simbólica no contexto de reabertura da instituição e reflete os sinais de abertura política e de esgotamento da ditadura militar. O pesquisador Sergio Sobreira Araujo destaca que nesse período "a política cultural do Estado agregou uma dimensão antropológica até então inexistente, centrada nas ações desenvolvidas em busca da valorização e da participação das comunidades do interior e das periferias urbanas, inéditas nas práticas governamentais de então" (2007, p. 74).

No início da década de 1980, o complexo arquitetônico do Solar do Unhão recebeu seu segundo processo de intervenção física, com o intuito de salvaguardar o patrimônio das chuvas e da invasão do mar. Conforme relata Liberato:

> Uma equipe de intensa atividade traz novo ânimo à vida artística da Bahia, levando a cabo uma grande reforma de proteção em toda a extensão do cais do velho casarão, contendo a encosta através de intervenção exemplar na restauração do patrimônio histórico e cultural. (apud FUNCEB, 2004, p.100)

Em 1988 o Salão Baiano de Artes Plásticas[68] é incorporado ao museu. Com algumas edições, esses salões contribuíram para a reestruturação do circuito das artes

[68] Criado na década de 1949 por Anísio Teixeira, promovido pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultural. Sua última edição ocorreu em 1955.

visuais no Estado e possibilitaram, como forma de premiação, a ampliação do acervo, com obras representativas da arte brasileira e, principalmente, baiana.

No ano de 1991, o museólogo Heitor Reis[69] assume a direção do MAM-BA, cargo que ocupa por 16 anos. Nesse mesmo ano ocorre o retorno do grupo político liderado por Antonio Carlos Magalhães, que recupera "o espaço de poder que havia perdido com a derrota nas eleições de 1986 para as oposições lideradas por Waldir Pires[70]" (ARAUJO, 2007, p. 76). É criada a Secretaria de Cultura e Turismo, pela Lei nº. 6.812 de 18 de janeiro de 1995, tendo a FUNCEB como órgão central da política cultural da Bahia. No âmbito da Fundação é criada a Diretoria de Apoio às Atividades Museológicas (DIMUS), ao qual o MAM-BA passa a ficar subordinado.

Nesse governo, a cultura é inserida num projeto político de desenvolvimento, sendo instrumentalizada para converter a Bahia, imageticamente, numa identidade cultural singular voltada para o desenvolvimento turístico. Nessa conjuntura, o MAM-BA, torna-se o espaço oficial de estímulo, articulação e dinamização das artes plásticas na Bahia.

O conjunto arquitetônico do Solar recebe um amplo processo de restauro, configurando sua terceira intervenção física, entre os anos de 1991 a 1992. Internamente, ocorrem importantes recuperações, como por exemplo, a reserva técnica - sendo instalado um sistema de climatização para a preservação das obras -, a biblioteca e o teatro. Com a regeneração do espaço da encosta da Avenida Contorno, em 1998 foram inaugurados o Parque das Esculturas – com obras tridimensionais instaladas a céu aberto - e a Sala Rubem Valentim – com a exposição permanente do artista concretista baiano (MAM-BA, 2002).

Por meio de parcerias com outras instituições museológicas nacionais e estrangeiras, o MAM-BA entra no circuito internacional de circulação de exposições patrocinadas pela iniciativa privada, recebendo mostras de artistas como Hélio Oiticica, Yoko Ono, Lygia Clark, Tunga, Picasso, Goya, Matisse, Pierre Verger, Mario Cravo Neto, dentre outros, além de realizar exposições de artistas locais que também

[69] Heitor Reis comandou o Departamento de Museus da Fundação Cultural do Estado da Bahia entre os anos de 1983 a 1987, promovendo várias ações, como cursos de capacitação para os funcionários daqueles espaços, a restauração do Museu do Recôncavo Wanderley Pinho e a requalificação das exposições do Museu de Arte da Bahia (SANTOS, 2015).

[70] No ano de 1987, Waldir Pires (1987-1991) assume o governo do estado e a cultura, pela primeira vez, a cultura adquire autonomia na estrutura administrativa, sendo criada a Secretaria da Cultura, em julho deste mesmo ano. Nesse governo, o poeta José Carlos Capinan, que havia sido nomeado presidente da Fundação Cultural, assume a pasta da cultura.

circularam para outros estados e países (MAM-BA, 2002). Mas o maior incentivo à produção local se deu a partir da criação do Salão Nacional de Artes Plásticas da Bahia, instituído pelo Decreto nº 3.781 de 02 de dezembro de 1994 - popularmente conhecido como *Salões do MAM.*

Figura 4 – Complexo arquitetônico do Solar do Unhão, após segunda intervenção física (1992)
Fonte: arquivo MAM-BA

Os Salões eram realizados anualmente nos moldes tradicionais, com seleção e premiação por parte de uma comissão formada por especialistas convidados pela direção do Museu. A partir dos Salões é estabelecida uma política de ampliação do acervo, pois a premiação incluía a aquisição de obras para a coleção da instituição. Observa-se, entretanto, que apesar da pretensão de alcance nacional, havia uma maior incidência de artistas baianos, que muitas vezes se repetiam e participavam de duas ou mais edições[71].

Nessa gestão também, o subsolo do Solar do Unhão é cedido a um restaurante que realizava eventos paralelos e descolados das atividades do Museu, como aniversários, casamentos, etc. Em entrevistas cedidas no âmbito desta dissertação, artistas e gestores culturais como Ayrson Heráclito, Solange Farkas, Márcio Meirelles e Daniel Rangel, relatam que os eventos promovidos pelo restaurante tomavam proporções que interferiam na programação da instituição. As celebrações realizadas no

[71] No sítio eletrônico da Enciclopédia Itaú Cultural constam as relações dos nomes dos participantes e premiados de quase todas as edições dos Salões do MAM, com exceção da 4ª, 10ª e da 13ª edições.

espaço envolviam performances de sambistas e grupos de capoeira, valorizando uma uma concepção folclórica da cultura local. Como veremos adiante, a retirada desse restaurante foi um dos desafios da gestão de Solange Farkas, quando assume a direção do Museu de Arte Moderna da Bahia em 2007.

A partir de 2003 a gestão dos museus do Estado é transferida para o Instituto do IPAC, ao qual o MAM-BA vincula-se diretamente, sem a intermediação da DIMUS. No art. 17 do regimento interno do IPAC são estabelecidas a seguinte finalidade e respectivas competências:

> Art. 17 - Ao Museu de Arte Moderna – MAM, que tem por finalidade dirigir, coordenar, supervisionar, preservar, controlar, administrar os procedimentos do Museu e promover e apoiar as atividades relativas às artes visuais contemporâneas na Bahia, compete: I - organizar e manter atualizado, conforme as normas técnicas de identificação, classificação, avaliação, tombamento, empréstimo, exposição e segurança , os objetos e documentos de valor cultural integrantes do acervo do Museu, situados em exposição e/ou em reserva técnica; II - promover, apoiar e incentivar novos talentos de vanguarda da arte contemporânea, através de exposições, salões e outras atividades voltadas para as diferentes manifestações artísticas culturais, articulando-se com entidades e instituições afins; III - programar a pauta de eventos culturais a serem promovidos no MAM, por pessoas físicas ou jurídicas, desde que acatem os critérios museológicos pertinentes e em acordo com a pauta geral do IPAC; IV - programar, acompanhar, coordenar e supervisionar os eventos culturais promovidos no MAM, por pessoas físicas ou jurídicas; V - programar, executar, orientar, coordenar e avaliar as exposições de longa ou de curta duração do acervo do Museu, observando os critérios técnicos de documentação, conservação, exposição e montagem; VI - acolher, apoiar, estimular e participar de exposições de curta duração, solicitadas por pessoas físicas ou jurídicas, desde que articuladas com as reais demandas do Museu e da comunidade; VII - controlar, orientar e supervisionar as condições técnicas dos objetos de valor cultural, quando houver deslocamento, fazendo cumprir as normas de documentação, preservação e segurança; VIII - controlar, organizar e orientar os procedimentos de empréstimo das peças do acervo, fazendo valer os comportamentos de conservação, segurança, embalagem, transporte e respectiva documentação técnica e administrativa; IX - identificar, registrar, diagnosticar e solicitar a execução de procedimentos de restauro e de conservação dos bens culturais móveis, bem como do imóvel; X - promover e assegurar mecanismos de pesquisa em apoio à documentação do acervo, à realização de exposições temporárias, fornecendo subsídios para a elaboração de catálogo, folheto, etiqueta e outros, visando proporcionar ao público as informações básicas e contextualizadas das obras do acervo; XI - promover, incentivar e acompanhar a edição de publicações sobre as coleções do Museu, a edição de catálogos monográficos, livros ou folhetos sobre as exposições, eventos e temas pertinentes ao acervo, podendo articular-se com entidades e instituições afins para promover o intercâmbio de atividades, a partir

> da aquiescência da Direção Geral; XII - promover, estimular e apoiar cursos, seminários, palestras, programas e atividades de interesse de pesquisadores, professores, estudantes e da comunidade em geral, visando integrar Museu – história – comunidade e o patrimônio em geral; XIII - executar, supervisionar e controlar as atividades de recepção, registro, distribuição, elaboração e arquivamento de correspondência e documentos, manutenção, limpeza e segurança; XIV - recolher, por compra, doação, legado ou permuta, obras plásticas ou objetos de valor cultural, que possam complementar e enriquecer o patrimônio, por serem considerados de bom nível artístico ou representativos de uma época; XV - elaborar relatórios periódicos de atividades técnicas e administrativas, de dinamização do acervo e atendimento ao público, conforme determinação da Direção Geral; XVI - editar e manter atualizado o catálogo do acervo do MAM; XVII - promover os procedimentos técnicos-científicos para tombamento, classificação e catalogação das obras bibliográficas, zelando pela conservação e procedendo a restauração das mesmas; XVIII - estabelecer critérios museográficos de apresentação das coleções; XIX - supervisionar a embalagem e transporte de peças.

A vasta lista de competências contempla ações desde a preservação, até a comunicação da instituição, entretanto destinam-se apenas 11 cargos comissionados ao MAM-BA, dentre os quais apenas dois são de Direção e Assessoramento Superior (DAS). Essa estrutura organizacional para a execução e gestão de toda a demanda da instituição demonstra a fragilidade da composição da equipe técnica de trabalho, especialmente com relação a preservação, documentação, exposição e comunicação da produção de arte contemporânea, que envolve uma série de conhecimentos para além da museologia tradicional. A seguir, veremos esse, além de outros desafios da gestão de Solange Farkas, que sucedeu Heitor Reis na direção do MAM-BA com a mudança de governo da Bahia em 2007.

4. Solange Farkas e o MAM-BA na contemporaneidade (2007 a 2010)

Em 2007, quando a Bahia passa a ter uma Secretaria de Cultura autônoma e independente do turismo, ocorrem transformações significativas no cenário cultural, que alteram a percepção do papel das instituições museológicas do Estado. Tais mudanças emergem da política cultural adotada pelo governo Jaques Wagner (2007-2015), que redesenhou o conceito de cultura, culminando em sua ampliação e reconhecendo novas práticas, segmentos e manifestações, em consonância com o que vinha ocorrendo a nível nacional. Enquanto instrumentos dessa política cultural, os museus passam a ser percebidos como equipamentos com condições de realizar ações transformadoras na sociedade. Era, portanto, necessário rever suas práticas e gestões e atualizá-las em relação à abrangência e diversidade cultural do estado. Nessa conjuntura, Solange Farkas é convidada pelo Secretário de Cultura Márcio Meirelles (2007-2010) para assumir a direção do Museu de Arte Moderna da Bahia.

Natural de Feira de Santana (BA) e graduada em jornalismo pela UFBA, Solange Farkas trabalhou, entre os anos de 1976 a 1979, nos jornais baianos *A Tarde, Tribuna da Bahia, Jornal da Bahia e Em tempo.* De 1976 a 1983 foi editora da revista *Fotoptica* e, entre os anos de 1982 a 1989, foi curadora da Galeria *Fotoptica*[72], em São Paulo. Quando recebeu o convite para dirigir o MAM-BA, morava em São Paulo há mais de vinte anos[73] e trazia em seu currículo a curadoria do Festival de Arte Contemporânea SESC-Videobrasil[74], do qual é diretoria e curadora desde a sua primeira edição, em 1983. No ano de 1991 ela cria a Associação Cultural Videobrasil[75], a qual dirige até os dias atuais. Juntos, o Festival e a Associação formam uma plataforma

[72] A revista e a Galeria Fotoptica, pertenciam à empresa Fotoptica, dirigida pelo sogro de Solange Farkas, Thomas Farkas - um dos pioneiros da moderna fotografia do Brasil.

[73] Mesmo morando em São Paulo, Farkas mantinha contato com a produção de arte contemporânea da Bahia. Antes de dirigir o MAM-BA, por exemplo, já havia trabalhado com artistas baianos, como Ayrson Heráclito, Caetano Dias, Mario Cravo Neto, Marepe, Vauluizo Bezerra, Mônica Simões, Daniel Lisboa, dentre outros. No próprio MAM-BA, dois anos antes de aceitar o convite para dirigi-lo, realizou a Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea (2005), ocupando suas galerias, além da sala de cinema Walter da Silveira (DIMAS/FUNCEB).

[74] Com periodicidade bianual, em 2017 foi realizada a 20ª edição do Festival de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil.

[75] Juntos, o Festival e a Associação formam uma plataforma de trabalho voltada para a pesquisa e o fomento da produção artística contemporânea, com foco no Sul geopolítico do mundo, agregando toda a diversidade de linguagens, suportes e mídias. Mas o festival surge inicialmente como uma iniciativa local, voltada para a discussão em torno do vídeo brasileiro dos anos 1980. Somente a partir da década de 1990 ocorre sua internacionalização, sendo que na década de 2010 expande-se oficialmente para as diversas manifestações artísticas, sem perder a forte presença do vídeo em suas edições.

diversificada e múltipla voltada para a difusão, o fomento e a reflexão em torno da produção artística da região sul global, a partir dos seguintes eixos de atuação: mostras, premiações, itinerância de exposições nacionais e internacionais, formação e preservação de acervo, residências artísticas, programas e ações educativas, publicações impressas, produção de conteúdo audiovisual. A experiência a frente desses empreendimentos culturais introduziu Farkas no circuito internacional de arte contemporânea, participando como curadora em eventos, prêmios e conselhos de instituições e iniciativas culturais reconhecidas mundialmente.

Com esse olhar bastante conectado com o sistema internacional de arte contemporânea, ao assumir a direção do MAM-BA Solange Farkas promove significativas mudanças na instituição, em relação à gestão anterior. Como veremos adiante, o Museu torna-se mais ativo nas proposições de projetos, cursos, debates, para além da realização de exposições, abrindo, inclusive, espaço para experimentações por meio de residências e ocupações artísticas.

Por se tratar de um período recente, são parcas as referências bibliográficas[76] que revelam características e singularidades desse momento do MAM-BA. Alguns indicadores encontram-se disponíveis em documentos oficiais do Estado, como por exemplo, os relatórios de gestão dos anos de 2007 a 2010, publicados pela SECULT e pelo IPAC. Entretanto, tais registros apresentam informações dispersas, com pouca sistematização de dados[77] e sem uma análise qualitativa por parte dos órgãos públicos responsáveis pela administração da instituição.

Dessa forma, para conhecer detalhes que não são apreendidos pelos documentos oficiais, coletamos depoimentos de técnicos e dirigentes que participaram da gestão do MAM-BA ou de outros órgãos públicos de cultura, no período em questão. Foram

[76]As pesquisas acadêmicas sobre o museu restringem-se, em sua maioria, à sua proposta de vanguarda modernista, idealizada por Lina Bo Bardi. As principais fontes para estudos relativos aos períodos posteriores à gestão de Bo Bardi são os próprios catálogos do MAM-BA, além de publicações institucionais da FUNCEB e da SECULT. Os catálogos de exposições do MAM-BA também fornecem alguns dados relevantes, assim como os relatórios de gestão da SECULT e do IPAC.

[77] No relatório de gestão do IPAC, que compila informações dos anos entre 2007 a 2009, constam poucas referências ao MAM-BA, citando apenas algumas exposições e a relação de valores da execução financeira de obras e serviços realizados no espaço físico da instituição. No relatório de gestão da SECULT, referente ao mesmo recorte temporal, os indicadores limitam-se a alguns destaques de exposições e programas do MAM-BA, além de registrar a publicação do catálogo do acervo. No relatório do IPAC de 2010 consta a distribuição de público do Museu nos quatro anos do Governo Wagner, entretanto, tais dados divergem dos números apresentados nos relatórios de 2007, 2008 e 2009. Em geral, os relatórios não comparam dados anuais, tais como, recursos financeiros investidos, números de mostras, quantidade de público, etc., ou seja, a cada ano não são confrontados números de um mesmo tipo de indicador.

entrevistados também críticos e artistas visuais baianos, com atuação de destaque nos cenários local, nacional e/ou internacional da arte contemporânea. Conforme observa a pesquisadora Gisele Nussbaumer (2014), tais depoimentos "permitem também perceber como as políticas públicas para a cultura e a cena cultural dialogam e são avaliadas por profissionais diretamente envolvidos com a produção cultural".

Inicialmente, foram enviados questionários para dezesseis profissionais[78], mas apenas dez responderam ou concederam entrevistas para esta pesquisa: Ana Liberato - museóloga, assessora técnica do IPAC e ex-diretora da DIMUS e do MAM-BA, Ayrson Heráclito - artista visual, curador, professor da UFRB e ex-diretor de artes da FUNCEB, Daniel Rangel - diretor artístico, curador e ex-diretor da DIMUS, Dilson Midlej - professor da UFRB, curador, crítico de arte e ex-diretor de arte da FUNCEB, Francisco Liberatto - artista visual, cineasta e ex-diretor do MAM-BA, Juarez Paraíso - artista visual, crítico de arte, idealizador da Bienal da Bahia e ex-coordenador das oficinas do MAM-BA, Juraci Dorea - artista visual, arquiteto de formação e idealizador do Museu de Arte Contemporânea de Feira de Santana, Ludmila Britto - professora da UFBA, crítica de arte, artista visual e integrante do coletivo GIA, Márcio Meirelles - diretor teatral e ex-Secretario de Cultura do Estado, e Solange Farkas - diretora artística, curadora e ex-diretora do MAM-BA.

A seguir, com base nos depoimentos desses profissionais e nos dados oficiais disponíveis dos relatórios de governo, buscamos evidenciar os desafios, as possibilidades, os limites, a estrutura, as referências, os programas e as ações, bem como os impactos das políticas públicas e as críticas à gestão do museu entre os anos de 2007 a 2010.

4.1 Desafios e estratégias da gestão

No período entre os anos de 2007 a 2010, o Museu de Arte Moderna da Bahia atendeu a objetivos específicos da conjuntura das políticas culturais daquele momento que, dentre suas diretrizes, previam a dinamização e a atualização da política estadual de museus. Nessa perspectiva, o MAM-BA deveria colocar-se a serviço da comunidade

[78] Os artistas Vauluizo Bezerra, Eneida Sanches, Caetano Dias e a ex-diretora do MAM-BA, Stella Carrozo, apesar de confirmarem interesse e disponibilidade, não responderam aos questionários no prazo solicitado. O artista e professor Renato da Silveira e o arquiteto e professor Pasqualino Magnavita responderam que não teriam contribuições significativas para a pesquisa, pois não acompanharam a atuação do MAM-BA no período entre os anos de 2007 a 2010.

baiana e de seu desenvolvimento, de forma mais inclusiva. Para tanto, era preciso superar alguns aspectos da museologia praticada na gestão anterior e pensar um museu com atuação contemporânea, que contribuísse para a inserção da produção local nos circuitos nacional e internacional, para além do tradicional eixo Rio de Janeiro - São Paulo (FARKAS, 2018). Percebe-se também a orientação das políticas públicas para a realização de atividades sócio-educativas nas instituições museológicas, com vista à educação patrimonial e a democratização do acesso ao conteúdo do museu. As novas diretrizes do cenário político-cultural também previam ações de salvaguarda e proteção do acervo, assim como de modernização dos museus.

Tendo em vista essas novas diretrizes, o primeiro desafio para o MAM-BA foi a definição de sua nova direção, conforme expressa o ex-Secretário de Cultura do Estado da Bahia, Márcio Meirelles (2018), em entrevista concedida no âmbito da pesquisa dessa dissertação:

> As artes têm esse componente de mercado [...], de uma cadeia de serviços e produtos em produção, que têm que ser levado em frente. Então, (o desafio era) achar uma pessoa que tivesse esse discernimento ou pactuasse desse conceito, desse diálogo que é preciso haver com as artes visuais baianas, que não tem mercado, não estão inseridas em nenhum mercado, nem em mercado nacional.

