

MATRIOSHKA OU A HISTÓRIA DE ENCAIXES DO MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA

Sílvia Marcus de Souza Correa¹

RESUMO: As bonecas russas conhecidas pelo nome de Matrioshka formam, tradicionalmente, um conjunto de algumas peças que se encaixam uma nas outras, da pequena à maior delas. A história do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) tem sido reproduzida em encaixes de poucas partes. Desde o primeiro espaço onde ocorreu a Exposição de Arte Contemporânea em Florianópolis em 1948 até a atual sede do MASC, conta-se a história de diferentes museus como se eles fossem um só museu. A proposta deste artigo é questionar a narrativa linear, única e definitiva do MASC e demonstrar que os seus encaixes – como uma Matrioshka – servem apenas para estabelecer uma cronologia ou uma “biografia de um museu”, mas são inócuos para uma outra história do MASC.

PALAVRAS-CHAVE: Museu de Arte de Santa Catarina. História. Acervo. Museologia.

MATRIOSKA DOLLS OR HOW THE STORIES OF THE SANTA CATARINA ART MUSEUM FIT INSIDE EACH OTHER

ABSTRACT: *Russian dolls known as Matrioshka traditionally form a set of a few pieces that fit together, from the smallest to the largest. The history of the Santa Catarina Art Museum (MASC) has been reproduced in a few parts. From the first space where the Contemporary Art Exhibition took place in Florianópolis in 1948 to the current headquarters of MASC, the history of different museums is told as if they were one museum. The purpose of this article is to question the linear, unique and definitive narrative of the MASC and demonstrate that its inserts – like a Matrioshka – only serve to establish a chronology or a “museum biography”, but are innocuous for another history of the MASC.*

KEYWORDS: *Santa Catarina Art Museum. History. Collection. Museology.*

¹ Universidade Federal de Santa Catarina. Departamento de História – CFH. *Institut national d’histoire de l’art* (INHA) de Paris, Winter Fellowship 2025. E-mail: silviomscorrea@gmail.com.

MATRIOSHKA OU A HISTÓRIA DE ENCAIXES DO MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA

Introdução

No site oficial da Fundação Catarinense de Cultura, tem-se a seguinte nota sobre a formação do acervo do Museu de Arte de Santa Catarina².

O acervo do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) foi formado a partir da Exposição de Arte Contemporânea, trazida a Florianópolis em 1948 pelo escritor carioca Marques Rebelo. [...] O núcleo inicial de 20 obras foi crescendo ao longo das décadas, graças a doações de artistas, empresas e colecionadores, e por meio de aquisições. Atualmente, o acervo do MASC conta com cerca de 2 mil obras.

A ideia de que um museu vale pelo seu acervo é ainda bastante comum, porém antiquada. A própria definição de museu, entre outros termos da museologia como acervo, coleção e patrimônio, tem sido revisada ao longo de décadas pelo Conselho Internacional de Museus, o ICOM. A evolução conceitual do museu desde meados do século XX parece ser um bom parâmetro para o estudo de instituições como o Museu de Arte Moderna de Florianópolis (MAMF) e o Museu de Arte de Santa Catarina (MASC).

A historiografia tem repetido um discurso consensual sobre o MAMF e o MASC. A voz passiva da narrativa linear contida no livro *Biografia de um Museu* (Bortolin, 2002) tem ecoado nas últimas duas décadas em teses e dissertações de diferentes cursos de pós-graduação de universidades brasileiras (Barbosa, 2018; Assis, 2016; Pereira, 2013; Pinto, 2011). Acontece que o núcleo do texto da *Biografia de um Museu* (Bortolin, 2002, p. 26-37) já é uma reprodução do texto do catálogo dos 38 anos do MASC, publicado em 1987. Em suma, a produção acadêmica recente tem dado azo a uma perspectiva histórica datada (da década de oitenta) através de lentes mais recentes da museologia ou da educação artística.