Depois do diagnóstico inicial das fragilidades do museu e diante da necessidade de redefinir o seu papel na contemporaneidade, enquanto instrumento de uma política cultural autônoma e democrática, Meirelles realizou alguns encontros com a classe artística baiana para ouvir sugestões de nomes a ocupar a direção da instituição. O secretário de cultura recorda que a indicação de Solange Farkas ocorreu num desses encontros, pelo artista, produtor e diretor de arte Joãozito Pereira. Para Meirelles (2018), que já conhecia o trabalho da curadora baiana, a indicação atendia a todas as expectativas projetadas para a nova gestão. Solange Farkas foi então convidada e nomeada para dirigir o MAM-BA, cuja posse do cargo ocorre no dia 26 de fevereiro de 2007.

Meirelles (2018) ressalta ainda que para o público em geral e até mesmo para os gestores e técnicos, existia uma percepção de que aparentemente tudo funcionava bem no MAM-BA, pois tudo fluía dentro da lógica de uma museologia tradicional: havia as exposições temporárias de grandes nomes da arte nacional e estrangeira e os Salões do MAM-BA ocorriam com periodicidade anual.

É interessante observar a leitura sobre o funcionamento do MAM-BA da museóloga Ana Liberato (2017)[79], quando questionada sobre os desafios da nova direção:

> O MAM estava saindo de uma importante gestão que o colocou na rota dos grandes museus brasileiros, após um período de decadência física, considerando as grandes exposições que eram realizadas e um profícuo período de intercâmbio internacional. O grande desafio foi manter o nível das exposições, os Salões da Bahia, a construção de uma nova reserva técnica ou ampliação da atual e tornar o MAM um espaço inclusivo.

Para a museóloga os desafios concentravam-se, em sua maioria, na manutenção das atividades pré-existentes, vistas, por ela, como bem sucedidas[80].

O artista visual Juarez Paraíso corrobora esse pensamento, sobre a importância da manutenção das atividades propostas e desenvolvidas pelo museu na gestão anterior. Questionado sobre os desafios que deveriam ter sido enfrentados pela nova direção, Paraíso (2017) declara:

> Acredito que, se houvesse avaliação crítica, a primeira atitude da nova gestora seria respeitar e dar continuidade aos projetos existentes. Sendo assim, a obrigação inicial, fosse uma gestão responsável, seria a de reforçar os projetos existentes de real interesse da comunidade e dentro das finalidades do próprio MAM.

Outros dois artistas da mesma geração de Juarez Paraíso, cujas produções possuem reconhecimento do cenário local, Chico Liberato e Juraci Dorea, indicaram que não tiveram nenhum tipo de relação com a instituição entre os anos de 2007 a 2010, alegando impossibilidade de opinar sobre os desafios enfrentados por essa gestão. Tais declarações, somadas à crítica expressa por Paraíso, nos fazem interpretar que, nesse período, a proposta de atuação contemporânea do museu teve como foco outra geração de artistas baianos, promovendo uma nova safra da produção local

Mesmo reconhecendo a importância de algumas atividades realizadas pela gestão anterior, Meirelles (2018) destaca que, em geral, a instituição privilegiava uma demanda de artistas locais que exerciam certa hegemonia sobre as políticas museais. Avalia ainda que tais demandas tinham um consumo apenas interno e não colocavam em evidência a cena de arte contemporânea da Bahia (MEIRELLES, 2018).

O ex-Secretário de Cultura percebia os museus como um “instrumento poderoso de política pública para o desenvolvimento do mercado das artes visuais”, ou seja, para

[79] Em 2017, Ana Liberato dirigiu, interinamente, o Museu de Arte Moderna da Bahia.
[80] Cabe ressaltar que Ana Liberato trabalhou como assessora da direção do MAM-BA entre os anos de 2004 a 2006 e em seguida assumiu o cargo da Diretoria de Museus do Estado (DIMUS) (2007-2008).

a dimensão econômica do setor. Para o gestor da pasta da cultura, o MAM-BA, apesar de ter nascido com a proposta de se tornar um pólo, de ser um lugar de reflexão e de referência no campo das artes, não estava exercendo de fato esse papel, desde a saída de Lina Bo Bardi (MEIRELLES, 2018).

O depoimento da artista visual e professora da EBA/UFBA, Ludmila Brito[81] (2017) reforça essa percepção, para ela, tratava-se, até 2006, de: "uma gestão centralizada (há muitos anos) que não abria as portas do museu para a comunidade. Havia uma espécie de "elite artística" privilegiada que, há muitos anos, participava de forma monopolizadora das iniciativas do museu".

O pesquisador, curador, crítico e ex-Diretor das Artes da FUNCEB (2008 – 2010), Dilson Midlej compartilha do mesmo entendimento, que havia necessidade de uma atualização da atuação da instituição, uma maior ênfase na produção e no cenário contemporâneo das artes visuais. Sobre os principais desafios daquele momento, exprime:

> Creio que estabelecer uma programação expositiva regular e representativa em termos de produção de arte contemporânea; estreitar conexões com a comunidade externa (artistas e visitantes) na Bahia, fomentando experimentações visuais e visitação; intercâmbio de programação com o restante do país e do exterior; e criação de uma reserva técnica adequada para acomodar seu acervo. Enfim, tornar o MAM-BA dinâmico e representativo em termos de variedade de mostras curatoriais de exposições de arte e de produção reflexiva (como a produção de textos críticos nos catálogos das mostras e nos eventos educativos promovidos, visando formação de público e disseminação de conhecimento). (MIDLEJ, 2017)

A condição de preservação da coleção, que reúne obras representativas do modernismo baiano e brasileiro, conforme depoimentos coletados, surge como um dos principais desafios da gestão de Solange Farkas no MAM e, ao mesmo tempo, como elemento motor das transformações promovidas naquele período. Como registra Marcio Meirelles,

> O acervo não estava sequer catalogado, então [o museu] não funcionava tão bem assim. Tinha infiltração, tinha uma série de coisas. Então a gente começa a ver as fragilidades daquilo que aparentemente estava tudo bem, estava funcionando. (MEIRELLES, 2018)

[81] Ludmila Britto faz parte de uma nova geração de artistas baianos, que se propõe a trabalhar a arte numa perspectiva contemporânea, de reflexão crítica, sobre a própria produção artística. Como integrante do coletivo *Grupo de interferência Ambiental (GIA)* relacionou-se bastante com o MAM-BA entre os anos de 2007 e 2010, ocupando, inclusive, o espaço expositivo da Capela, pertencente ao complexo arquitetônico do Solar do Unhão, a partir de uma série de experimentações artísticas, no processo de investigação de residência artística.

O artista visual, Ayrson Heráclito (2018) lembra que logo quando assumiu o cargo de Diretor de Artes da FUNCEB (2007-2008) foi convocado para participar, juntamente com os diretores de museus do Estado, de uma levantamento preliminar das condições dos equipamentos museológicos e de seus respectivos acervos. Nesse processo, relata que foi realizada uma série de visitas técnicas a todos os museus do Estado. Especificamente em relação ao MAM-BA, declara que encontraram o acervo em situação bastante crítica, numa precária reserva técnica, com as obras armazenadas sem os critérios mínimos de preservação e sistema de climatização desativado - recurso mínimo necessário para o devido controle ambiental (HERÁCLITO, 2018).

Em entrevista concedida para esta dissertação, Solange Farkas (2018) reforça a emergência que havia de um planejamento de estratégias de ações no sentido de proteger o acervo e o alarmante estado de "abandono" em que o mesmo se encontrava:

> Eu chamei algumas pessoas, inclusive de São Paulo, para fazer perícia, porque realmente fiquei muito assustada com a condição da reserva técnica, com o estado físico das obras, e com o modo ainda muito arcaico que o museu mantinha a sua estrutura de catalogação. [...] parecia que a gente tinha voltado para o século 17, o que me assustou muito, porque é um museu que tem um acervo importante. O fato da memória da cultura brasileira estar ali, e em caos absoluto, demonstrava assim, um abandono mesmo daquela estrutura.
> [...]
> Eu pessoalmente levei o governador algumas vezes para lá para mostrar para ele o estado de coisas que estavam ali. Mostrar o próprio acervo para tentar sensibilizar e convencer.

A ex-diretora relata ainda que, até aquele momento, não existia um trabalho conclusivo da catalogação do acervo, ou seja, não havia um levantamento final da quantidade de obras da coleção, dificultando ainda mais a sua salvaguarda[82]. A condição do acervo serviu também para justificar a necessidade de um projeto de requalificação do complexo arquitetônico do Solar do Unhão.

A coleção do MAM-BA, lembra Daniel Rangel, integrou diversas ações de exposições e publicações, servindo, simultaneamente, como conteúdo de programação e como medida de preservação (RANGEL, 2018).

Considerando o curto tempo de gestão que tinha pela frente, Solange Farkas precisou elencar prioridades, que dependiam em muito do apoio e de uma estrutura do Estado. Em paralelo, buscou introduzir novas práticas museológicas por meio de ações

[82] A conclusão do inventário ocorre apenas no ano de 2008, com a publicação do Catálogo do MAM (SECULT, 2010)

estruturantes, de um novo desenho, tendo como base o seu olhar contemporâneo sobre as artes visuais, repertório de trabalho em rede, conhecimento sobre o mercado internacional e o funcionamento do processo curatorial.

> [...] apesar de ser um espaço curto de tempo, quatro anos, foi o que eu me propus [...], foi essa combinação com o Secretário de Cultura, com o Governador. Eu falei, "vou, mas quero ficar apenas quatro anos e quero criar uma estrutura que permita com que outros gestores possam dar continuidade. Quero criar uma estrutura, um desenho para esse museu, um desenho que o estado precisa dar aval, criar estrutura para que aconteça". (FARKAS, 2018)

Mas os desafios diagnosticados foram muito além da situação de preservação acervo: a reforma física e a requalificação realizada na década de 1990 não recebiam manutenção há mais de dez anos; as atividades educativas restringiam-se à mediação a partir de visitas guiadas e as oficinas de técnicas artísticas; até aquele momento não havia um levantamento conclusivo das obras acervo; eram poucas as atividades de pesquisa curatorial, especialmente em relação à arte contemporânea, limitando o repertório de exposições realizadas; fragilidades na preservação e conservação do acervo; cessões informais de espaços para usos que não dialogavam ou agregavam a programação da instituição (FARKAS, 2018; RANGEL, 2018).

> [...] eu passei quase um semestre levantando e fazendo esse dossiê das principais questões, talvez mais que meio semestre, acho que passei o primeiro ano fazendo isso, mobilizando a equipe para levantar cada um em sua área as principais questões, e eram tantas, algumas assustadoras [...]. (FARKAS, 2018)

Outro grande desafio foi mudar a estrutura organizacional da instituição. Tratou-se de uma medida estruturante para amparar a intensa programação de atividades e exposições colocada em prática na nova gestão (FARKAS, 2018; RANGEL, 2018). Nessa perspectiva, em sua entrevista a ex-diretora destaca também a condição operacional de trabalho que encontrou quando assumiu o cargo:

> A primeira coisa era pensar a própria estrutura do museu, era um desenho muito impressionante de verticalização [organizacional]. A primeira coisa que fiz foi avaliar o desenho, o organograma do museu [...]. Para baixo do diretor tinha um monte de gente, [...] não tinha uma linha horizontal, não tinham os núcleos básicos de uma museologia. Vi que estava com uma equipe ainda do século 17, eu falava: "essas pessoas precisam ficar por dentro, elas precisam visitar outros museus, fazer estágios em outros lugares e tal". (FARKAS, 2018)

Solange Farkas atribui a questão da centralização das atividades a figura da direção, aos modos de gestão adotados, e também a estrutura estabelecida pela própria administração pública:

> E um museu daquele tamanho você ser diretor, curador e gestor é outra questão muito crítica. O estado entendia que o IPAC poderia fazer essa administração, o que está longe de ser uma realidade, não era isso. [...] O curador é aquele cara que precisa se deter em pesquisas prolongadas, ou de um artista, ou de algumas questões, principalmente para pensar um programa, uma política curatorial para o museu, constituir essa política. Que a distância, ou pelo fato de participar, frequentar o museu, seja visível para o público, independente daquele texto que está escrito na parede, porque existe ali um programa consistente, coerente nessa grade de programas. Não apenas o programa expositivo, mas toda essa série de atividades que a gente costuma chamar de programa público, que ative a programação de modo coerente e consistente com o que está acontecendo hoje no mundo, e o principal: entre em diálogo com outras instituições parecidas. É assim que o mundo hoje opera na museologia. Não tinha antes [no MAM] essa questão de você parar para pensar, acionar um departamento de pesquisa, uma equipe de pesquisa trabalhando com curadoria para pensar. Você precisa ter uma estabilidade institucional que permita isso. (FARKAS, 2018)

Para auxiliar Solange Farkas na seleção e composição de sua equipe de profissionais do MAM-BA, o Secretário Márcio Meirelles nomeia o produtor e curador Daniel Rangel como assessor da direção[83]. Rangel já havia produzido algumas mostras nacionais e internacionais, como por exemplo, a exposição Quiet in the Land (2000), uma parceria entre o MoMA de Nova Iorque, o MAM-BA e o Projeto Axé, em Salvador. Na sua trajetória profissional também trazia a experiência como assistente do artista Tunga[84], entre os anos de 1998 e 2001. Em entrevista, Rangel (2018) relata como foi montada a equipe e desenhada a nova estrutura do MAM:

> O que a gente fez mais no começo foi muito essa coisa da criação dos núcleos. Isso foi uma característica: núcleo de produção, núcleo de comunicação, núcleo de museologia, núcleo de artes e educação [...] núcleo administrativo, que também era uma coisa que não tinha, era um salve-se quem puder na hora de resolver as coisas. Você tinha pessoas com cargos DAI-5 e DAI-6[85] tomando conta da parte administrativa do museu, diretamente com o diretor. Não tinha uma

[83] A assessoria na Direção do MAM-BA durou apenas dois anos[83], pois no final de 2008, Rangel foi convidado para assumir a Direção de Museus da Bahia (DIMUS), cargo que ocupou até 2011, com a responsabilidade de dinamizar os espaços museológicos do Estado.

[84]Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourão (Palmares, Pernambuco, 1952 – Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016), escultor, desenhista e performer. Artista de grande projeção internacional com obras integrando acervos dos principais museus e galerias do mundo.

85 Divisão de cargos do Estado em comissão, nestes casos, de assessoramento intermediário que não exigem formação superior.

> interface ali no meio de campo, alguém pensando a gestão do museu, a economicidade, vendo os procedimentos administrativos.

Os depoimentos do ex-assessor corroboram os de Solange em relação ao diagnóstico da centralização de atividades na figura do diretor. Para ambos, a estrutura organizacional não dispunha de equipe técnica qualificada, para além dos setores de museologia e restauro. A partir de seus depoimentos, percebe-se que mesmo nesses setores, de museologia e restauração, existia também certa limitação em termos de recursos humanos, pois ainda prevaleciam técnicas tradicionais que não se aplicavam a muitas experimentações artísticas contemporâneas (FARKAS, 2018; RANGEL, 2018).

Como estratégia para superar a defasagem, foi adotado um modelo de gestão mais atual, com base nos padrões praticados por outras instituições museológicas nacionais e internacionais. As atividades foram organizadas pelos seguintes eixos: museologia, pesquisa, comunicação e educativo (FARKAS, 2018). Esses eixos, por sua vez, foram distribuídos em núcleos de trabalho com coordenações específicas, articuladas entre si. Os cargos comissionados foram remanejados nessa nova dinâmica de trabalho, com o intuito de criar uma relação mais horizontal e descentralizada. Em outras palavras, foi estabelecida uma linha de produção com diferentes frentes de trabalho, que passaram a operar de forma integrada com a programação do museu.

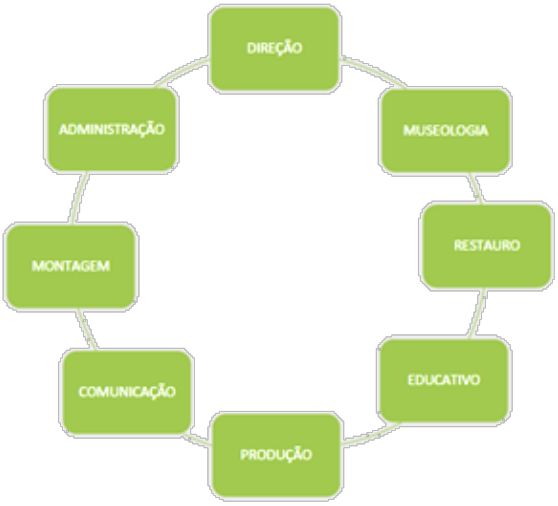

Figura 5 – Estrutura organizacional MAM-BA (2007-2010)
Fonte: arquivo digital do MAM-BA

Por meio desse modelo de gestão, o MAM-BA assumiu uma posição mais ativa, abrindo espaço para a criação e estimulando o desenvolvimento de projetos, cursos, palestras e fórum de debates, concomitantes às suas exposições.

Com essa estrutura organizacional, foi colocado em prática um planejamento de ações com vistas às soluções das questões mais emergenciais. Simultaneamente foi executada uma programação que compreendeu um cronograma com mais de 50 exposições, individuais e coletivas, de curta e média duração, com obras do acervo, de artistas e de projetos locais, nacionais e internacionais (SECULT, 2010). Essa programação incluiu uma diversificada e multidisciplinar agenda de atividades, com apresentações musicais, de teatro e dança, bem como exibições de filmes, videoarte e publicações de catálogos (FARKAS, 2018).

Buscou-se, principalmente, uma atualização em relação ao que já acontecia em outros museus, nacionais e internacionais, de arte moderna e contemporânea (FARKAS, 2018). Mas como o MAM-BA poderia se destacar no mundo da arte diante do número de instituições emblemáticas do país já consolidadas no circuito internacional de artes visuais? Como veremos a seguir, o projeto original do MAM-BA, de Lina Bo Bardi, tão importante quanto o seu acervo, foi evocado para nortear e dar evidência ao conjunto de atividades propostas pela gestão Farkas.

4.2 A referência do pensamento de Lina Bo Bardi na gestão do MAM-BA

Em 2009 o MAM-BA completou meio século de existência, sendo um momento oportuno para celebrar sua trajetória institucional e resgatar o pensamento de Lina Bo Bardi, no seu potencial contemporâneo. Esse resgate, bastante presente nos depoimentos coletados, não só norteou o planejamento estratégico do museu na gestão 2007-2010, como contribuiu para projetar o equipamento no circuito internacional de artes visuais contemporânea. Como lembra Heráclito (2018), durante essa gestão existiu toda uma citação do pensamento de Lina Bo Bardi, inclusive no discurso de posse de Solange Farkas. Também em entrevistas a veículos de comunicação da época, a diretora já expressava a importância do projeto inaugural para a identidade institucional do museu:

> Eu acho que essa é uma referência importante em todas as partes, desde como ela enxergava a expografia, a relação dela do espaço arquitetônico com as obras, com o acervo. […] Não dá para fazer diferente, a Lina já traçou as linhas norteadoras do que seria esse museu idealmente, e é somente isso que estou tentando resgatar e colocar em prática. Isso é quase que um dever: pensar no que foi a Lina historicamente neste museu e fazer daqui o projeto que ela idealizou. (FARKAS, 2008)

Essa concepção inaugural do MAM-BA já faz dele um dos museus mais importantes da Bahia, pelo menos historicamente, sendo objeto de investigação de pesquisadores do mundo inteiro, de diversas áreas de conhecimento[86], como arquitetura, museologia, design, filosofia, artes visuais e história. A gestão que teve início em 2007 reconheceu esse capital simbólico e soube utilizá-lo para legitimar o museu no circuito internacional de artes visuais. A museóloga Ana Liberato considera, inclusive, que o resgate dessa memória é o que mais caracteriza a gestão do MAM-BA entre os anos de 2007 a 2010:

> A gestão de Solange Farkas teve como principal característica, a busca de uma retomada da proposta da arquiteta Lina Bo Bardi e tornar o MAM um dinamizador de um pensamento em torno da arte contemporânea e, consequentemente da sua produção. Um espaço de educação e de inclusão. Solange diversificou a curadoria das exposições e incentivou a residência artística. (LIBERATO, 2017)

A partir dessa identidade institucional, diante dos limites de recursos e de estrutura disponibilizados pelo Estado, buscou-se executar um conjunto de ações, que envolveu desde projetos expográficos, até a reforma física do complexo arquitetônico do Solar do Unhão (FARKAS, 2018; HERÁCLITO, 2018; MEIRELLES, 2018; RANGEL, 2018). O depoimento de Dilson Midlej (2017) sintetiza as principais ações pretendidas e realizadas nesse período:

> [...] se pretendia recuperar a concepção original dos espaços expositivos do casarão onde funciona o museu (reabrir as janelas), como na época de Lina Bo Bardi, bem como estabelecer espaços nos quais se pudessem dar continuidade às oficinas já existentes e outros para ateliês coletivos de artistas, de criação artística, apartamentos para residências artísticas e acomodação de artistas visitantes, curadores e intelectuais. Também mediante a implementação de ações envolvendo escolas e comunidades carentes.

Dentre essas iniciativas, Daniel Rangel (2018), destaca a elaboração de uma proposta de revitalização do Solar do Unhão[87], sendo que a última intervenção havia acontecido em 1997, com a inauguração do Parque das Esculturas:

> [...] a gente tinha essa coisa de Lina lá no museu e na época uma das principais coisas que eu estava tocando e que, para mim, foi um dos grandes legados que a gente deixou foi o projeto de reforma com o André [Vainer]. [...] o André é uma figura fundamental, [...] porque

[86] A própria Solange Farkas já havia desenvolvido uma pesquisa sobre a história da origem do museu, como curadora da Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea, realizada no MAM-BA em 2005.

[87] A primeira reforma foi conduzida por Lina Bo Bardi na década de 1960, quando o museu foi transferido do teatro Castro Alves para o Solar do Unhão. A segunda ocorreu na gestão de Chico Liberatto. Em 1991, na gestão de Heitor Reis, o Solar passou por outra reforma e, em 1997, inaugurou o Parque das Esculturas.

> ele está dando "fisicalidade" ao pensamento museológico que a gente teve naquela época. [...] e lógico, [a gente] chamou o André muito por conta disso, para respeitar o pensamento de Lina nessa modificação arquitetônica.

Para que fosse priorizado o pensamento de Lina Bo Bardi, o arquiteto André Vainer foi convidado para elaborar o projeto executivo[88] de adequação e modernização do complexo arquitetônico. Vainer trabalhou como assistente da arquiteta italiana entre as décadas de 1970 e 1980, sendo reconhecido internacionalmente como um dos seus discípulos no Brasil. Em 2008 seu escritório foi contratado pelo IPAC, por meio de dispensa de licitação, tendo o serviço sido finalizado em 2010. Em entrevista concedida à revista Habitare (2016), o arquiteto exprime sua concepção sobre o MAM-BA:

> O MAM já nasceu de um projeto que previu atrair as pessoas não só para ver as obras, mas para frequentar, trabalhar e conviver. Eu vejo o MAM como um centro cultural, que tem inúmeros espaços de convivência, até mesmo uma praia que pode ser usufruída pelas pessoas. (VAINER, 2016)

A condição alarmante em que se encontrava a reserva técnica foi a principal justificativa para a contratação do serviço do projeto de requalificação, no entanto, perante a proposta museológica da nova gestão e da ausência de manutenção predial nos últimos dez anos, tornou-se necessário abarcar todas as áreas do complexo arquitetônico em propostas de locação, reforma e/ou ampliação de espaços[89] (RANGEL, 2018).

Além de requalificar as estruturas físicas do MAM-BA, o projeto incluiu adaptações para atender às normas de acessibilidade para deficientes, expandindo, consequentemente, o seu público. A preservação do acervo e a ampliação do Núcleo de Arte e Educação (NAE) também foram foco desse projeto executivo. Mas as intervenções buscaram preservar a estrutura original do complexo arquitetônico, assim como fez Bo Bardi quando transferiu o museu para o Solar do Unhão. A seguir, algumas imagens ilustrativas desse projeto de reestruturação e modernização:

---

[88] A execução da obra do projeto executivo foi iniciada apenas no ano de 2013, não sendo concluída até o término dessa dissertação.

[89] Como o conjunto arquitetônico é composto por edificações autônomas, o projeto de Vainer dividiu os espaços da seguinte forma: áreas externas, novo refeitório e vestiários, nova cabine de entrada, reservatórios, etc.; diretoria, casarão e seu subsolo, edifício das oficinas; nova reserva técnica, oficinas de manutenção, biblioteca e auditório; capela; arcos da Av. do Contorno, jardim das esculturas e a galeria Rubem Valentim.

Figura 6 – Acesso praia - projeto de requalificação do MAM-BA (2010).
Fonte: arquivo do MAM-BA

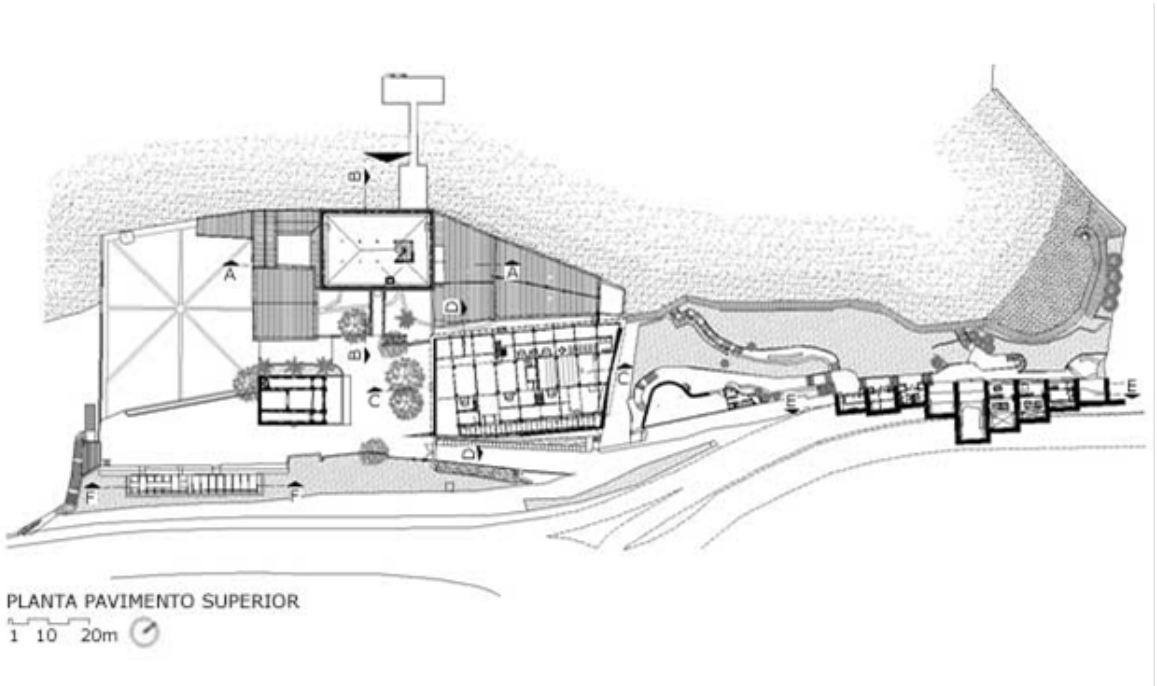

Figura 7 –. Planta baixa do pavimento superior - projeto de requalificação do MAM-BA (2010)
Fonte: arquivo do MAM-BA.

Figura 8 – Biblioteca - projeto de requalificação do MAM-BA (2010)
Fonte: arquivo do MAM-BA.

Figura 9 –Reserva Técnica - projeto de requalificação do MAM-BA (2010)
Fonte: arquivo do MAM-BA

Figura 10 – Pavimento térreo Casarão - projeto de requalificação do MAM-BA – (2010)
Fonte: arquivo do MAM-BA

A referência ao pensamento e a obra de Lina Bo Bardi também esteve presente na expografia de algumas mostras realizadas durante entre os anos de 2007 a 2010. Daniel Rangel (2018) e Dilson Midlej (2017) lembram, por exemplo, da decisão de abrir as janelas do Casarão, principal espaço expositivo do museu. As janelas, pintadas de vermelho, estavam fechadas há anos, escondidas por paredes cenográficas, interferindo no conceito do espaço idealizado por Bo Bardi[90].

Como registra Solange Farkas (2018), a decisão de Lina de deixar as janelas abertas era uma forma de romper com vários paradigmas e "pensar o próprio espaço expositivo, dialogando com o entorno, contrariando todos os parâmetros museológicos que a gente aprende na escola, que tem que ser tudo fechado" para evitar o contato das obras com fatores externos. A curadora tinha a consciência de que a abertura das janelas era um resgate não só da arquitetura, mas do próprio conceito original do museu, com todo seu teor de questionamento sobre a museologia tradicional.

[90] Nas palavras da arquiteta e pesquisadora Carla Zollinger: "o projeto de Lina Bo Bardi foi ambivalente, sem negar o edifício original, ela o reinventou, descobrindo novas analogias na construção, com o mar, com as fortalezas portuguesas e com a herança industrial, e introduzindo elementos como a escada helicoidal de madeira e as janelas pintadas de vermelho, que tiveram a força de transformar o edifício e o lugar e continuar até hoje como referências da arquitetura contemporânea" (2007, p. 2).

Outra referência ao pensamento de vanguarda de Lina Bo Bardi foi a decisão de instalar um programa de residência artística na instituição, que teve impacto até no seu projeto de requalificação física.

> A Solange insistia na coisa das residências artísticas, então a gente decidiu fazer lá no parque [das Esculturas]. Tinha que fazer os ateliês para artista, [...] justamente dar uma vivacidade para o museu de se repensar a partir do programa de Lina. [...] O museu com essas questões de intercâmbios de linguagem. (RANGEL, 2018)

À época Lina não denominava tais atividades como residências artísticas mas, no entendimento de Farkas (2018), era o que fazia ao abrir as portas do museu para a experimentação artística e intercâmbio, recebendo artistas e oferecendo as instalações da instituição para a pesquisa e o desenvolvimento de trabalhos.

> A gente tem que pensar que o Cildo Meireles foi residente do MAM, é coisa que a gente nem sabe. [...] ela [Lina Bo Bardi] criou um lugar de residência e fez na reforma [do Solar do Unhão] um apartamento para os artistas que vinham trabalhar nas oficinas, para ficarem morando no museu. Era uma coisa que ninguém pensava naquela época. (FARKAS, 2018)

Norteada por essa referência, a requalificação do complexo arquitetônico incluiu instalações de ateliês, apartamentos e espaços de trabalho nos “arcos” próximos ao Jardim das Esculturas, localizado na encosta da Avenida Contorno. Contudo, antes mesmo da entrega do projeto de reforma, o programa já foi implementado, promovendo o intercâmbio de artistas locais e estrangeiros.

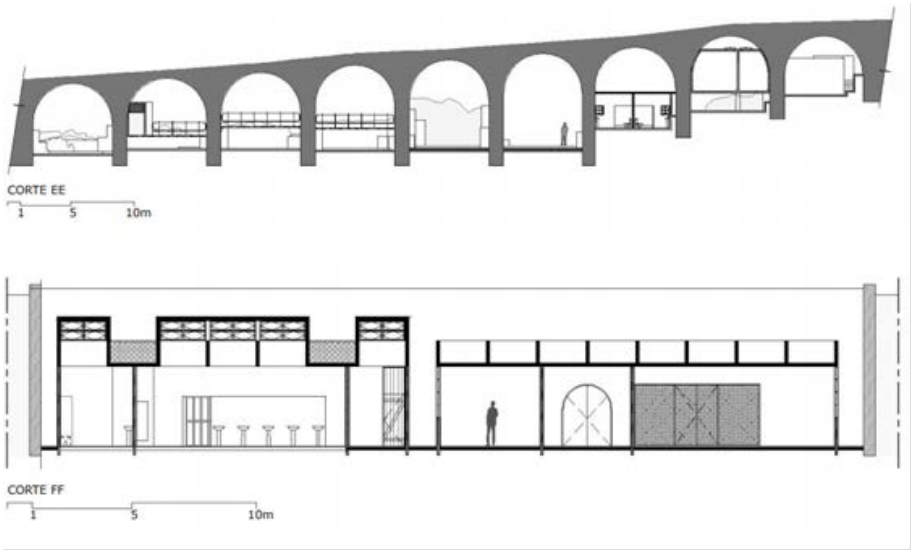

Figura 11 – Locação dos ateliês de residências artísticas - projeto de requalificação do MAM-BA (2010)

Fonte: Portfólio eletrônico do arquiteto André Vainer[91]

Vários entrevistados reconhecem o programa de residência como uma das principais ações de retomada do projeto inaugural do MAM-BA, a exemplo da própria Solange Farkas (2018), do ex secretário Marcio Meireles (2018), da artista visual Ludmila Britto (2017), do curador Dilson Midlej (2017), do ex assessor do MAM-BA Daniel Rangel (2018) e do artista visual Ayrson Heráclito (2018). Conforme veremos adiante, esse programa integrou a política das artes visuais daquele momento e sua execução teve articulação com a Direção das Artes da Funceb e com a assessoria de relações internacionais da SECULT.

A criação do Núcleo de Arte e Educação na estrutura organizacional da instituição caracterizou mais uma ação da gestão Farkas que teve como referência a arquiteta italiana, o conceito de museu-escola projetado por Lina Bo Bardi. Apesar desse núcleo não ter atuado com foco na arte popular e no design e não ter caminhado em direção a criação de uma Escola de Desenho Industrial, como almejado por Lina na década de 1960, foi significativa sua atuação na ampliação das atividades educativas[92].

O núcleo educativo introduziu uma programação multidisciplinar interligada ao calendário de exposições, com o objetivo de ampliar a relação do museu com a sociedade. Cada uma das linhas de atuação desse programa tinha um público específico, compreendendo atividades de experimentações livres, debates, mediações, discussão, formação, dentre outras. A proposta era de oferecer momentos para a reflexão da estética contemporânea e estimular o pensamento crítico dos visitantes. Cabe notar, que ao contrário do projeto de vanguarda de Lina Bo Bardi, a gestão de Solange Farkas importou um modelo de educativo baseado em experiências bem sucedidas de outras instituições estabelecidas no sistema contemporâneo e internacional de arte.

> [...] não é nada de novo, eu não fiz nada além do mundo regular, normal, padrão. Dividir o museu nos seus principais eixos que é a museologia; a pesquisa; a comunicação, que é fundamental; e o educativo. [...] Existe um triângulo fundamental que é o educativo, os programas públicos e o acervo. Esse é o tripé fundamental para construir um museu hoje nos tempos modernos, nos tempos contemporâneos. Um museu que faça parte da sociedade, que discuta, que reflita, que aponte questões, envolvido com isso. Não um museu mais como aquele lugar isolado, distante da sociedade, essa história toda que a gente conhece. (FARKAS, 2018)

[91] Disponível http://www.andrevainerarquitetos.com.br/_pdf/projeto_56.pdf

[92] Em documentos pesquisados no arquivo do MAM, foram encontrados registros de público alcançado pelas atividades educativas propostas entre os anos de 2007 a 2010, numa média de 7 mil pessoas, entre crianças, jovens e adultos.

Nem todos os entrevistados, entretanto, identificam elementos análogos ao pensamento de Lina na gestão 2007-2010. Em seu depoimento, o artista Juarez Paraíso expõe uma visão singular, sem compartilhar da opinião que a concepção original do MAM-BA teve influência na gestão e no pensamento curatorial de Solange Farkas:

> Lina Bo Bardi tinha uma visão revolucionaria. Valorizou os artistas consagrados da Bahia e estimulou e apoiou os artistas emergentes. Deu uma enorme importância à produção do design moderno e da arte popular, à arte educação, e o seu conceito de contemporâneo era também um tributo ao seu reconhecimento e respeito à nossa herança cultural. A primeira atitude de Solange Farkas foi a de rejeitar os melhores projetos já existentes, como o das Oficinas de Arte e o relacionado com Arte Educação, coordenado por Lica. Outro projeto eliminado por Solange Farkas foi o do Salão de Artes Plásticas. Foram atitudes irresponsáveis e que contaram com o apoio do secretário Marcio Meirelles. As Oficinas funcionavam desde 1985, com uma relação extraordinária com a comunidade, proporcionando excelentes oportunidades de formação e revelação de talentos artísticos. O Salão de Artes Plásticas era de reconhecimento Nacional. Foi criado na Gestão de Heitor Reis. Graças a esta atitude de Solange Farkas a Bahia atualmente não tem nenhum salão de arte, muito menos nacional. (PARAÍSO, 2017)

De fato, em nenhum dos depoimentos e registros dos documentos oficiais há referência de uma atuação associada à arte popular e à tradição cultural baiana. Cabe registrar, nesse sentido, que na época foi localizada parte do acervo de arte popular reunido por Lina Bo Bardi durante suas viagens pelo nordeste entre as décadas de 1950 e 1960 – guardados em depósitos depois do Golpe Militar de 1964.

No entanto, segundo relato do ex-Secretário de Cultura, Márcio Meirelles (2018), o acervo não estava armazenado nas dependências do MAM-BA:

> Então o acervo da famosa exposição de arte popular dela [Lina Bo Bardi] finalmente veio à luz de novo, não sei quantos mil anos depois.
> [...]
> Aí um belo dia como secretário passando pelas instituições [do IPAC], vi em uma sala de uma casa todo aquele material encaixotado, e uma senhora e algumas pessoas restaurando. Aí eu falei, “e esse negócio aqui?”. Pronto, aí veio a história toda e o Daniel [Rangel] tocou esse negócio da instalação da coleção de Lina [no Solar Ferrão]. A gente descobriu [depois] a cabocla que estava no MAB.

Assim como Meirelles, Daniel Rangel (2018) também recorda do momento em que foi localizado esse acervo:

> Tinha coleção de Lina que estava fechada, que era desespero nosso. [...] estava numa casa ali na esquina de não sei onde, mas uma casa do IPAC, uma dessas casas do IPAC, fechada. Estava lá na época quando

> eu cheguei [na direção da DIMUS]. Mas Márcio estava agoniado e a gente já tinha essa coisa de Lina lá no museu [de Arte Moderna].

Conforme relatório de atividades 2007-2009 da SECULT, intitulado *Cultura é o que?*, no ano de 2009 esse acervo foi recuperado e posto em exposição no Museu de Arte Popular Solar Ferrão[93]. Algumas peças dessa coleção também foram expostas em uma sala especial do *Salão do Design*, realizado no Palacete das Artes-Rodin Bahia entre os meses de dezembro de 2007 a janeiro de 2008 (SECULT, 2010). Não houve, portando, nenhuma iniciativa para articular essa coleção com a proposta contemporânea do MAM-BA, muito embora ela tenha sido recuperada e destacada em outro espaço do Estado.

Ainda na opinião de Paraíso (2017), a relação próxima com artistas emergentes e reconhecidos localmente conforma outra característica que distancia a gestão de Solange Farkas do pensamento de Lina Bo Bardi. Nesse aspecto, os depoimentos da curadora baiana indicam que os artistas locais que acessaram ou foram acionados pelo museu em sua gestão tinham produções que atendiam a critérios curatoriais do mercado internacional de arte contemporânea daquele momento (FARKAS, 2018).

4.3 Programas e ações

Como destacamos, há quase um consenso, entre os entrevistados, em relação aos avanços e mudanças ocorridas no MAM-BA entre os anos de 2007 a 2010, especialmente em comparação com a gestão anterior. Vários depoimentos sugerem que o museu passou por um intenso processo de reformulação, que estabeleceu novos procedimentos, comportamentos e valores, norteados pelo resgate de algumas propostas de Lina Bo Bardi, bem como pela referência de outras instituições museológicas consolidadas no sistema internacional de artes. Como resultado, foi constituída uma programação viva e dinâmica, amparada por eixos estruturantes nos moldes da museologia internacional contemporânea: acervo, pesquisa, educativo e comunicação.

No seu novo desenho, o MAM-BA buscou superar algumas limitações impostas pela administração pública e se posicionar como um centro de referência das artes visuais na Bahia. Sua programação contou com projetos de difusão e promoção da arte,

[93] A mostra, de caráter permanente, reúne aproximadamente 800 peças que estavam guardadas desde 1965. A coleção compreende utensílios de madeira, objetos de barro, pilões, imagens de santos e objetos de candomblé que resistiram às mudanças e viagens da coleção original, que chegou a contar 2 mil itens coletados no nordeste brasileiro pela arquiteta italiana Lina Bo Bardi.

principalmente contemporânea, elaborados a partir da experiência do próprio museu e de seus núcleos de trabalho. A criação desses núcleos gerou uma relação mais horizontal, descentralizada e ao mesmo tempo mais articulada, pois nesse formato a direção reduziu significativamente suas atividades operacionais e administrativas para poder pensar na curadoria e orquestrar os trabalhos conforme as demandas de cada programa.

Apesar de vários depoimentos exaltarem a criação de tais programas, seus dados e indicadores não estão sistematizados nos documentos oficias do IPAC ou da SECULT, dificultando a análise de resultados e impactos. Adiante buscaremos apresentar as principais ações identificadas no universo dessa pesquisa, agrupadas nos seguintes programas: acervo, exposições, arte e educação e residência artística.