A despeito da qualidade dessa produção acadêmica, cinco pontos críticos merecem especial atenção. São eles: a) a Exposição de Arte Contemporânea em Florianópolis em 1948 como o momento inaugural de um museu de arte em Santa Catarina; b) a lei de criação de um museu de arte moderna; c) a trajetória de um museu desde a primeira e improvisada sede até o último e definitivo espaço museal; d) a burocratização do museu e, finalmente, e) os encaixes das peças de convicção para uma história unilateral.

² <https://cultura.sc.gov.br/espacos/masc/acervo> Acesso em 10 jun. 2024.

A partir de uma revisão crítica desses cinco pontos omnipresentes na produção acadêmica sobre a história do MASC (Barbosa, 2018; Assis, 2016; Pereira, 2013; Pinto, 2011), logra-se o desencaixe de diferentes histórias que se encontravam contidas numa só. O perigo de uma história única (Adiche, 2019) foi o motivo para tal operação historiográfica a fim de neutralizar qualquer pretensão de uma história definitiva de um museu. Inspirado no conto *O fio das missangas*, do livro homônimo de Mia Couto (2016), busca-se uma alternativa à história única do MASC. Não se trata de revisionismo histórico, mas sim de testar a validade de um discurso hegemônico sobre a história do MASC.

A exposição seminal

A Exposição de Arte Contemporânea, realizada em Florianópolis entre finais de setembro a inícios de outubro de 1948, aparece no discurso oficial do MASC como um momento inaugural. No catálogo da exposição dos 38 anos do MASC, o então diretor Harry Laus (1987) afirmou o seguinte: “O ponto de partida para a criação do atual Museu de Arte de Santa Catarina pode ser considerado a grande Exposição de Arte Contemporânea, trazida a Florianópolis pelo escritor carioca Marques Rebelo.” Esta mesma referência se encontra reproduzida na *Biografia de um Museu* (Bortolin, 2002, p. 26). Também na produção acadêmica (Barbosa, 2018, p. 145; Assis, 2016, p.16; Pereira, 2013, p. 79; Pinto, 2011, p. 150), a referida exposição foi seminal. Nota-se que, tanto no discurso oficial do MASC quanto na produção acadêmica, o museu teria a exposição organizada por Marques Rebelo – pseudônimo de Eddy Dias da Cruz (1907-1973) – no seu código genético.

A narrativa oficial do MASC apresenta a sua história de modo virtual. Cabe lembrar que o virtual não se opõe ao real, como alguns pensam de forma equivocada. Nessa narrativa, o atual MASC seria o resultado, aquilo que a virtualidade do MAMF veio a ser. Ela parte de uma exposição de arte contemporânea de 1948, da formação de um pequeno acervo de pinturas, de uma sede provisória e de um grupo de pessoas dispostas a criar um museu. Virtualmente, o MASC já existiria no ovo. As sucessivas moradas e direções indicam um processo contínuo apesar das adversidades encontradas pelo caminho. Assim, encaixam-se os períodos de moradas provisórias, de fechamento ao público por motivo de mudança ou de reformas e de diversos gestores homens até a mudança para a sede definitiva, o Centro Integrado de Cultura, em 1982.

A Exposição de Arte Contemporânea de 1948 foi considerado o “momento fundador” (Pereira, 2013, p. 79) que “resultou na criação do Museu de Arte Moderna de Florianópolis” (Barbosa, 2018, p. 145) foi visto, igualmente, como “evento fundamental para fomentar a criação do Museu de Arte Moderna de Florianópolis (MAMF), o qual foi instalado inicialmente no Grupo Escolar Modelo Dias Velho, espaço importante para a memória do atual MASC” (Assis, 2016, p. 59). Para a historiadora Suely Lima de Assis Pinto (2011, p. 150), essa “primeira exposição de arte realizada em Florianópolis” já tinha “o objetivo de se criar o museu”. Nota-se a virtualidade da perspectiva histórica de uma racionalidade *a posteriori*.