4.3.1 Programa de acervo

O acervo serve de base para uma prática fundamental do museu na atualidade: propor reflexões e diálogos entre as histórias representadas pela coleção e as questões que vivemos no mundo contemporâneo. Na gestão 2007-2010, o acervo do MAM-BA reunia mais de 1.100 obras de artistas modernistas e contemporâneos, de projeção local, nacional e internacional, tais como: Ayrson Heráclito, Caetano Dias, Carybé, Cristiano Mascaro, Di Cavalcanti, Emanoel Araújo, Flávio de Carvalho, Genaro de Carvalho, Janaina Tschäpe, Juarez Paraíso, Mario Cravo Neto, Mario Cravo Jr, Oswaldo Goeldi, Pierre Verger, Portinari, Renina Katz, Rubem Valentim, Samson Flexor, Sante Scaldaferri, Tarsila do Amaral, Tomie Ohtake, Tunga, Volpi, Waltércio Caldas, dentre outros.

O depoimento do artista Ayrson Hecráclito (2018) resume bem a composição da coleção do museu naquele período:

> O acervo do MAM é bastante heterogêneo e tem grandes lacunas quando se pensa em um acervo de arte brasileira. Contudo ele tem peças importantíssimas quer possibilita diálogos entre a produção local e a nacional. Gosto muito de pensar o acervo no contexto da sua formação. Com a presença da Lina, de Assis Chateaubriand e seu projeto de abrir Museus Regionais em diferentes centros no Brasil. O acervo do MAM Ba sem dúvida traz essa ideia de se implantar outros projetos de modernismo para o Brasil.

O curador Dilson Midlej (2017) compartilha da mesma visão de Heráclito sobre a relevância do acervo do MAM-BA e destaca a ausência de uma política de aquisição de obras como uma de suas principais fragilidades:

> É um acervo excepcional, em termos de obras históricas de artistas da primeira e segunda gerações modernistas do Brasil, fruto ainda da época de Lina Bo Bardi, de alguns artistas modernistas baianos, de artistas contemporâneos baianos e de outros estados. Nesse sentido, é um acervo representativo em comparação a outros do Brasil. Há, todavia, muitas lacunas em relação a artistas baianos modernos e contemporâneos que precisariam ser sanadas, como também em relação a artistas de outros estados. Como por muitos anos o programa aquisitivo do Museu se restringiu a acolher em seu acervo obras premiadas em seus Salões, sua política de aquisição ficou prejudicada e subordinada à visão dos jurados de cada Salão e não às suas reais necessidades de representatividade de obras dos cenários artísticos baiano e brasileiro. Esta prática fragilizou o acervo.

Figura 12 – Carybé, s/título.(1997).
Acervo MAM-BA.
Fonte: catálogo MAM-BA 2008

Figura 13 – Candido Portinari, Vendedor de Passarinhos (1959). Acervo MAM-BA.
Fonte: catálogo MAM-BA 2008

Figura 14 – Alfredo Volpi, Casas (1950). Acervo MAM-BA.
Fonte: catálogo MAM-BA 2008

Figura 15 – Pierre Verger, s/título (s/ data). Acervo MAM-BA
Fonte: catálogo MAM-BA 2008

Figura 16 – Rubem Valentim, Templo de Oxalá (1977). Acervo MAM.
Fonte: catálogo MAM-BA 2008

Figura 17 – Eneida Sanches, Transe: deslocamento de dimensões (1962). Acervo MAM-BA
Fonte: catálogo MAM-BA 2008

Conforme falamos anteriormente, a gestão 2007-2010 implementou um conjunto de ações em torno do acervo. Algumas dessas ações foram transversais a outros programas, como por exemplo, de exposição. Mas a maioria das iniciativas em torno da coleção teve caráter emergencial, com a finalidade de preservação e salvaguarda.

Diante das condições precárias da reserva técnica, a primeira medida foi providenciar a transferência parcial do acervo, em caráter temporário[94], para uma reserva técnica do Palacete das Artes. O Palacete era novo, recém inaugurado e tinha recebido um amplo projeto de restauração e adaptação, oferecendo boas condições para o armazenamento e preservação das obras de arte. Sobre essa medida, Ayrson Heráclito (2018) conta que

> Era necessário assegurar a integridade das obras. Foi pensada uma transferência emergencial de parte do acervo para outra reserva no Palacete das Artes. Uma força tarefa de profissionais do museu e do núcleo de conservação do IPAC foi acionada para preparar as obras para o projeto dos 50 anos da coleção do MAM Bahia.

O projeto referido por Heráclito, intitulado *Coleção MAM-BA – 50 anos de arte brasileira*, exibiu, no ano de 2009, um panorama do acervo do museu ao longo de sua existência, em comemoração aos 50 anos de sua criação. Mas, além de integrar a programação expositiva da instituição e tornar público o acesso à coleção, serviu para balizar o trabalho de recuperação, pesquisa e catalogação do acervo.

Segundo Heráclito (2018), "em seguida foi organizada uma publicação *Resumé* com textos de historiadores e críticos baianos e nacionais patrocinado pelo Banco Safra". Essa publicação, denominada *O Museu de Arte Moderna da Bahia, sua história e acervo*, foi tema do 27º volume da série "Museus Brasileiros", organizada e financiada pelo Instituto Cultural J. Safra desde o começo da década de 1980. O catálogo tem cerca de 360 páginas, ilustradas por imagens de obras de arte, desde o modernismo até a estética contemporânea, contemplando todo o acervo constituído até aquela gestão, com 1.133 peças[95] da coleção do museu (SECULT, 2010). Heráclito (2018) recorda que "havia rumores que algumas peças tinham sumido do acervo". Essa suposição contribuiu para a urgência e prioridade dada a toda essa documentação.

---

[94]Até os dias atuais parte da reserva técnica do MAM-BA encontra-se na reserva técnica do Palacete, em função da não conclusão da obra de requalificação do complexo arquitetônico do Solar do Unhão.

[95] Numa comparação quantitativa, o MAM do Rio de Janeiro e o MASP possuem coleções com mais de 10 mil peças, enquanto que o MAM de São Paulo reúne aproximadamente 5 mil obras em seu acervo. Os três museus são privados e foram criados no final da década de 1940, cerca de 10 anos antes do MAM da Bahia.

Nessa gestão, entretanto, não foi estabelecida uma política contínua de aquisição de acervo que desse conta de suprir as lacunas da coleção, tão pouco para atualizá-lo substancialmente em relação à produção de arte contemporânea. Sobre essas lacunas, o artista visual Juraci Dorea (2017) pondera "que a saída de Lina Bo Bardi da direção do MAM-BA, nos anos de 1960, foi um trauma que o museu não conseguiu superar e isso terminou se refletindo na configuração do acervo".

Na visão crítica de Juarez Paraíso (2017), "nunca houve um projeto curatorial para a aquisição de obras para o acervo do MAM-BA. Na verdade, nunca houve verba suficiente e, principalmente, nunca houve vontade política direcionada para melhorar a existência do MAM-BA".

Na gestão Farkas, essa questão se repetiu e não houve um trabalho mais intenso na perspectiva de estabelecer um programa de aquisição de acervo. Houveram apenas algumas incorporações pontuais, a partir de doações de artistas, colecionadores, galerias e, principalmente, pela modalidade de premiação dos Salões da Bahia, realizados nos anos de 2007 e 2008. Dentre essas incorporações, destacam-se as obras de Carlito Carvalhosa, Cristiano Mascaro e Joseph Beuys.

4.3.2 Programa de Exposições

O programa de exposições contou com uma curadoria diversa que promoveu um intenso calendário de mostras temporárias de curta e média duração, além das exibições permanentes da Sala Rubem Valentim e do Parque das Esculturas. Durante os anos de 2007 a 2010 foram realizadas mais de 50 exposições, conforme distribuição do gráfico a seguir:

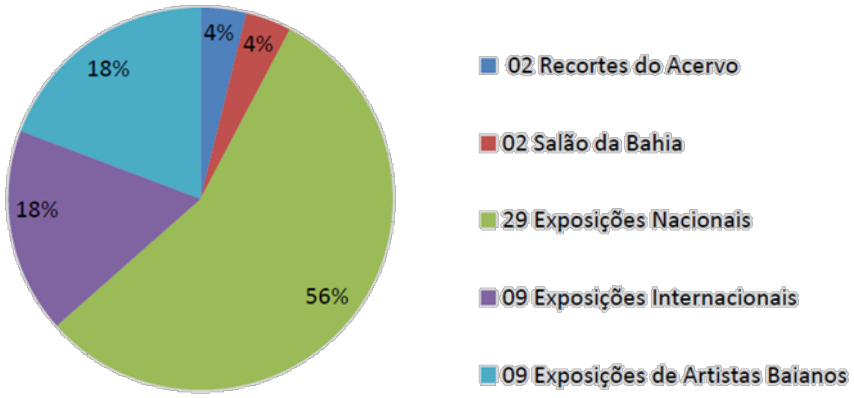

Gráfico 1 – perfis de exposições realizadas entre os anos de 2007 a 2010
Fonte: arquivo digital do MAM-BA

No quadro abaixo, destacamos algumas das principais exposições realizadas no período:

Ano de Abertura	Exposição / Artista	Perfil
2007	14º Salão do MAM	Mostra coletiva com obras de artistas nacionais
	Um Século de Arte Brasileira - Coleção de Gilberto Chateaubriand	Exposição de recorte acervo particular com obras de artistas internacionais
	Smetak Imprevisto - Walter Smetak	Exposição individual de artista internacional
	Uma Autobiografia Visual - Cláudia Andujar	Exposição individual de artista nacional
	Cesare Berlingeri	Exposição individual de artista internacional
	Play Gallery do 16º Festival de Arte Eletrônica Videobrasil	Mostra coletiva de artistas locais, nacionais e internacionais
2008	15º Salão da Bahia	Mostra coletiva com obras de artistas nacionais
	Experimento_1 Subsolo - Mostra de 10 artistas pesquisadores, com obras especialmente criadas para ocupação do subsolo do MAM-BA	Site specific – mostra coletiva com obras de artistas locais
	Matchmaker - Allard van Hoorn	Exposição individual de artista internacional
	Todos os Olhares - Cristiano Mascaro	Exposição individual de artista nacional
	Apagador - Carlito Carvalhosa	Exposição individual de artista nacional
	Another Sky – Yumi Kori	Exposição individual de artista internacional
2009	Cuide de Você - Sophie Calle	Exposição individual de artista internacional
	Restrospectiva de Carybé – celebração dos 70 anos da primeira visita do artista à Bahia	Exposição individual de artista nacional
	Coleção MAM-BA – 50 Anos de Arte Brasileira	Exposição de recorte do acervo do museu com obras de artistas locais, nacionais e internacionais
	Muitos destinos uma só Bahia – Jean-Marc Godes, Sophie Preveyraud, Étienne Yver, Dany Leriche e Louis Pavageau	Mostra coletiva com obras de artistas internacionais
	Cinepolis – Bob Wolfenson	Exposição individual de artista nacional
	BO no MAM/ 1959_1964 – Mário Cravo Neto	site specific – exposição de artista nacional
	Geometria Impura – Isaura Pena, Pedro Motta, Francisco Magalhães, Renato Madureira, Júnia Penna, Ricardo Homen e Rodrigo Borges	Exposição individual de artista nacional
2010	Joseph Beuys – A Revolução Somos Nós	Exposição individual de artista

Ano de Abertura	Exposição / Artista	Perfil
		internacional
	Bienal de São Paulo: obras selecionadas	Mostra coletiva de artistas internacionais
	O Tempo Dissolvido - Thomaz Farkas. Mostra integrante do 6º Festival A Gosto da Fotografia	Exposição individual de artista internacional
	Jardins do Éden - Christian Cravo	Exposição individual de artista nacional
	Êxtase – Marcos Paulo Rolla	Exposição individual de artista nacional

Quadro 1 – Principais exposições realizadas na gestão 2007-2010
Fonte: (SECULT, 2010)

Todas essas exposições tiveram desdobramentos educativos, proporcionando atividades de mediação, reflexão e de debates sobre temas da contemporaneidade, além de estimular o pensamento crítico por meio de ações de educação patrimonial e estética.

Na opinião de Dilson Midlej (2017), a trajetória e inserção de Solange Farkas no cenário internacional tiveram grande influência nas propostas curatoriais do programa expositivo, "do contrário, dificilmente o MAM-BA poderia ter trazido exposições de grandes nomes da arte contemporânea como Sophie Calle e Joseph Beuys, ou encontros com artistas como a francesa Orlan".

Assim como Midlej, a artista visual Ludmila Britto (2017), atribui à trajetória profissional de Solange Farkas o perfil do programa de exposições oferecido naquele período:

> Sem dúvida a trajetória internacional de Solange Farkas foi importante na sua gestão no MAM-BA. Não tenho muitos parâmetros para avaliar sua gestão como diretora em uma dimensão mais aprofundada, mas a maioria das exposições que vieram para o MAM, como Sophie Calle e Joseph Beuys, não seriam possíveis sem essa inserção e rede de contatos. Acho que muitos aspectos curatoriais da gestão de Solange Farkas foram marcados por essa internacionalização.

Em seu depoimento, Ludmila (2017) considera ainda que o programa expositivo buscou relacionar-se tanto com a produção local, como a internacional:

> Houve, sem dúvida, uma aproximação muito evidente com a produção artística local, tanto com artistas e grupos mais jovens quanto com artistas com carreiras mais consolidadas. Por outro lado, o MAM recebeu artistas de todo o Brasil e do mundo também. Houve uma aproximação da cena artística local com a produção nacional e internacional.

Dentre as exposições internacionais, as individuais de Sophie Calle[96] e Joseph Beuys[97] foram citadas em quase todas as entrevistas concedidas para essa pesquisa. Ambas tiveram destaque em termos de alcance de público e repercussão midiática. A primeira, intitulada *Cuide de Você*, teve recorde de visitação naquela gestão, alcançando um público de 40.000 pessoas nos dois meses em que ficou em cartaz no Casarão do museu (SECULT, 2010). A mostra da artista francesa, já havia circulado pela Europa, Estados Unidos, Canadá e Itália. No Brasil, foi realizada como parte da programação do Ano da França no país, sendo inaugurada no SESC Pompéia, em São Paulo. Depois, seguiu para o Museu de Arte Moderna da Bahia, cuja abertura ocorreu em setembro de 2009.

Figura 18 – Montagem da exposição *Cuide de Você* no MAM-BA (2009). Foto divulgação Fonte: Blog Videobrasil

[96] A fotógrafa francesa Sophie Calle nasceu em 1953. Depois de completar seus estudos, viajou por sete anos. Quando ela voltou para Paris, em 1979, começou uma série de projetos para familiarizar-se novamente tanto com a cidade, as pessoas de Paris e com ela mesma. Em sua obra mais conhecida, Cuide de você ("Prenez Soin de Vous", em francês), a artista convida mais de 100 mulheres para interpretar uma carta de rompimento que recebeu. O ex-namorado, o escritor Grégoire Bouillier, terminou o relacionamento através de um e-mail, finalizando o texto com o "Cuide de você". O conjunto das interpretações femininas resultou em diversas reações e foi organizado pela artista através de textos, vídeos e fotografias. Da frustração e impossibilidade de responder a carta, a artista fez o convite a 107 mulheres que interpretam a carta com análises literárias e jurídicas, através de passos de dança, partitura musical, ou até mesmo por códigos numéricos ou leitura de tarô.

[97] Joseph Beuys foi um artista alemão que produziu em vários meios e técnicas, incluindo escultura, fluxus, happening, performance, vídeo e instalação. Ele é considerado um dos mais influentes artistas alemão da segunda metade do século XX. Depois da guerra, Beuys concentrou-se na arte e estudou na escola de arte de Düsseldorf de 1946 a 1951. Nos anos 1950, ele se dedicou principalmente ao desenho. Em 1961, ele se tornou professor de escultura na academia, mas acabou sendo demitido de seu posto em 1972, depois que insistiu em que suas aulas deveriam ser abertas a qualquer interessado. Seus alunos protestaram, e ele pôde manter seu ateliê na escola, mas não recuperou as aulas. Em 1962, Beuys conheceu o movimento Fluxus, e as performances e trabalhos multidisciplinares do grupo - que reuniam artes visuais, música e literatura - inspiraram-no a seguir uma direção nova também voltada para a happening e performance. Sua obra tornou-se cada vez mais motivada pela crença de que a arte deve desempenhar um papel ativo na sociedade.

Já exposição *Joseph Beuys – A Revolução somos nós*, contou com uma retrospectiva do trabalho do artista alemão, reunindo aproximadamente 250 obras, de diversos suportes e técnicas, abordando desde a comunicação, a política e a ecologia. A exposição foi inaugurada no final da gestão de Solange Farkas, em dezembro de 2010, ficando em cartaz até fevereiro de 2011 (IPAC, 2012). Mas toda a articulação, curadoria, pesquisa, se deu no âmbito da gestão Farkas.

A ex-diretora do museu recorda das críticas que recebeu naquele período, por realizar um número significativo de exposições com trabalhos de artistas estrangeiros e consagrados na cena internacional:

> E aquele discurso do começo, dos artistas reclamando. Uma coisa que eu ouvia muito, "ah, mas o museu agora só fica mostrando coisa de fora". Era uma ingenuidade o pensamento, e eu entendia isso como uma dificuldade que eu tinha, era o meu papel resolver. Como arejar um pouco esse pensamento, como trazer experiências para provocar essa troca, essa abertura. Buscamos ampliar o repertório, não apenas o visual, mas o repertório cultural e político, tirar um pouco essa alienação.

Figura 19 – Montagem da exposição *Joseph Beuys – A Revolução somos nós* no MAM-BA (2010). Foto divulgação
Fonte: arquivo MAM-BA

Com relação à produção nacional, Ayrson Heráclito (2018) lembra da exposição de Mário Cravo Neto, no contexto da comemoração dos 50 anos de criação do museu:

> Teve uma grande exposição Mário Cravo, uma mega exposição, um site specific. Ele prestou uma homenagem a Lina Bo Bardi numa exposição imensa, maravilhosa. Ele [Mario Cravo Neto] bota nas paredes de todo o casarão as fotografias antigas, antes, como Lina encontrou o museu todo detonado...

O curador Dilson Midlej (2017), comenta que além das mostras de artistas consagrados internacionais e nacionais, o programa expositivo criou oportunidades também para artistas locais,

> onde grupos e artistas contemporâneos podiam desenvolver seus projetos, tal qual visto com as ocupações do GIA, acolhimento de propostas expositivas oriundas de editais vencedores da FUNCEB (Ieda Oliveira, Adalberto Alves, Vauluizo Bezerra) e inclusão de obras de artistas premiados nos Salões Regionais de Artes Visuais da Bahia nos Salões do MAM-BA, antes de sua extinção.

Já o artista Juarez Paraíso considera que a programação do museu restringiu-se a uma proposta curatorial importada de São Paulo, com conceitos estrangeiros à dinâmica local. O artista também destaca a ênfase dada aos meios e técnicas da videoarte. Nas palavras de Paraíso (2017), o programa expositivo tentou "impor conceitos paulistas de arte visual, video arte principalmente, que era a sua área de ação na Pauliceia onde ela [Solange Farkas] coordenava projeto nesta área".

Em entrevista concedida no ano de 2015 ao site Artecapital, Solange Farkas não nega que naquele momento houve todo um movimento para a introdução do digital e de novas mídias na programação do museu. A ex-diretora do MAM-BA exprime que a inserção da videoarte foi uma decisão curatorial, tendo em vista a necessidade de difundir essa forma de expressão artística para o público do museu e também para a produção baiana:

> Quanto a inserir o vídeo nos meios institucionais, uma vez que se tratava de um museu dedicado à arte contemporânea, considero que essa mídia já estava plenamente assimilada no cenário geral das artes [...]. Mas, lá [na Bahia], ainda era muito importante difundi-lo junto ao público local, levando à capital Salvador desde exposições de artistas pioneiros, como Letícia Parente, Eder Santos, Cao Guimarães, além de criar projetos específicos, como o Cinema de artista, para contribuir com a formação do público local. (FARKAS, 2015)

Cabe ressaltar que logo no primeiro ano de sua gestão, a curadora optou por expandir a 16º Edição do Festival Internacional de Arte Eletrônica VideoBrasil para o

museu baiano[98]. O MAM-BA abrigou parte da programação dessa edição, durante o mês de outubro de 2007, contando com a presença do cineasta norte-americano Kenneth Anger, do videoartista alemão Marcel Odenbach, do curador holandês Tom van Vliet e da marroquina Bouchra Khalili, diretora da Cinemateca de Tânger. Na Bahia, o conteúdo do festival incluiu uma mostra de 60 obras, num panorama de 40 anos de videoarte na Alemanha, realizado em parceria com o Instituto Goethe da Bahia.

Na opinião de Ayrson Heráclito, a inserção de novas mídias e da videoarte como expressão artística, foi uma das grandes contribuições da gestão de Solange Farkas:

> [...] tinha essa história da play gallery, que era a galeria, que vai ser a grande contribuição dela [Solange Farkas] também, que é uma galeria store com tecnologia para expor vídeos, trabalhos e interatividade e etc. Ela montou, na verdade, umas duas exposições com a play gallery. [...] na época não era nem LCD, já era LED e era uma grande novidade - e se montava exposições incríveis, exposições só com tecnologia. E paralelo a isso, o [programa] Cinema de Artista que era um projeto de Solange junto ao museu e ao cinema do museu. Então assim grandes figuras do vídeo internacional, da arte e tecnologia vinham para Salvador e tinham condições de expor aqui. Então era uma coisa incrível. [...] artistas como o Marcel Odenbach, que é um dos mestres da vídeoarte alemã, o Kenneth Anger que é um dos grandes cine-artistas do vídeo e do cinema underground americano. Nomes assim, icônicos estavam aqui.

Ainda com relação à inserção da videoarte, a programação expositiva compreendeu os projetos *Video Arte no MAM* - programação periódica de exibição de produção audiovisual de artistas brasileiros e internacionais – e *Cinema de Artista* - retrospectiva de cinema de autor nacional e internacional com debate e presença do artista.

Nos dois primeiros anos dessa direção foi mantida, na programação expositiva do museu, a realização dos Salões da Bahia. Instituídos desde 1994, originalmente denominados como Salão MAM-Bahia de Artes Plásticas, essa modalidade de evento tinha como objetivo mostrar, a cada ano, um panorama das artes plásticas produzidas no país. A seleção de obras ocorria por meio de uma comissão de mérito, formada por profissionais indicados pela gestão publica. Os trabalhos escolhidos eram premiados em diferentes categorias que envolviam desde a exposição no MAM-BA, até prêmios em dinheiro. Algumas obras também eram selecionadas para compor o acervo do museu. Entre os anos de 2007 e 2008 foram realizadas, respectivamente, a 14ª e a 15ª edição

[98] Primeira vez que o Festival Videobrasil aconteceu simultaneamente em outra cidade do país.

dos Salões, cujo formato original foi preservado, sendo acrescentada apenas a modalidade de premiação de residência artística.

Para Solange Farkas o formato dos Salões era ultrapassado e não agregava a produção local, pois não havia uma pesquisa, uma curadoria que colocasse aquelas obras em diálogo com o que acontecia no universo da arte e da própria sociedade contemporânea. As obras eram simplesmente expostas, num formato tradicional de contemplação. Ainda segundo a curadora, "arte contemporânea vive disso, ela é, acima de tudo, essa expressão que é o que acontece no mundo" (FARKAS, 2018).

> É muito impressionante como isso parece que basta, porque o salão era um evento que trazia mídia, claro; fazia um agrado especialmente para os artistas locais, de forma extremamente irresponsável, porque ele não modificava em nada a cena de arte contemporânea na Bahia, tanto que até hoje, você vê o que acontece com o resto do Brasil, com o resto do Nordeste, com o que acontece com Pernambuco, e olha o estado que estamos aí na Bahia até hoje. Eu digo especificamente na questão das artes visuais. É um retrocesso como nunca visto. (FARKAS, 2018)

Em 2009 o museu deixa de abrigar os Salões da Bahia no seu programa expositivo. Em substituição, a direção do MAM-BA passa a pensar e organizar a retomada da Bienal da Bahia, instituída por decreto do governador em 17 de dezembro de 2009. Por questões de recursos financeiros, o projeto da Bienal da Bahia só foi executado no ano de 2014, deixando essa lacuna na gestão de Solange Farkas em relação a eventos expositivos calendarizados.

4.3.3 Programa de Arte e Educação

Em sua entrevista, Farkas denomina o programa educativo como "programa público", tendo em vista que reúne todas as atividades que dialogavam diretamente com as pessoas que visitavam o museu. Logo quando assumiu a direção do MAM-BA, entendeu que era necessário mudar a relação da instituição com a sociedade, pois percebeu um distanciamento entre o seu conteúdo e o público em geral:

> Eu me lembro claramente que quando cheguei ali, entendi o esvaziamento do museu na sua relação com a cidade e com a sociedade local, não apenas com os artistas, mas com a cidade, com o público em geral. A relação das pessoas que frequentavam o museu era para visitar o pôr-do-sol deslumbrante, às vezes olhar o casarão dos turistas, e os turistas eram levados ali, eram o público principal, como um programa turístico da cidade programado pelo governo. (FARKAS, 2018)

Nessa perspectiva, de aproximar o público do museu, em 2007, com a reformulação da estrutura organizacional do MAM-BA, as atividades educativas foram concentradas no Núcleo de Arte e Educação, que passou a desempenhar a função de projetar e colocar em prática uma intensa programação de atividades sócio-educativas, com vistas à ampliação da relação do museu com a sociedade. Desta forma, foi instituído um programa com atividades de caráter fixo ou temporário, interligadas ou paralelas às exposições em cartaz. Sobre a atuação do NAE, Heráclito (2018) exprime sua opinião:

> O educativo do museu era fantástico. Inicialmente Danillo Barata esteve a frente da implantação do Mídia Lab (laboratório de produção artístico digital), depois os artistas e professores Tonico Portela e Roseli Amado criaram um sofisticado programa de mediação e formação através de programas públicos e oficinas. Tal programa acompanhava todo o calendário de eventos, promovendo encontros e cursos abertos para a população.

O programa educativo, ou programa público, contribuiu para a configuração do museu como um local de trocas, de convívio e de constante aprendizado (BRITTO, 2017). Suas ações buscavam trabalhar com diferentes públicos, difundindo não só a arte contemporânea, mas também a história do museu e do seu sítio arquitetônico. Para tanto, foram traçadas as seguintes linhas de atuação: cursos livres, mediação cultural e ações sociais.

Figura 20 – Visita guiada - atividade de mediação cultural (2008)
Fonte: arquivo MAM-BA

Figura 21 – Curso Livre - Atividade de formação continuada (2008)
Fonte: arquivo MAM-BA

As Oficinas do MAM-BA foram mantidas em seu espaço original, com uma programação paralela às exposições, ofertando cursos de teorias da arte, gravura, cerâmica, escultura, técnicas artísticas de desenho, fotografia e pintura. Daniel Rangel (2018) recorda que "as oficinas eram uma coisa que funcionava lá à parte, independe da programação do museu". Suas atividades eram gratuitas e tinham duração de seis meses, atendendo a um público de aproximadamente 500 pessoas por ano[99].

Segundo Ayrson Heráclito (2018), nesse período tentou-se implantar um laboratório de produção artística digital (Mídia Lab), sob a coordenação do pesquisador e artista Danillo Barata. Como o projeto do laboratório envolvia um elevado custo para aquisição de equipamentos e manutenção, sua implementação só ocorreu na gestão seguinte, quando houve captação de recursos com a iniciativa privada, suficiente para adquirir a tecnologia necessária.

Outra atividade que merece destaque foi a de mediação cultural, que ultrapassou a fronteira das visitas guiadas e passou a compreender atividades de palestras, bate-papos, workshops e seminários, com a participação de curadores, acadêmicos e dos próprios artistas, cujas obras estavam sendo expostas (FARKAS, 2018; RANGEL,

[99] Fonte: documento do arquivo do MAM

2018). O NAE também atuou num trabalho mais direcionado às escolas públicas e privadas de Salvador, realizando agendamento de visitas, além de atividades nas próprias instituições de ensino, voltadas para a capacitação de professores para a mediação cultural.

A seguir, apresentamos um quadro demonstrativo com as principais ações permanentes do programa público daquele período:

Projeto	**Descrição**	**Público**
Oficinas do MAM	Cursos livres de técnicas artísticas	Jovem e adulto.
Pinte no MAM	Pintura livre, na área externa do museu.	Crianças, a partir de 3 anos de idade
Zoom In Zoom Out	Preparação de professores de escolas públicas e privadas para visitação às exposições e educação patrimonial	Professores das redes de ensino pública e privada
Linha do Abraço	Educação patrimonial e estética para moradores da comunidade do entorno do Solar do Unhão	Crianças, a partir de 5 anos
Inter.Mediações	Palestras, oficinas, workshops, apresentação de portfólio, seminários e visitas mediadas por profissionais com abordagem em educação patrimonial e estética e estímulo ao pensamento crítico, a partir das exposições em cartaz e da própria história do museu e de seu patrimônio edificado	Público diverso: artistas, estudantes universitários, visitantes espontâneos, acadêmicos, etc.

Quadro 2 – Projetos desenvolvidos pelo NAE entre os anos de 2007 a 2010
Fonte: arquivo MAM-Ba

Daniel Rangel lembra que algumas das atividades oferecidas pela programação educativa buscava articular e agregar atividades que já eram realizadas por agentes culturais locais. Como exemplo, destaca a parceria para implementação do projeto Pinte no MAM:

> Maninho que faz o Pinte no MAM, que começou nessa época aos domingos. Ele conhecia esse trabalho, tinha feito aqui em São Paulo o chamado Pinte no Parque, nos anos 1980. E eu conhecia esse trabalho dele. Ele morava na Bahia há vários anos. Aí eu falei para ele: “Maninho, você não quer colocar lá?”. Sabia que ele era um artista

alternativo desses do Porto da Barra, mas que tinha esse trabalho com crianças.

A consolidação do calendário de atividades educativas promoveu um aumento progressivo de público, alcançando, em 2010, o número de 261.083 visitantes, de acordo com os dados obtidos no relatório de gestão do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC, 2010). Ou seja, um público três vezes maior que no ano de 2007.

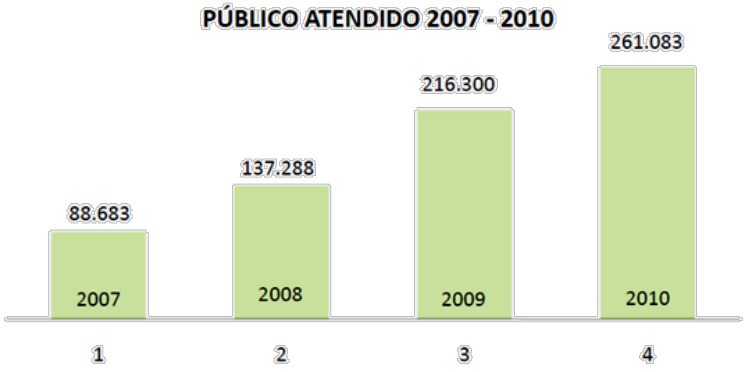

Gráfico 2 – Público anual do MAM-BA

Fonte: Relatório de Atividades do IPAC – 2007 a 2013

4.3.4 Programa de Residência Artística

Na gestão 2007-2010 foi criado um programa de residência artística, com o intuito de promover trocas de experiências entre a produção local e as demais cenas da produção de arte contemporânea. Sua prática envolveu ações desde a criação de modalidade de premiação dos Salões do MAM, ocupação de espaço expositivo do museu, até parcerias com instituições não governamentais sediadas na Bahia, como o Instituto Sacatar[100].

A arte contemporânea depende dessa constante troca, pois suas diversas expressões abordam questões do mundo atual, inclusive sobre o mercado e o sistema de validação da arte. Nesse sentido, Farkas considerou essencial a realização de residências artísticas no contexto contemporâneo do MAM-BA.

[100] Através do Instituto Sacatar, que está localizado na Ilha de Itaparica, Bahia, Brasil, a Sacatar Foundation oferece bolsas de residência artística para profissionais de todas as nacionalidades, idades e disciplinas criativas. Desde a sua criação em 2001, o Instituto Sacatar já recebeu mais de 300 artistas, residentes de mais de 60 países, e participou como parceiro de centenas de programas comunitários na Bahia e no exterior.

> Todo mundo sabe a importância, sobretudo para países e artistas de países como o Brasil, que estão nesse outro lado ainda, com pouca inserção. [...] Então era muito importante criar mecanismos de fazer com que esses artistas pudessem renovar o olhar, conhecer outros lugares, tirar esse apego ao local e enfrentar outras realidades, e o trabalho cresce com isso. (FARKAS, 2018)

Naquele período, havia na Bahia todo um movimento das políticas públicas das artes para a promoção de atividades de intercâmbio, com o objetivo de dinamizar a cena cultural baiana, renovar a criação artística e contribuir para a inserção da Bahia no circuito mundial das artes (SECULT, 2010), conforme relata Heráclito (2018):

> Na época realmente a residência artística era o que estava em alta na verdade. E precisava porque os artistas baianos precisavam sair. Tinha artistas que nunca tinham conseguido sair daqui, artistas incríveis e que foram agraciados com esses prêmios.

O ex-diretor de Artes da Funceb recorda ainda que o programa de residência para as artes visuais foi praticamente desenvolvido numa interface entre a sua diretoria na Funceb, Solange Farkas e a assessoria de relações internacionais da SECULT, representada por Monique Badaró[101]. Aponta ainda que, "na verdade, estavam querendo criar também uma casa, que fosse da Secretaria", para hospedar e dar as condições mínimas de trabalho para os residentes (HERÁCLITO, 2018).

Na visão de Solange Farkas:

> Você precisa criar programas de residência, que é o que fizemos; trazer outros artistas, trazer experiências... ampliar o repertório, não apenas o repertório visual, mas o repertório cultural e político, tirar um pouco dessa alienação. Então tinha muita coisa para ser feita. Artistas incríveis, artistas jovens, bons, mas totalmente carentes e perdidos de um diálogo, não com o gestor do museu, com um diretor de um museu, mas um diálogo com um curador, com direção artística.

No contexto das artes visuais, o MAM-BA foi um dos elos desse programa da SECULT, oferecendo espaços, recursos e viabilizando parcerias para que artistas baianos participassem de residências no exterior, bem como artistas estrangeiros viessem para a Bahia. Em sua maioria, os artistas baianos contemplados pelo programa, foram aqueles selecionados pelos Salões da Bahia, como Vinícius S.A. e Daniel Lisboa, pela WBK Vrije Academie (Holanda), além das artistas Ana Paula Pessoa e Rachel Mascarenhas, pela Fundação Armando Álvares Penteado (São Paulo).

---

[101] Especialista em Relações Internacionais, Monique Badaró assumiu em 2007 uma das assessorias do Gabinete da Secult, com função de promover relações culturais internacionais, além de coordenar o programa de mobilidade artística de pesquisadores, criadores e produtores baianos para outros estados e países.

Para a vinda de artistas estrangeiros, foram realizadas parcerias também com instituições como o Instituto Sacatar[102] e o Goethe-Institut (ICBA). O apoio para a participação de estrangeiros em residências artísticas na Bahia foi realizado principalmente no contexto do Ano da França no Brasil (SECULT, 2010). O MAM-BA recebeu o artista francês Pierre David, que ao final da investigação e experimentação realizou uma exposição do trabalho na Capela do complexo arquitetônico.

Ainda no contexto das residências artísticas, a gestão de Solange Farkas proporcionou processos de experimentações artísticas nas instalações do museu, como ocorreu com o Grupo de Interferência Ambiental (GIA), coletivo de artistas que ocupou o espaço expositivo da Capela por mais de dez dias no ano de 2008, como um "QG" temporário. O grupo teve autonomia para pensar o formato da ocupação e criar uma programação específica, disponibilizando para o público visitante vídeos, registros e outras documentações de ações do coletivo. Também promoveu oficinas e bate-papos sobre arte contemporânea e outros temas afins.

Figura 22 – Montagem da exposição *Nuancier*, resultado de residência artística do artista visual francês Pierre David no MAM-BA (2010)
Fonte: portfólio online do artista

[102] Através do Instituto Sacatar, que está localizado na Ilha de Itaparica, Bahia, Brasil, a Sacatar Foundation oferece bolsas de residência artística para profissionais de todas as nacionalidades, idades e disciplinas criativas. Desde a sua criação em 2001, o Instituto Sacatar já recebeu mais de 300 artistas, residentes de mais de 60 países, e participou como parceiro de centenas de programas comunitários na Bahia e no exterior.

Figura 23 – Ocupação do GIA na Capela do MAM-BA (2008)
Fonte: Portfólio online do coletivo artístico

4.3.5 Ações estruturantes

Além da criação e implementação de programas institucionais, a gestão 2007-2010 realizou uma série de ações estruturantes para o novo desenho do MAM-BA. Tais ações não tiveram vínculos específicos com os programas estabelecidos, mas foram transversais e complementares às suas atividades, contribuindo para a conformação do museu como um espaço vivo e dinâmico, voltado para a difusão e promoção da arte contemporânea.

Uma dessas ações foi a retomada da posse do subsolo do Solar do Unhão, onde funcionava um restaurante com cardápio de shows folclóricos que não dialogavam com a nova proposta do museu. Esse foi um importante enfrentamento dessa gestão, que contou com o apoio e a atuação da Procuradoria Jurídica do IPAC (SECULT, 2010). A artista Ludmila Britto (2018), faz uma análise dessa ação, na perspectiva das mudanças das políticas culturais ocorridas naquele período:

> Uma outra questão que surge com a antiga junção das pastas de turismo e cultura: antes da gestão de Solange Farkas, ao percorrerem as instalações do MAM, os visitantes tinham a opção de jantar em um restaurante de comidas típicas baianas, que funcionava no prédio da antiga senzala do Solar do Unhão. Lá, os visitantes locais e turistas podiam vislumbrar espetáculos de capoeira e se deliciar com as iguarias locais, em uma ironia do destino. A mesma dança/luta,

> sinônimo de resistência racial e cultural, era naquele momento apresentada de forma folclórica e caricata. Uma das primeiras providências de Farkas foi fechar o tal restaurante, com a intenção de aumentar o espaço expositivo do MAM, fundando a Galeria dos Arcos.

Para Solange Farkas, havia uma inversão de papel, pois o restaurante não agregava ao MAM-BA, ao contrário, se utilizava de seus espaços com uma programação independente que compreendia inclusive a realização de eventos corporativos e comemorativos nos dias de aberturas das exposições:

> Era uma relação inversa. O que você tem em geral nos museus, e hoje é fundamental, o restaurante, o café, as lojas como mecanismo de visão e de inserção, e de como você manter o público dentro do espaço museológico por mais tempo. Você é obrigado a oferecer esse, vamos dizer, tripé fundamental nos museus hoje no mundo. Lá era uma relação um pouco inversa. (FARKAS, 2018)

Assim, foi movida uma ação para a reintegração do espaço, tendo em vista que o restaurante ocupava toda a área do subsolo, a partir de uma cessão informal. Havia uma exploração irregular de um espaço público por um ente privado, com finalidades lucrativas, e que não revertia quaisquer recursos ou contrapartidas para o Estado. Com a reintegração, parte do subsolo tornou-se espaço alternativo para a programação expositiva do museu. Para a outra parte do subsolo, foi formalizado e publicado edital de licitação, que viabilizou a instalação de um café-restaurante, atendendo a critérios estabelecidos de utilização do espaço, em articulação com a finalidade da instituição.

Outra decisão que tem relação com o uso do espaço em caráter contínuo foi a retomada do projeto JAM no MAM, na área externa do museu. O projeto era uma iniciativa de produtores culturais baianos[103], que realizavam apresentações musicais aos finais de semana no museu, com um grande número de público. Segundo Daniel Rangel, na gestão anterior à de Solange Farkas o IPAC havia proibido a realização da JAM porque ocorria na frente da Capela, local de acesso de carros e pedestres, colocando em risco o público visitante.

A nova gestão, além de alterar o espaço de apresentações para o pátio inferior, próximo ao mar, alinhou com a produção da JAM no MAM a contrapartida de diálogo e articulação com a comunidade do entorno, para que seus moradores se unissem ao projeto, na exploração do bar e na venda de alimentos. Para Rangel (2018), “foi aí que a JAM começou a dar certo, porque começou a ter esse apoio ali da comunidade”.

[103]Realizado até os dias de hoje, sob a responsabilidade da empresa HUOL Produções.

Figura 24 – JAM no MAM. Foto divulgação
Fonte: arquivo MAM-BA

A JAM no MAM concentrou suas atividades nos dias de sábado, para um público de aproximadamente de 2.000 pessoas por dia de evento, ampliando significativamente o número de visitantes do museu (IPAC, 2010). É importante observar, entretanto, que ao longo dos anos, essa parceria consolidou-se como uso exclusivo do espaço, sem que houvesse também uma formalização da cessão. Esse uso exclusivo e contínuo limitou a exploração da área aos sábados, dia da semana em que havia uma grande demanda para realização de outros eventos de públicos diversos. Apesar de seu formato contemporâneo, o funcionamento da JAM era independente à programação do MAM-BA e, em geral, seu público não interagia com o conteúdo expositivo e educativo proposto pela instituição, frequentando apenas as áreas externas e contemplando a música no pôr-do-sol.

Naquele período houve também a manutenção da parceria com o Grupo Sala de Arte[104], estabelecida em abril de 2006, para exploração do cine-auditório do complexo arquitetônico. Estabeleceu-se uma contrapartida para utilização dos equipamentos de exibição, para a programação e exibição de videoarte e de outros conteúdos audiovisuais propostos pelo museu.

[104] O Grupo Sala de Arte, também conhecido como Circuito Sala de Arte ou simplesmente Sala de Arte, é uma empresa brasileira que atua, desde o ano 2000, no ramo da exibição cinematográfica. Sediada na cidade de Salvador, exibe apenas filmes do circuito alternativo. Atua exclusivamente na capital baiana.

Uma ação estruturante e transversal a todas as atividades do museu naquele momento foi a instalação de rede de internet. Ayrson Heráclito (2018) lembra que a "direção conquistou para o museu uma rede de internet, com um site e blog atualizado (antes disso a conexão de internet era feita por um cabo, gato do restaurante do subsolo)". Na opinião do artista, essa simples ação, aliada a criação de um site com todo o conteúdo oferecido pelo MAM-BA, expandiu significativamente o acesso ao seu acervo e à sua programação:

> foi uma revolução na época, porque grandes curadores brasileiros não conheciam o que tinha no MAM a nível de acervo. Então isso funcionou bastante. Eu sei, e digo por experiência própria. Tem alguns curadores como o Roberto Conduru, que só teve acesso, na verdade, antes de vir aqui e visitar [o museu] pelo site. Então, foi uma revolução que abriu o acervo para uma projeção nacional e internacional. (HERÁCLITO, 2018)

Para administrar os meios de comunicação do MAM-BA, foi criado um núcleo operacional específico, que trabalhou em diversas frentes de trabalho: assessoria de imprensa, identidade visual das exposições, divulgação da programação, produção de conteúdo impresso e digital, criação de catálogos e folders. Esse núcleo contribuiu para o processo de inclusão de público, sobretudo, a partir da inserção digital.

4.4 Impacto das políticas públicas no MAM-BA

O momento em que Solange Farkas assume a direção do MAM-BA coincide com um período de profunda mudança das políticas culturais na Bahia. Foi o começo de um processo no qual era necessário rever conceitos e desconstruir práticas, com o objetivo de transformar, aperfeiçoar e estruturar a atuação do Estado no campo da cultura, alinhado às diretrizes do governo federal. Segundo Márcio Meirelles, ex-Secretário de Cultura, "a princípio as diretrizes foram essas: vamos pegar o que o ministério está desenvolvendo, está aplicando e trazer para o campo, para a esfera estadual. Vamos fazer esse sistema, vamos fazer essa rede, etc."

Até então, na Bahia, a cultura estava associada ao turismo e não conforma um campo autônomo na estrutura administrativa do Estado. Naquele período foi criada a estrutura da própria Secretaria de Cultura, com vistas a uma gestão alinhada às concepções contemporâneas e internacionais.

> Na minha administração, informalmente, eu comecei a construir o que seria uma reformulação da Secretaria. Então como eu achava inviável o IPAC, tão pesado com políticas de preservação, também cuidar dos

> museus - já que os museus não têm unicamente a finalidade de preservação. É uma outra finalidade, originalmente talvez tivesse a ver, fizesse sentido os museus estarem no IPAC pensando em preservação de memória, patrimônio e tal. Mas na medida em que os museus se descolam dessa função, como única função, e assume essa, como uma das suas funções, além de muitas outras mais impactantes e mais eficazes na transformação da sociedade e nas políticas de desenvolvimento, era preciso realmente criar um instituto dos museus, que coordenasse, mas não verticalizasse, ou não criasse caixinhas. Ao contrário, a função seria exatamente coordenar o trânsito entre os museus, e essa rede que a gente propunha e pensava de todas as unidades museais, desde o museu, até o Memorial da Casa Branca. (MEIRELLES, 2018)

O ex-secretário de Cultura refere-se à criação do Instituto Baiano de Museus (IBAM), que pretendia seguir os moldes do IBRAM. Essa proposta começou a ser desenhada em sua gestão, mas não foi adiante. Até os dias atuais, a gestão dos museus do Estado está sob a responsabilidade da DIMUS e do IPAC. Mas naquela época foram dados novos focos a atuação do IPAC, que priorizou a salvaguarda dos bens tangíveis e intangíveis, considerando o vasto patrimônio material e imaterial baiano, desde os bens da cultura popular e coloniais até os contemporâneos. Também buscou dinamizar suas unidades museológicas e dar os primeiros passos para a criação do Sistema Estadual de Museus. Nesse processo de atualização da atuação do órgão foram criadas novas instituições e reformadas as existentes, com vistas à qualificação da gestão e a organização do campo para o desenvolvimento cultural da Bahia.

Com relação aos museus, observa-se, por exemplo, a inclusão de iniciativas e ações orçamentárias no Planejamento Plurianual (PPA)[105] 2008-2011 para a difusão, divulgação e dinamização das unidades do IPAC, como metas para as estratégias de fortalecimento das identidades culturais nos territórios, acolhendo a diversidade e assegurando o acesso à produção e ao consumo de bens culturais.

Nessa conjuntura das políticas públicas, Márcio Meirelles (2018) recorda que um dos principais desafios para o Museu de Arte Moderna da Bahia era “quebrar essa hegemonia de um grupo de artistas locais sobre as políticas museais, e transformar o MAM-BA, como parte de uma rede também de museus, não só dos museus estatais e dos governamentais, mas dos espaços museais do estado como um todo”. Para tanto, buscou-se definir e mapear a identidade e o papel de cada instituição museal do Estado:

[105] Instrumento que estabelece, de forma regionalizada, as diretrizes, objetivos e metas da administração pública – federal e estadual -, considerando as despesas de capital e outras delas decorrentes, e as relativas aos programas de duração continuada.

> Qual é a característica de cada um dos museus? Temos tantos museus, todo mundo é contemporâneo, todo mundo é miscelânea? Não. Cada um tem uma meta. Então o Palacete era tridimensional, entra o diálogo entre o tridimensional e o contemporâneo e o tridimensional da época do século 19, e Rodin que estava lá presente, e por aí vai. E o MAM tinha essa característica do contemporâneo. (MEIRELLES, 2018)

Esse mapeamento resulta no diagnóstico das condições de preservação do acervo do MAM-BA, cuja salvaguarda, como falamos, configura uma das primeiras ações emergenciais da gestão de Solange Farkas. A definição do papel do MAM-BA naquele período, como um museu de arte contemporânea, vivo e dinâmico, distinguindo-o dos demais espaços museais administrados pelo IPAC, teve forte influência na escolha do nome de Solange Farkas, conforme já ressaltamos e Ayrson Heráclito (2018) reforça em seu depoimento:

> Estávamos em um momento de profunda mudança nas políticas culturais. Não só na Bahia, mas no Brasil. No campo das artes, toda a contribuição do diagnostico apresentado pelas Câmeras Setoriais instauram novas práticas, estéticas e conceitos. E Solange representava bastante esta mudança, a expansão das artes plásticas para as artes visuais, vídeo, fotografia, performance e instalação. Nesse momento houve um grande estranhamento e uma parcela da classe artística não estava preparada para tais mudanças.

Esse estranhamento, mencionado pelo artista visual, tem relação com as críticas de uma parcela da comunidade artística, de certa forma consagrada na cena local, que se sentiu excluída do novo desenho do MAM-BA. Isso porque, conforme depoimentos dados para esta pesquisa, a gestão Farkas buscou se relacionar mais com artistas emergentes que não tinham acesso ou diálogo com o museu, para além da exposição de obras nos Salões da Bahia.

Quanto a crítica da extinção dos Salões do MAM, Heráclito (2018) observa que não existia naquele momento políticas públicas democráticas para as artes visuais, pois elas estavam em processo de formulação. Portanto, o Salão do MAM, juntamente com o edital do Salões Regionais da Bahia e o Prêmio Pierre Verger, exercia um importante papel no fomento das artes visuais. Nessa perspectiva, é possível compreender o questionamento da comunidade artística quando a gestão pública optou por substituir o Salão pela retomada da Bienal da Bahia.

No processo de construção do Plano Setorial de Museus, em alinhamento com o governo federal, a DIMUS promoveu no ano de 2010 a realização do II Encontro Baiano de Museus, cujo tema foi a Política Nacional de Museus. O encontro foi contou

a presença do presidente do IBRAM, José do Nascimento Junior, que fez um balanço sobre os principais avanços ocorridos na área museológica nos últimos oito anos. Já o balanço dos museus do IPAC foi apresentado por Daniel Rangel e por Solange Farkas, reforçando o destaque dado ao modelo de gestão do MAM-BA naquele governo. O evento contou ainda com a participação do curador de arte Moacir dos Anjos que falou sobre *O Museu na Contemporaneidade.* Diretores de instituições museológicas, especialistas, pesquisadores, autoridades governamentais e demais profissionais da área participaram do encontro, que teve como foco difundir a inovação e a sustentabilidade nos museus.

Apesar da busca pelo alinhamento com as políticas federais, não houve avanços naquela gestão do MAM-BA, para a definição do seu Plano Museológico, para a atualização do seu Estatuto e ampliação do quadro de funcionários da instituição, conforme estabelecido pela Lei 11.904/09, que instituiu o Estatuto de Museus. Por outro lado, foram realizadas ações com o objetivo de tornar o museu um centro de referência estadual em formação, difusão e convivência cultural, a exemplo das exposições permanentes e temporárias, dos eventos multidisciplinares, das visitas guiadas, cursos, oficinas e residências artísticas. Também foi realizado o seu cadastramento no Cadastro Nacional de Museus e iniciado o serviço de modernização do seu complexo arquitetônico. (SECULT, 2010).

Sobre o projeto executivo de requalificação física do complexo arquitetônico, (2008 - 2010), cabe destacar a utilização de recursos do Fundo de Cultura da Bahia (FCBA), assim como ocorreu para as obras do subsolo do Casarão e do Parque das Esculturas[106], quando ainda era possível o uso do FCBA para custear ações diretas das entidades descentralizadas da SECULT através desse mecanismo.

[106] Informação extraída do relatório da Secult 2007/2012.

Considerações Finais

Na presente dissertação analisamos o contexto do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) na gestão 2007 a 2010, com a curadora Solange Farkas à frente da instituição e o diretor teatral Márcio Meirelles como secretário de cultura, em um contexto de importantes mudanças e avanços ocorridos nas políticas culturais baianas, no primeiro mandato do governo Jacques Wagner (PT). Para o desenvolvimento dessa análise revisamos a concepção original do MAM-BA, conforme idealizada por Lina Bo Bardi, levando em conta que a gestão Farkas apoiou-se em aspectos dela para legitimar o museu no cenário das artes.

No primeiro capítulo, realizamos uma revisão bibliográfica acerca do processo de formação dos museus no Brasil, que culminou na inauguração dos museus de arte moderna. Os primeiros museus brasileiros destinados às coleções de arte surgiram no século XIX, seguindo modelos dos museus tradicionais, conforme difundidos pelo projeto eurocêntrico de modernidade. A formação e exibição das coleções revelaram-se restritas à arte produzida em condições institucionais, às quais eram atribuídos valores apenas estéticos e históricos. Essas instituições atravessaram o século XX sendo instrumentalizadas por projetos hegemônicos, legitimando e difundindo a história oficial, com o intuito de forjar uma identidade nacional.

A abordagem sobre o surgimento dos museus de arte moderna no país mostrou certa alteração desse cenário. A partir do século XX, as renegociações de poder e as transformações decorrentes do processo do capitalismo e da modernidade introduziram novos mercados e abriram o financiamento estrangeiro, promovendo empreendimentos de reformas nas cidades, com vistas às suas urbanizações. Buscava-se inserir o país na história da modernidade global. A criação dos museus de arte moderna tornou-se um importante instrumento desse projeto.

Nessa conjuntura, a produção de arte moderna e os movimentos que a constituíram ultrapassaram as paredes das instituições tradicionais e passaram a criticá-las e recusar seus discursos singulares. Grupos de elites intelectuais, visando constituir o ideário modernista, passaram a valorizar a estética e as manifestações da cultura popular, apesar da adoção de estilos e de tendências importadas. Nesse momento ocorre também a consolidação de um mercado de arte, associado à introdução de procedimentos modernos. A partir da década de 1940 foram então inaugurados os

primeiros museus de arte moderna, sob o investimento de um grupo da elite modernista, influente na vida econômica e política do país e que, em articulação com empresários norte-americanos, optou por adotar o modelo do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). A partir de então, buscou-se distinguir o museu de arte moderna em relação ao museu tradicional do século XIX.

Apesar do anacronismo historiográfico remeter a denominação de museu de arte moderna a uma localização temporal, em sua gênese essa tipologia de museu propõe romper com o lugar da antiga instituição fixada num determinado contexto estético e assume uma relação mais próxima com a arte produzida em seu tempo. O pensamento de Lina Bo Bardi para o MAM-BA mostrou-se um exemplo dessa relação com a arte do presente, sobretudo ao assumir que a Bahia deveria abrir-se para as expressões contemporâneas, a partir da diferença de suas tradições, conceitos e vivências.

A relação interdependente dos museus de arte moderna com a obra de arte é outra característica que mostrou-se relevante para a compreensão do lugar ocupado por essa instituição na cena da arte contemporânea. As práticas de caráter interdisciplinar, a capacidade de absorção de novas linguagens e a preocupação com a formação de público, também constituem características importantes que diferem esse museu das demais tipologias. Entretanto, em tempos atuais, diante dos conceitos e características da arte contemporânea, entendemos que os museus ainda enfrentam alguns limites oriundos da museologia tradicional, principalmente com relação às metodologias de conservação, restauro e preservação. Práticas e valores enraizados no modelo do museu do século XIX ainda atravessam o presente e continuam a ser aplicados por essas instituições para a preservação, catalogação e exibição de diversas manifestações e expressões da arte contemporânea.

Com o intuito de subsidiar a análise deste modelo de museu e o seu papel na sociedade contemporânea, o primeiro capítulo encerra-se, assim, na exposição de recentes renovações conceituais no campo da museologia. Identificamos debates e documentos internacionais difundidos, principalmente, a partir da década de 1970, como a Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972) e a Declaração de Quebec - Princípios de Base de uma Nova Museologia (1984), que culminaram na tradução dessas renovações pela designação “Nova Museologia”.

De modo geral, acreditamos que a renovação do conceito dos museus, em sua dimensão contemporânea, propôs a expansão das funções da museologia num modelo

dinâmico, em constante desenvolvimento e integrado à sociedade, acompanhando as transformações sociais e culturais dos locais onde estão inseridos. Tal renovação conceitual orientou o recente processo de formulação das políticas públicas voltadas para o setor no Brasil. Percebemos, por exemplo, a influência da "Nova Museologia", no conceito de museu adotado a partir de 2009 pelo Instituto Brasileiros de Museus (IBRAM), que reconhece práticas e metodologias compartilhadas com a sociedade, designando a instituição museológica como dispositivo de transformação social.

Apesar de diferentes narrativas começarem a ocupar as pautas dos museus, importa destacar, entretanto, que a compreensão moderna de museu, enquanto espaço de poder e de enquadramento de memória, permanece presente na atualidade, mantendo determinadas narrativas oficiais e condicionamento espaço-temporal. Nesse sentido, destacamos a importância de compreender os museus como espaços de conflito, de negociações, que articulam diferentes capacidades narrativas e práticas de memória. Um exemplo recente é a exposição que foi censurada no Santander Cultural[107] por exibir, discutir e valorizar a diversidade no mundo contemporâneo. A exposição, intitulada *Queermuseu — Cartografias da diferença na arte brasileira*, que reuniu obras de artistas brasileiros com diversas abordagens da temática da sexualidade, foi criminalizada e polemizada, de forma oportunista, pelo Movimento Brasil Livre (MBL) – organização política de extrema direita – sendo alvo de alegações genéricas de "apologia" à pedofilia, por exemplo. Pressionado pelos ataques nas redes sociais e num ato de enorme retrocesso, o Santander Cultural interrompeu a exposição, gerando uma série de protestos na cena cultural nacional.

Essa compreensão do museu como espaço de conflito de poder mostrou-se fundamental para a análise do MAM-BA como dispositivo de interesse de diferentes grupos sociais e políticos para a promoção de diversas representações de memória, ao longo de sua existência. Nessa perspectiva, tornou-se evidente, por exemplo, que na gestão de Solange Farkas houve uma ruptura com práticas clientelistas que incomodou parcela significativa da classe artística acostumada a ocupar, de forma privilegiada a programação da instituição. Esse grupo de artistas movimentou a imprensa local com comentários agressivos e desfavoráveis à gestão, reivindicando o modelo anterior de atuação.

[107] Centro cultural brasileiro, mantido pelo Banco Santander, localizado em Porto Alegre (RS), que além de possuir uma coleção permanente de artes visuais, recebe exposições temporárias.

No segundo capítulo, traçamos a trajetória das políticas públicas de cultura no Brasil, com o objetivo de compreender como elas delinearam o recente cenário cultural na Bahia. Nesse panorama, observamos que até recentemente, mesmo ocorrendo certo processo de institucionalização e organização para o campo da cultura, a atuação do Estado restringiu-se a ações voltadas à preservação do patrimônio ou ao financiamento do setor cultural a partir de leis de incentivo.

A alteração desse cenário revelou-se a partir do primeiro mandato do Governo Lula (2003 - 2006), com o compositor Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura (MinC). A atuação do MinC compreendeu um intenso processo de reorganização e discussão das políticas e da atuação do Estado, adotando um conceito ampliado de cultura que incluiu sua dimensão antropológica. O reconhecimento do campo como lugar de reivindicação de direitos, assim como a compreensão de suas dimensões econômicas e cidadãs, exprimiram importantes transformações que nortearam a política setorial de museus. Nessa perspectiva, os museus passaram a ser compreendidos como instituições estratégicas na afirmação das identidades regionais.

Os lançamentos da Política Nacional de Museu (PNM) e do Sistema Brasileiro dos Museus (SBM) resultaram na elaboração de uma legislação específica para o setor museológico, a exemplo Estatuto de Museus (2009), bem como na criação do IBRAM (2009), mostrando-se fundamental para a institucionalização e organização do setor. Seus órgãos e espaços de debates impulsionaram a reflexão sobre o papel do museu na sociedade contemporânea.

A revisão do processo de conformação de políticas setoriais para os museus revelou uma abordagem crítica e democrática sobre o lugar do museu na sociedade contemporânea. A construção dessa política pública considerou os debates pós-modernos e pós-coloniais sobre a ressignificação dos conceitos de museu e sobre o lugar que ocupam numa sociedade ao mesmo tempo local e global, abarcando a problemática das relações de poder e dos jogos de memória, próprios dessas instituições. Ressalta-se, entretanto, que tais políticas ainda carecem de estruturação, principalmente em decorrência da falta de recursos e do envolvimento das esferas estaduais e municipais.

As mudanças ocorridas nas políticas culturais da Bahia, a partir de 2007, demonstraram um alinhamento com as políticas nacionais do período. A ampliação do conceito de cultura para elaboração de políticas públicas foi absorvida pelo governo

Wagner (PT), que criou a SECULT, separando a cultura da pasta de turismo. Com maior autonomia para o setor, o Estado da Bahia buscou colocar a cultura na centralidade do seu desenvolvimento, a partir do reconhecimento da complexidade e diversidade cultural do território baiano.

A Diretoria de Museus (DIMUS), vinculada ao Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC), aderiu parcialmente aos programas promovidos pelo IBRAM, tais como Primavera de Museus e Semana de Museus. A DIMUS também aderiu ao cadastro promovido pelo órgão federal, oferecendo indicadores e dados sobre as instituições museológicas da Bahia. Esse cadastramento permitiu observar, por exemplo, que a cidade de Salvador configurava naquele momento como um dos cinco municípios com maior concentração de instituições museológicas do país. Verificou-se ainda que a DIMUS focou em ações socioeducativas, buscando expandir suas atividades de mediação cultural e de educação patrimonial.

Importante registrar que entre os anos de 2009 a 2012, a DIMUS buscou implantar a estrutura administrativa do Instituto Baiano de Museus, tendo como modelo o IBRAM, mas a iniciativa não foi adiante nos governos seguintes. No ano de 2013 foi publicada a Política Estadual de Museus, assumindo o mesmo conceito de cultura da lei federal nº 11. 904 de 2009, que instituiu o Estatuto de Museus.

As transformações promovidas tanto pelo governo federal quanto pelo estadual, orientaram-se em direção a atualização, inclusão e certa modernização do setor museológico. Buscou-se uma maior atuação do Estado na implantação de políticas democráticas por meio do estímulo à participação de profissionais do campo da museologia. A ampliação do conceito de cultura passou a admitir e reconhecer outras narrativas e procedimentos até então silenciados pela museologia tradicional.

Mas a Bahia, diante da sua dimensão territorial e diversidade cultural, ainda carece da implementação e aprimoramento da organização do setor museológico, com vistas à estabilidade de suas políticas, como por exemplo, a criação de estruturas permanentes e qualificadas que permitam maior integração entre os entes federativos. Sem isso, os museus públicos do Estado permanecerão sem os seus planos museológicos, política de aquisição de acervo, pesquisas sistemáticas de público, modernização de infra-estruturas, dificultando a promoção e valorização das memórias sociais dos diversos grupos e comunidades locais.

Finalmente, no terceiro capítulo desta dissertação nos dedicamos a uma maior reflexão sobre a trajetória do Museu de Arte Moderna da Bahia, tendo como ponto de partida a história da modernidade baiana. O entendimento de modernidade como parte de um processo global e assimétrico, na perspectiva local, como estado menos favorecido no projeto nacional de modernidade, evidenciou que a capital baiana ficou à margem do ideário modernista do eixo Rio-São Paulo do início do século XX. Mas não significa que não ocorreram reflexos na Bahia. Ao contrário, houveram conflitos e recusa às propostas modernas em curso, resultando no desenvolvimento e na articulação de práticas culturais próprias, que acabaram particularizando o estado em relação ao demais.

Percebemos que a Bahia, a partir da década de 1950, buscou se atualizar a partir da diferença, ou seja, por meio de suas singulares experiências e expressões culturais. Cabe destacar que a partir desse momento o governo baiano, na busca pela autonomia política, adota a "ideologia desenvolvimentista" do governo federal, sob a presidência de Juscelino Kubitschek (1956-1961), difundindo o "desenvolvimentismo baiano" como proposta para adequação e inserção do estado no projeto nacional.

A exposição desse cenário ideológico permitiu lançar o olhar sobre as redes de negociações e de disputas de poder que resultaram no convite a Lina Bo Bardi para assumir a concepção e implantação do Museu de Arte Moderna da Bahia. Tal exposição demonstrou ainda que o MAM-BA foi símbolo do governo do período, servindo como dispositivo para a construção dos discursos da tão almejada modernidade baiana. Reforçou-se, portando, a compreensão de que esse museu não é um espaço neutro, isento de conflitos e de disputas de poder.

Em seguida, destacamos nesse capítulo a trajetória profissional de Bo Bardi, desde a sua formação no país de origem até assumir a direção do MAM-BA, o que serviu para traçar os contornos da museografia e do conteúdo propostos para o museu baiano. Ao analisar suas práticas profissionais, identificamos uma postura política clara diante das produções e manifestações culturais, compreendendo a arte como elemento de transformação social, em suas diversas manifestações. Constatamos esse posicionamento em algumas de seus projetos arquitetônicos e de design, mas, também, em suas atividades editoriais e propostas educativas.

O levantamento das atividades desenvolvidas por Lina para o Museu de Arte de São Paulo (MASP) serviu para a compreensão de sua proposta para o campo da

museologia, mais tarde materializada na inauguração do MAM-BA. No museu paulista, a arquiteta buscou registrar suas impressões sobre a função social e antropológica da arte. O conjunto de atividades desenvolvidos por Lina para o MASP deixou evidente seu ideal de coexistência do moderno com o tradicional.

A chegada de Bo Bardi na Bahia demonstrou articulação com a rede de intelectuais estrangeiros e baianos envolvidos nas atividades da Universidade Federal da Bahia (UFBA), bem como com a elite modernista que influenciava a época a política e a economia do país, a exemplo do empresário de comunicações Assis Chateaubriand. Sua trajetória no MASP atribuiu-lhe um importante currículo no cenário nacional e internacional, que influenciou a encomenda, por parte do governo da Bahia, para a construção do MAM-BA, concretizada no ano de 1959. Evidenciou-se que, como parte do projeto de incluir Salvador na dinâmica nacional, caberia ao Museu de Arte Moderna da Bahia conservar e exibir a modernidade baiana em curso, inserindo a capital na rota de arte nacional e internacional.

O levantamento da documentação do arquivo do MAM-BA e a revisão de estudos acerca da atuação de Lina na Bahia confirmaram que, desde o começo, a arquiteta idealizou um museu dinâmico, cujo movimento deveria orientar-se em direção ao debate sobre as culturas modernas e populares, em combate ao “folclorismo" e ao tradicionalismo e em defesa da existência de uma cultura popular viva, que deveria fazer parte da transição para a modernização.

O reconhecimento da arte popular como manifestação cultural possível de ser legitimada dentro de um espaço museológico, assim como o conceito didático e multidisciplinar, são algumas das características originais que diferenciam o MAM-BA dos demais museus de arte moderna do período. A transferência do MAM-BA para o Solar do Unhão no ano de 1963 e a reforma do seu complexo arquitetônico, reafirmaram o vínculo do mundo moderno com o tradicional. Mas a permanência da arquiteta na nova sede do museu foi curta, pois as tensões do golpe militar de 1964 culminaram em seu pedido de demissão e sua saída da Bahia, interrompendo o projeto original do MAM-BA.

A trajetória e as diferentes gestões que sucederam Lina estão atreladas a uma complexidade de acontecimentos que extrapolam os campos da museologia, compreendendo aspectos políticos, culturais, sociais e econômicos. Por se tratar se uma instituição pública pertencente, desde a sua criação, em 1959, à estrutura administrativa

do Estado da Bahia, o MAM-BA foi capaz de mobilizar diferentes narrativas e práticas museológicas ao longo de sua existência. As ideologias políticas, contemporâneas às diferentes gestões, marcaram seu percurso institucional e a sua atuação na cena cultural baiana: o governo desenvolvimentista dos anos 1950 impulsionou a sua criação, com o intuito de torná-lo um de seus símbolos do discurso da almejada modernidade baiana; no regime militar o museu chegou a abrigar uma exposição com obras consideradas subversivas e não escapou aos processos de ausência e de autoritarismo, vivendo o abandono e a degradação do seu espaço físico; na década de 1990, na lógica neoliberal do projeto "carlista"[108] de modernização capitalista da Bahia, o MAM-BA subordinou-se ao turismo, sendo articulado como capital simbólico, patrimônio material e imaterial voltado à dinamização econômica do estado.

A partir de 2007, com a modificação de orientação política no governo, o MAM-BA insere-se no processo de mudanças das políticas culturais nacionais e locais. Solange Farkas assume a direção do museu e traz em sua bagagem a experiência na cena de arte contemporânea internacional, com habilidades de curadoria e do funcionamento do mercado das artes, com o olhar especialmente voltado para a videoarte, enquanto expressão artística. Esse olhar talvez tenha sido uma das principais críticas sofridas por Farkas ao longo de sua gestão. Uma parcela da classe artística, inconformada por perder a interlocução privilegiada que tinha com a instituição na gestão anterior, apontou o favorecimento dessa expressão como forma de promoção do festival Videobrasil, idealizado e dirigido por Farkas.

É inegável que houve forte introdução da videoarte, assim como articulação entre o festival e a programação do museu nesse período, mas havia uma demanda reprimida na Bahia para fruição dessa e de outras expressões da arte contemporânea, em alinhamento com que se estava produzindo e circulando no cenário internacional. A articulação com o festival também viabilizou uma série de projetos da programação do

[108] Carlista ou carlismo é a denominação dada ao grupo de políticos baianos liderados por Antônio Carlos Magalhães (ACM), que ocupou diversos cargos durante sua trajetória política, tornando-se importante personalidade política do estado da Bahia. O grupo carlista esteve à frente do governo baiano de 1971 a 2006, exceto na gestão de Roberto Santos (1975-1979) e nos governos Waldir Pires e Nilo Coelho (1987- 1991). Seus aliados também estiveram à frente de prefeituras baianas e representaram a maioria como deputados estaduais e federais. Mesmo com a morte de ACM em 2007, o grupo ocupa importantes posições políticas. ACM foi deputado estadual (1954-1959), deputado federal (1959-1963/1963-1967/1967), prefeito de Salvador (1967-1970), governador (1971-1975/1979-1983/ 1991-1994), senador (1995-2001/2003-2007), presidente de órgãos públicos, Ministro das Comunicações (1985-1990), presidente do Senado e presidente interino da República (15 a 22 de maio de 1998).

MAM-BA naquele período, a exemplo da circulação de algumas exposições internacionais.

A investigação acerca da atuação do MAM-BA, entre os anos de 2007 a 2010, desdobrou-se em quatro momentos: no primeiro, destacamos os desafios e estratégias de gestão, especialmente em relação à gestão anterior; no segundo, foram traçados elos entre a concepção original de Lina Bo Bardi e a gestão Farkas; em seguida, os principais programas e ações desenvolvidos pelo museu nesse período; por fim, foram apontados impactos das políticas públicas da cultura na atuação do MAM-BA.

Para a investigação da gestão e atividades do MAM-BA na contemporaneidade, foram realizadas entrevistas com profissionais da cultura e das artes em particular que vem participando ativamente da vida cultural baiana. Entrevistamos gestores que atuaram na administração do período 2007-2010, a exemplo do secretário de cultura, Márcio Meirelles, bem como da própria Solange Farkas. Também foram coletados depoimentos de artistas, curadores e críticos da arte. Nesse sentido, a pesquisa pode contribuir para futuros estudos, tendo em vista a escassez de dados nos relatórios oficiais de gestão da instituição e da SECULT, além da carência de estudos acadêmicos relativos ao MAM-BA, após a direção de Lina Bo Bardi.

As entrevistas foram realizadas em 2017 e 2018, a partir de um roteiro de questões, enviado inicialmente para 17 profissionais, dos quais dez responderam, sendo que dois optaram por entrevistas presenciais e três relataram suas percepções e experiências por recurso de áudio. Buscou-se compreender os relevos da gestão Farkas a partir das seguintes indagações: quais os principais desafios dessa gestão, perante as mudanças das políticas culturais do período? Houve influência do pensamento de Lina Bo Bardi na proposta curatorial e na gestão de Solange Farkas? De que forma o MAM-BA buscou se relacionar com a produção cultural e artística da Bahia? Qual a influência da trajetória de Farkas na gestão do MAM-BA? Qual avaliação da gestão Farkas e quais as principais mudanças em relação à gestão anterior? Que lugar o MAM-BA ocupa no cenário artístico contemporâneo?

Inicialmente, as respostas das entrevistas demostraram que o convite à Solange Farkas resultou de consultas à classe artística que demandava de uma revisão das práticas museológicas da instituição e de sua atualização em relação à cena da arte nacional e internacional. Percebeu-se também a necessidade de colocar o MAM-BA a serviço da comunidade baiana e do desenvolvimento do campo das artes de forma mais

inclusiva. Nessa perspectiva, o diagnóstico das condições e estrutura do museu configurou-se como primeira medida adotada por Farkas para o planejamento de sua gestão.

Com relação aos desafios e estratégias de gestão, Farkas buscou superar alguns aspectos das práticas museológicas tradicionais, propondo uma atuação contemporânea para a inserção da instituição e da produção local no circuito nacional e internacional de artes. Para tanto, adotou um modelo de gestão apoiado em padrões de instituições museológicas nacionais e internacionais, organizado pelos eixos de museologia, pesquisa, comunicação e educativo. Logo, criou uma estrutura organizacional com núcleos de trabalho distintos mas articulados entre si. Essa estrutura organizacional permitiu profissionalizar a atuação do MAM-BA que passou a assumir uma posição mais ativa, desenvolvendo projetos a partir de suas próprias experiências e pesquisas. Como conseqüência, a instituição passou a oferecer uma intensa programação de exposições com obras do acervo e de artistas locais, nacionais e internacionais que dialogavam com a cena da arte contemporânea.

Ainda sobre os desafios e estratégias de gestão, os relatos dos entrevistados indicaram que o diagnóstico das condições do acervo tornou-se ponto de partida e, simultaneamente, justificativa para um conjunto de ações emergenciais de preservação e salvaguarda. Tais ações envolveram desde a contratação de serviço para o desenvolvimento do projeto de requalificação física até a publicação de um catálogo com o levantamento e contextualização do processo de formação do acervo. Em torno da fragilidade do acervo gravitaram projetos, atividades e exposições com dupla função: dinamização da programação e medidas de preservação.

A referência do pensamento de Lina Bo Bardi esteve presente em algumas ações e programas desenvolvidos pela gestão 2007-2010. Acima de tudo, o projeto original do museu foi valorizado e acionado como capital simbólico da instituição, com o intuito de legitimá-lo no circuito internacional das artes visuais. Destacou-se o resgate do pensamento de Lina em particular no projeto de requalificação física do complexo arquitetônico do Solar do Unhão. O projeto buscou preservar a estrutura original, ao mesmo tempo em que atualizou as instalações físicas da instituição perante a proposta museológica da nova gestão e a ausência de manutenção predial nos últimos dez anos.

Os depoimentos coletados também relacionaram o projeto inaugural do MAM-BA com o programa de residência artística da gestão Farkas, assim como com a expografia

de algumas mostras realizadas no período. A opção de abrir novamente as janelas do casarão, por exemplo, foi uma forma de exprimir que o museu buscava se conectar com a ideologia de Lina, abrindo-se novamente para o seu entorno. A implementação de um núcleo de arte e educação, com seus projetos e atividades multidisciplinares, articulados ou paralelos aos conteúdos das exposições, também demonstrou uma relação com a proposta original do MAM-BA. Observamos, entretanto, o conteúdo das ações e projetos da gestão de Farkas aproximaram o MAM-BA das demais instituições de arte moderna do país e do mundo. Ao contrário de Lina, que mergulhou nas especificidades locais para pensar um museu de vanguarda a partir da Bahia, a gestão de Solange pouco dialogou com as tradições locais, com o artesanato, com a cultura popular. O contemporâneo foi trabalhado a partir de uma percepção global, de uma lógica, de padrões e do mercado internacional.

Referente aos programas e ações desenvolvidos pela gestão Farkas, os depoimentos coletados evidenciam uma intensa programação voltada para a difusão e promoção da arte contemporânea, com atividades elaboradas a partir dos núcleos de trabalho do MAM-BA. O programa de exposições contou um calendário de mostras de curta à média duração, com produções artísticas de projeções locais, nacionais e internacionais. A cada ano foram realizadas mais de cinco exposições, nas diferentes galerias do complexo arquitetônico do Solar do Unhão. Ressaltamos, porém, que grande parte das exposições individuais foram de artistas consagrados nacional ou internacionalmente. Os artistas baianos tiveram, em sua maioria, obras expostas em mostras coletivas. Conforme elucidamos no primeiro capítulo, o modelo de museu de arte moderna adotado no Brasil possui forte vínculo com o sistema de arte, tendo uma relação interdependente com a produção artística. Essa característica foi absorvida pelo MAM-BA na gestão de Farkas, cuja decisão curatorial privilegiou inserir e legitimar o museu no circuito nacional e internacional de artes visuais, a partir do destaque às produções consagradas.

Ressalta-se também que apesar da introdução de um núcleo de pesquisa e curadoria, uma parcela significativa da programação continuou sendo composta pela circulação de exposições produzidas e financiadas por outras instituições. Em grande parte, isso se deve à limitação orçamentária da instituição, cujos custos das produções “autorais” consumiam uma parcela maior dos recursos para estrutura, montagem,

empréstimos de obras, divulgação, etc., enquanto que as circulações permitiam concentrar os recursos para a programação educativa.

Outra característica da programação expositiva foi a introdução do digital e das novas mídias. Por um lado, essa introdução foi objeto de crítica do meio artístico local e por outro, foi considerada uma das grandes contribuições dessa gestão para a cena local, tendo em vista a necessidade de difundir a videoarte entre os artistas baianos e, também, para o público geral do museu.

Ainda com relação às críticas, a gestão Farkas foi responsabilizada pela extinção dos Salões do MAM, evento cujo formato de exibição, apesar de democratizar o acesso ao espaço institucional de legitimação, assemelhava-se em certa medida aos modelos da museologia tradicional, ao selecionar e exibir obras por valores estéticos ou formais. Porém, verificamos nesse estudo que a gestão Farkas, em alinhamento com as diretrizes da Secult, propôs a substituição dos Salões pela retomada do projeto da Bienal da Bahia que só foi concretizada no ano de 2014. As bienais dinamizam a cena das artes visuais, com maior alcance e repercussão que os Salões, pois são eventos de grande porte que reúnem artistas de diversos locais do mundo, com uma mostra diversificada das artes visuais, agregando conceitos contemporâneos de seleção de obras a partir da pesquisa curatorial. As principais bienais do país concentram-se nas regiões sudeste e sul, portanto, a ideia de retomar a proposta de realizar uma bienal baiana, também visou reinserir o estado no circuito nacional de artes visuais.

A gestão Farkas demonstrou especial atenção ao acervo, principalmente em relação à preservação e conservação. Não havia um levantamento conclusivo das obras antes dessa gestão, assim como muitas peças ainda não tinham sido catalogadas. Foi executado um conjunto de medidas para melhorar as condições físicas das instalações do acervo e a criação de uma reserva técnica qualificada foi uma das prioridades do projeto executivo de reforma do MAM-BA. Entretanto, as limitações orçamentárias e administrativas não foram enfrentadas com vistas a implantação de uma política clara de ampliação de acervo. As poucas aquisições ocorreram a partir de doações de artistas e galerias, a partir das relações profissionais de Farkas, ou de premiações dos Salões do MAM ocorridos nos dois primeiros anos dessa gestão.

O programa educativo revelou um conjunto de ações que aproximou a relação do museu com a sociedade. As entrevistas concedidas evidenciaram que foi colocada em prática uma intensa programação de atividades sócio-educativas, que contribuiu para o

aumento progressivo de público entre os anos 2007 a 2010. No contexto das ações educativas, destacam-se as propostas de mediação cultural, indo além das visitas guiadas, compreendendo palestras, bate-papos, workshops e seminários, com a participação de curadores, acadêmicos e dos próprios artistas cujas obras estavam sendo expostas. Essa gestão caracterizou-se por buscar a qualificação da comunidade local, tanto dos produtores e criadores, como também do público fruidor. A busca pela capacitação e profissionalização, talvez tenha sido uma das grandes contribuições das políticas culturais baianas do período, através de ações formativas, dos editais, das caravanas culturais, dentre outras inciativas.

Para concluir, registramos que a gestão Farkas, no período de 2007-2010, mostrou-se empenhada em compatibilizar projetos, programas e ações do MAM-BA visando à inclusão de novos públicos, maior diálogo com a comunidade do seu entorno, desenvolvimento das artes visuais da Bahia e inserção no mercado nacional e internacional. Considerando os quatro anos de governo e a herança de questões que não foram enfrentadas por gestões anteriores, foi necessário priorizar ações. Não havia espaço para planejar a médio ou longo prazo, pois existiam demandas emergenciais que precisavam de medidas emergenciais. Além disso, trata-se de um contexto de mudança profunda nas políticas culturais baianas, que gerou grande expectativa da sociedade para rupturas com modelos e padrões anteriores.

Assim, nessa gestão, o MAM-BA buscou dinamizar o seu espaço, torná-lo vivo e distingui-lo das demais instituições museológicas administradas pelo IPAC, a partir do diálogo com a produção contemporânea. Sua estrutura organizacional foi reformulada, passando atuar nos principais eixos da museologia internacional. Expandiu sua atuação, deixando de ser um espaço estanque, voltado apenas para circulação de mostras prontas, pensadas e produzidas por terceiros. O MAM-BA assumiu o papel de propositor, de provocador de reflexões e de questionamentos em torno da cena cultural local. Nesse sentido, do provocador, do contemporâneo, que associamos conceitualmente a gestão de Solange Farkas à de Lina Bo Bardi.

Bibliografia

ALMEIDA, José Rubens Mascarenhas De. Columbia University: projeto de uma modernidade conservadora. Revista Histedbr On-line, n. 56, pp. 46–65 , maio 2014.

AMAZONAS, Archimedes Ribas. Políticas de Museus. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). Políticas Culturais no governo Lula. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 201–217.

AMAZONAS, Archimedes; LIMA, Carmen. Museus e desenvolvimento local: território e comunidade. Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola: vol.1, pp. 93–102, 2008. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8111.pdf>. Acessado em julho de 2017.

ARAUJO, Sergio Sobreira. Cultura, política e mercado na Bahia: a criação da Secretaria da Cultura e Turismo. p. 121. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. As fontes da arte moderna. Novos Estudos - CEBRAP n. 18, p. 49–56 , 1987.

ASSIS, Renilton; LOPES, Thainá Castro Costa Figueiredo. Políticas Patrimoniais para o campo dos museus no brasil: breve análise do estatuto dos museus. Cadernos NAUI v. 3, n. 4, p. 54–63 , 2003.

BAHIA. Decreto n° 8.626 de 29 de agosto de 2003. Institui o Regimento do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural, 2003.

BARBALHO, Alexandre. Política Cultural. Coleção Política e Gestão Cultural (SECULT) Salvador, 2013.

BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia; MIGUEZ, Paulo; ROCHA, Renata (Org). Cultura e desenvolvimento: perspectivas políticas e econômicas. Salvador: EDUFBA, 2011.

BARBOSA, Juciara Maria Nogueira. Descompasso: como e porque o modernismo tardou a chegar na bahia. In: ENECULT, V. 2009, Salvador: UFBA, 2009, p.16.

BARBOSA, Marina Martin. MASP e MAM: percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969). p. 308. Tese (Doutorado), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2015.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Humanistas, 1998.

BITTENCOURT, José Neves. Gabinetes de Curiosidades e Museus: sobre tradições e rompimentos. In: Anais do Museu Histórico Nacional v. 28, p. 7–19 , 1996.

BARDI, Lina. Cinco anos entre os “brancos”. Mirante das Artes, n. 6, São Paulo, nov-dez, 1967, p. 1

BARDI, Lina Bo. Prefácio. Revista Habitat, São Paulo, n. 1, pag. 1, out./dez. 1950

Bardi. Arquitextos, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.100/108>.>.Acessado em: dezembro, 2017

BORGES, Eduardo José Santos. “Modernidade Negociada”, cinema, autonomia política e vanguarda cultural no contexto do desenvolvimentismo baiano. (1956 -1964). p. 144. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Filosofia, Universidade Federal da Bahia, 2003.

BORTOLUCI, José Henrique. Pensamento eurocêntrico, modernidade e periferia: reflexões sobre o Brasil e o mundo muçulmano. p. 221. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.

BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das idéias. In: III ENECULT, Salvador: UFBA, 2007, p. 8.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Lisboa: Difel, 1989.

BUENO, Maria Lúcia. Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização. Campinas: Unicamp, 1999.

BRASIL. Lei nº 11.904 de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus . Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm>. Acessado em dezembro de 2017.

BRASIL. Lei n° 7.505, de 02 de junho de 1986. Constituição Federal de 1988

BRASIL. Ministério da Cultura. Política Nacional de Museus: memória e cidadania. Brasília: MINC, 2003.

BRASIL. Ministério da Cultura. Plano Nacional de Cultura. Brasília: MINC, 2010. Disponível:<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ ato20072010/2010/lei/l12343.htm>. Acesso em: maio 2017.

BRASIL. Ministério da Cultura. Bases para a Política Nacional de Museus. Brasília:

MINC, 2003.

BRASIL. Ministério da Cultura do Brasil (MINC). Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Departamento de Museus e Centros Culturais. Política nacional de museus: programa de formação e capacitação em museologia – eixo 3/. Relatório 2003/2005. Salvador: MINC/IPHAN/DEMU, 2005.

BRASIL. Ministério da Cultura (MINC). Plano nacional setorial de museus – 2010/2020. Brasília, DF: MINC/IBRAM, 2010.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: Pinacoteca; ICOM, 2010.

CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil : balanço e perspectivas. In: III ENECULT, Salvador: UFBA , 2007, p. 5

CANCLINI, Néstor Garcia. Definiciones en transición. In: MATO, Daniel (Org.). Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 57-67.

CANCLINI, Néstor García. *Los usos sociales del patrimonio cultural* . [S.l.]: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía , 1999. Disponível em: http://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/documentacion_migracion/Cuaderno/1233838647815_ph10.nestor_garcia_canclini.capii.pdf. Acessado em: setembro de 2017

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Ondas do pensamento museológico brasileiro. Cadernos de Sociomuseologia v. 21, p. 251 , 2003.

CANEDO, Daniele. Cultura, democracia e participação social : um estudo da II Conferência Estadual da Cultura da Bahia, p. 191. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Comunicação, UFBA, 2008.

CHAGAS, Mário. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó, SC: Argos, 2006.

CHAGAS, Mário. Cultura, patrimônio e memória. Ciências & Letras. N. 31 Porto Alegre: FAPA, 2002, p. 15- 29.

CHAGAS, Mário. Imaginação Museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Coleção Museu, memória e cidadania. Rio de Janeiro: MINC/IBRAM, 2009.

CHOAY, Françoise. A alegoria do património. São Paulo: UNESP, 2006.

DIMUS/IPAC/SECULT. Política Setorial de Museus. Salvador, 2013

DUARTE, Alice. Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. Revista Museologia e Patrimônio v. 6, n. 1, p. 99–117 , 2013. Disponível em: <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/72755/2/AliceDuarteNovaMuseologia000225700.pdf>.

SILVA, Taiane Fernandes da. POLÍTICAS CULTURAIS - A Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia 1995-2006, p. 243. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2008.

FILHO, Durval de Lara. Modos do museu: entre a arte e seus públicos. p. 223. Tese (doutorado), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

FONSECA, Maria Cecília Londres. O patrimônio em processo: trajetória da polftica federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/IPHAN, 1997.

FREIRE, Cristina (Org). Walter Zanini - Escrituras críticas. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013.

FREIRE, Cristina (Org). Arte contemporânea: preservar o quê?. São Paulo: MAC/USP, 2015.

FUNCEB. Memória da Cultura – 30 anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia (1974-2004). Salvador: EGBA, 2004.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. A retórica da perda. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/Iphan, 1996.

GONZÁLEZ, Ana María; JÚNIOR, Cláudio; MICHELON, Francisca (Org). Políticas públicas e patrimônio cultural: ensaios, trajetórias e contextos. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2012.

GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA. Lei no 12.365, de 30 de novembro de 2011. Dispõe sobre a Política Estadual de Cultura, institui o Sistema Esta- dual de Cultura. Salvador: DOE, 2011.

GREFFE, Xavier. Arte e mercado. São Paulo: Iluminuras, 2013

GIRAUDY, Danièle; BOUILHET, Henri. O Museu e a Vida. Rio de Janeiro: Editora da UFMG , 1990. 100 p.

GRINOVER, Marina Mange. Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi. Dissertação (mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, 2010. 256 p.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2006.

HARVEY, David. Condição Pós-Moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 25ª edição ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

HERÁCLITO, Ayrson. Além dos baihunos: tensões nas artes baianas e poéticas visuais à margem. Tese (Doutorado), Comunicação e Semiótica, PUC, 2016.

IANNI, Octavio. A ideia de brasil moderno. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004. .

IBRAM. Museus em Números/Instituto Brasileiro de Museus. vol 1 ed. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011. 240 p.

IBRAM. Guia de museus brasileiros. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011.

IPAC. Relatório de Gestão IPAC 2007 a 2013. Salvador, 2013.

IPAC. Relatório de Atividades do IPAC 2009. Salvador, 2009.

IPAC. Relatório de Gestão 2010. Salvador, 2010.

IPAC. Relatório de Gestão 2012. Salvador, 2012.

IPAC. Relatório de Gestão 2013. Salvador, 2013.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a História do Museu. Caderno de diretrizes museológicas 1 p. 19–32 , 2000. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/sbm/downloads/cadernodiretrizes_segundaparte.pdf>.

JUNIOR, Nivaldo de Andrade. Diógenes Rebouças e o EPUCS : planejamento urbano e arquitetura na bahia , 1947-1950. URBANA v. 5, nº 6, p. 25–51 , 2013.

LANDER, Edgardo. Ciencias Sociales: saberes coloniales y eurocéntrico. La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000.

LIMA, Hanayana Brandão Guimarães Fontes. Políticas culturais na Gahia: gestões de Paulo Souto (2003-2007) e Jaques Wagner (2007-2009). Dissertação (mestrado), Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, 2011. 237 p.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Museus acolhem moderno. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

MACHADO, Fernanda Tozzo. Os museus de arte no Brasil moderno: acervos entre a formação e a preservação. Dissertação (mestrado), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas Instituto, 2009.

MACIEL, Bruno Bastos. Políticas Culturais no Estado da Bahia 1945/1964. Salvador, 2006. Disponível em: www.cult.ufba.br. Acesso em julho de 2017.

MAM-BA. Catálogo do Museu de Arte Moderna da Bahia. São Paulo? Gráfico Burti, 2002

MAM-BA. Catálogo do Museu de Arte Moderna da Bahia. Salvador: 1984

MAM-BA. O Museu de Arte Moderna da Bahia. São Paulo: Banco Safra, 2008.

MINC. Política Nacional de Museus - Memória e Cidadania . Brasília , 2003

MONTEIRO, Simone Flores. Política pública para museus no Brasil : o lugar do Sistema Brasileiro de Museus na Política Nacional de Museus. Cadernos de Sociomuseologia v. 8, p. 129–130 , 2016.

MORAES, Nilson Alves de. Políticas públicas, políticas culturais e museu no Brasil. Museologia e Patrimônio v. 8, n. 1, p. 54–69 , 2009.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. Política, gestão e produção cultural Na Bahia. In: V Seminário Internacional – Políticas Culturais, 2014, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014. p.1–15.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Cultura é patrimônio: um guia. 1ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2008. 192 p. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=XdEQ9FMsXIsC&oi=fnd&pg=PA11&dq=cultura+é+patrimônio&ots=2SP4Y8UAX_&sig=NzAyBdcMJvz-w_BLamBJzTbVDC0#v=onepage&q=cultura é patrimônio&f=false>. Acesso em: 13 fev. 2017. .

OLIVEIRA, Paulo Cesar Miguez de. A organização da cultura na "Cidade da Bahia". 348 p . Tese (Doutorado), Faculdade de Comunicação da Universidade , Universidade Federal da Bahia, 2002.

OLIVEN, Ruben George. Cultura e Modernidade No Brasil. São Paulo em Perspectiva, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 3–12 , 2001.

ORTEGA, Cristina Garcia. Lina Bo Bardi Móveis e interiores (1947-1968) - interlocuções entre moderno e local, p. 417. Tese (Doutorado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2008.

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. 222 p. .

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 1985.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200–212 , 1992.

POZZER, Márcio Rogério Olivato. Os paradigmas da administração pública e as políticas de patrimônio cultural em museus de Brasil e México, p. 214. Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

PT. A imaginação a serviço do Brasil Programa de Políticas. Fundação Perseu Abramo, 2002.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: Edgardo Lander (Org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: Colección Sur Sur, CLACSO, 2005. p. 107-126.

REVISTA HISTÓRIA DA BAHIA. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2010.

RANGEL, Marcio Ferreira. Políticas públicas e museus no Brasil. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia; LOUREIRO, Maria Lucia (Orgs.). O caráter político dos museus. Rio de Janeiro: MCT/MAST Colloquia, 2010. p. 119-135.

RISÉRIO, Antonio. Avant-gard na Bahia. Apresentação: Caetano Veloso. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

RISÉRIO, Antonio, Antonio. Caymmi: uma utopia de lugar. São Paulo: Perspectiva, 1993 (Coleção Debates, v. 253).

RISÉRIO, Antonio, Antonio; GIL, Gilberto. O poético e o político e outros escritos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

RISÉRIO, Antonio, Antônio. Edgar Santos e a reinvenção da Bahia. Rio de Janeiro: VERSAL, 2013.

ROHDE, Bruno; RUBIM, Albino (Org). Políticas Culturais na Bahia: Governo Jaques Wagner - 2007. Salvador: EDUFBA, 2008.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica v. 7, n. 13, p. 101–113 , 2007. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1469/934>.9788523204532.

RUBIM, Antonio Albino Canelas,. Políticas Públicas de Cultura no Brasil e na Bahia. [S.l: s.n.]. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/Artigos/políticas públicas de cultura no brasil e na bahia - I.pdf>.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; COUTINHO, Simone; ANCÂNTARA, Paulo Henrlque. Salvador nos anos 50 e 60: encontros e desencontros com a cultura . Salvador, 1996.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas Culturais do Governo Lula / Gil: Desafios e enfrentamentos. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação v. 31, n. 1, p. 183–203 , 2008. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/Albino%0ARubim.pdf%0A>.

RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.) Políticas Culturais no governo Lula. Salvador: EDUFBA, 2010.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas Culturais na Bahia Contemporânea. Salvador: EDUFBA, 2014.

RUBINO, Silvana. Gramsci no museu, ou a arte popular no Solar do Unhão, Salvador, *1963-4* . In: 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia, 2008. Porto Seguro, 2008.

RUBINO, Silvana. Rotas da modernidade: trajetoria, campo e historia na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968, p. 256. Tese (Doutorado), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, USP, 2002.

RUBINO, Silvana (Org.). Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. Sao Paulo: Cosac Naify, Julho 2009.

SANTOS, Maria de Fátima dos. As instâncias da gestão de museus vinculadas ao governo da Bahia: uma análise das políticas e das ações socioculturais e educativas de

1967-2013, p. 113. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2015.

SANTOS, Myrian Sepúlveda Dos. Museus brasileiros e política cultural. Revista Brasileira de Ciências Sociais v. 19, n. 55, p. 53–72 , 2004.

SANTOS, Myrian Sepúlveda Dos. Os museus brasileiros e a constituição do imaginário nacional. Sociedade e Estado, v. 15, n. 2, p. 271–302 , 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

SECULT. Cultura é o quê? - Relatório de Atividades 2007-2009. Salvador, 2010.

SILVA, Carlos; PINHEIRO, Lena. Políticas públicas para museus no Brasil: do IPHAN ao IBRAM. 2013. XIV ENACIB, 2013. p.1–20. Rio de Janeiro, 2013.

SIMÃO, Maristela. Políticas públicas no século XXI: políticas museológicas e políticas de promoção de igualdade racial no Brasil, p. 113. Trabalho de Garduação em museologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.

SOUZA, Andre; ALVES, André. Lina Bo Bardi, Celso Furtado e a Escola de Desenho Industrial e Artesanato do MAM-BA. 11º Seminário DOCOMOMO_BR, 2016, Recife, 2016. p.12.

SUANO, Marlene. O que é Museu. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. 101 p. Disponível em: <http://www.academia.edu/19309484/O_que_é_Museu_1986_>. Acesso em: 24 fev. 2017.

TANNURI, Fabiana Luz. O processo criativo de Lina Bo Bardi. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2008. 182 p.

TAVARES, Luiz Henrique Dias. História da Bahia. 10.ed. São Paulo: Editora Unesp, Salvador: Edufba, 2001.

TOLENTINO, Átila bezerra. Governança em rede: o caso do sistema brasileiro de museus. Revista CPC, São Paulo, n. 16, p. 001–208 , maio./out. 2013.

UCHÔA, Sara. Políticas Culturais na Bahia (1964 – 1987). Salvador, 2005. Disponível em:www.cult.ufba.br. Acesso em 02/04/2017.

ZOLLINGER, Carla Brandão. O Trapiche à beira da baía: a restauração do Unhão por Lina Bo Bardi. Anais do 7º Docomomo, Porto Alegre, 2007. p. 1-24

APENDICE A – As diferentes gestões do MAM-BA.

Período	Diretor(a)
1959 -1964	Lina Bo Bardi
1964-1966	Renato Ferraz (interino)
1966-1968	Mario Cravo Junior
1969-1975	Renato Ferraz
1976-1979	Silvio Robatto
1979 -1991	Francisco (Chico) Liberato
1991-2006	Heitor Reis
2007-2010	Solange Farkas
2011-2013	Stella Carrozo
2013-2015	Marcelo Rezende
2016-2017	Ana Liberato
2017 – em exercício	Zivé Giudice

APENDICE B - Relação dos entrevistados no universo dessa pesquisa.

Nome	Atuação profissional	Formato da entrevista
Ana Liberato	Museólogoa, De 2004 a 2007, assume a Assessoria do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA). Entre 2007 e 2008, o cargo de Diretora de Museus (Dimus) do Estado, e em 2011 retorna à Dimus como Assessora Técnica sendo depois, novamente, Diretora/Dimus em 2016, seguido pelo cargo de Diretora do MAM-BA. Atualmente é assessora do Gabinete do IPAC, responsável pelas Relações Institucionais dos museus do Estado.	Depoimento registrado em formato de texto.
Dilson Midlej	Professor da UFRB. Dirigiu o Departamento Cultural da Associação Cultural Brasil-Estados Unidos, em Salvador, por 15 anos (1989 a 2004). Atuou como Diretor de Artes Visuais da Fundação Cultural do Estado da Bahia de fevereiro de 2008 a julho de 2010. De 2005 a fevereiro de 2014 foi Diretor Conselheiro do Instituto Sacatar e desde 2011 é membro associado ao Comitê História, Teoria e Crítica de Arte da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. É curador e crítico de arte, atuando principalmente nos temas arte moderna e contemporânea e arte na Bahia.	Depoimento registrado em formato de texto
Francisco Liberatto	Artista visual e pioneiro do cinema de animação na Bahia. Dirigiu o MAM-BA entre os anos de 1979 e 1991.	Entrevista presencial – registro em áudio
Ayrson Heráclito	Artista visual e professor da UFRB. Foi curador-chefe da 3ª Bienal da Bahia. Entre os anos de 2007 a 2008 foi Diretor de Artes Visuais da FUNCEB, Unidade Vinculada à SECULT	Entrevista remota - registro em áudio
Juarez Paraíso	Artista visual. Coordenou as Oficinas do MAM-BA na gestão de Chico Liberato. Organizou e dirigiu as duas primeiras edições da Bienal da Bahia na década de 1960. Já realizou dezenas de esculturas, murais, grades e calçadões para praças e edifícios públicos da cidade de Salvador, BA	Depoimento registrado em formato de texto
Juraci Dorea	Artista visual e arquiteto de formação. Dirigiu o Departamento de Cultura do Município de Feira de Santana, na administração do professor José Raimundo Pereira de Azevedo, de 1994 a 1996, período em que idealizou o Museu de Arte Contemporânea de Feira de Santana.	Depoimento registrado em formato de texto
Ludmila Britto	Professora da EBA/UFBA e integrante do coletivo artístico GIA	Depoimento registrado em formato de texto
Márcio Meirelles	Diretor teatral, cenógrafo e figurinista, inicialmente ligado às áreas de arquitetura e artes visuais, atua em teatro desde 1972. Foi Secretário de Cultura do Estado da Bahia entre os anos de 2007 a 2010. Em julho de 2011 assume a direção artística do Teatro Vila Velha.	Entrevista presencial – registro em áudio
Daniel Rangel	Foi Diretor Artístico e curador do ICCo (Instituto de Cultura Contemporânea – SP). Foi Diretor do departamento de museus do Secretaria de Cultura da Bahia e assessor de Direção do MAM- BA (Museu de Arte Moderna), entre os anos de 2007 a 201	Entrevista remota - registro em áudio
Solange Farkas	Curadora de mostras nacionais e internacionais, diretora de arte, idealizadora e diretora do festival Videobrasil. Ex-diretora do MAM-BA	Entrevista remota - registro em áudio

APÊNDICE C – Roteiro de Questões – Pesquisa de análise do MAM-BA na gestão 2007-2010

1) Solange Farkas assumiu a direção do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) em 2007, após a separação das pastas do Turismo e da Cultura, a convite do Secretário de Cultura Marcio Meirelles, e ocupou o cargo até 2010. Quais eram os principais desafios a serem enfrentados pelo museu nessa época?

2) O projeto inaugural do MAM-BA é da arquiteta italiana Lina Bo Bardi, que dirigiu o museu entre os anos de 1959 e 1964. Ela o definia como um museu-escola e buscava associar a realidade cultural local com a modernidade das artes. Essa concepção teve influencia no pensamento curatorial e na gestão de Solange Farkas? Em caso positivo, de que forma?

3) Em que medida a trajetória e inserção de Solange Farkas no cenário internacional influenciaram na proposta curatorial e na gestão do MAM-BA?

4) Como o MAM-BA buscou se relacionar com a produção cultural e artística da Bahia durante a gestão de Solange Farkas?

5) Quando Solange Farkas assumiu a direção do MAM-BA, as políticas culturais no Brasil e na Bahia atravessavam significativas mudanças, promovidas sobretudo a partir do Governo Lula, com Gilberto Gil como ministro. Nesse contexto, é implantado o Plano Nacional de Museus (2003), criado o Sistema Nacional de Museus (2004), o Estatuto de Museus (2009) e o Instituto Brasileiro de Museus (2009). Qual o impacto das políticas públicas de cultura e das políticas específicas para os museus na gestão de Solange no MAM-BA?

6) Como você avalia o acervo do MAM-BA em relação a outros museus de arte moderna do Brasil e do mundo e qual a sua importância?

7) Quais as principais mudanças promovidas na gestão de Solange Farkas no MAM-BA em relação à gestão anterior? Como você avalia o MAM hoje e que lugar ele ocupa no cenário artístico e cultural contemporâneo?