Acontece que outras mostras de arte já tinham ocorrido na cidade. Em 20 de fevereiro de 1943, houve a abertura da exposição de arte do escultor Moacir Fernandes, aluno da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, no salão da Associação Catarinense de Imprensa.³ Em 1947, o pintor Ludwig Emmerich fez uma exposição de arte no Clube 12 sob os auspícios do governo do Estado de Santa Catarina. A exposição contava com 14 óleos e 6 aquarelas. No mesmo mês, uma outra exposição individual foi realizada no Clube Democrata sob o patrocínio da recém-fundada Sociedade Catarinense de Belas Artes. Nessa exposição, o artista Acary Margarida apresentou dezenas de obras.⁴

Nota-se que a Exposição de Arte Contemporânea de 1948 pode ter sido a primeira exposição em Florianópolis a trazer um bom número de obras de artistas modernos. Mas a cidade já tinha acolhido outras exposições de arte. Cabe ainda lembrar que o pintor Martinho de Haro fez uma mostra em Florianópolis em 1927, antes de embarcar para o Rio de Janeiro.⁵ Dez anos depois, a imprensa local anunciava que Martinho de Haro faria uma mostra individual antes de sua viagem para a França.⁶ No salão de recepção do Hotel Glória foi inaugurada a exposição individual do laureado artista catarinense ao final da tarde de um domingo de verão de 1938.⁷ Após o seu retorno do Rio de Janeiro e a sua instalação em Florianópolis, a obra de Martinho de Haro foi objeto de uma apreciação de José Roberto Moreira. Naquela altura, ele já era reconhecido como um pintor

³ Exposição de escultura. *O Estado*, Florianópolis, 20 fev. 1943, p.6.

⁴ Duas exposições de Pintura – Emmerich no Clube 12 e Acary Margarida no Democrata Clube. *O Estado*, Florianópolis, 12 dez. 1947, p. 8.

⁵ A Vernissage de Martinho de Haro. *A República*, Florianópolis, 9 jan. 1927, p. 1-2.

⁶ Um artista catarinense. *A Gazeta*, Florianópolis, 26 out. 1937, p. 6.

⁷ A bela exposição dos quadros de Martinho de Haro. *A Gazeta*, Florianópolis, 9 jan. 1938, p.1.

“moderno, ultramoderno, enquadrando-se dentro de tendências atualíssimas das artes plásticas”.⁸

Quanto à exposição organizada por Marques Rebelo na Escola Modelo Dias Velho ser considerada a semente do atual MASC, pode-se concordar que havia sim a intenção de criar um museu, mas não o MASC. Todavia, o passado fechado de hoje era, em 1948, um futuro aberto e ninguém poderia naquela altura prever os desdobramentos daquela exposição. Somente uma visão teleológica pode traçar uma linha reta na retrospectiva da história do MASC de uma exposição de arte entre o final de setembro e o início de outubro de 1948 até o século XXI. Essa linearidade da racionalidade *a posteriori* foi reproduzida pela produção acadêmica. A teleologia está omnipresente em várias interpretações da história do MASC.

A produção acadêmica (Barbosa, 2018; Assis, 2016; Pereira, 2013; Pinto, 2011) chancelou a narrativa institucional do MASC que considera a Exposição de Arte Contemporânea o “ponto de partida” do Museu de Arte Moderna de Florianópolis e, por conseguinte, do Museu de Arte de Santa Catarina (Bortolin, 2002, p. 26). Nesse sentido, a nova historiografia reproduz um mito fundador. Além disso, cria-se uma história unilateral. Como escreveu Chimamanda Ngozi Adiche (2019), ao mostrar “um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna.” O mesmo pode valer para um museu. A repetição de que o MASC é um derivado do MAMF reforça a unilateralidade de uma narrativa museal. A escritora nigeriana recorre a uma palavra em igbo (*nkali*), que quer dizer “ser maior do que outro”, para tratar da história única e poder. “O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva” (ADICHE, 2019). Como, então, evitar de repetir a história do MASC como aquele museu que se tornou maior do que o outro, o MAMF?

Como contornar a teleologia da narrativa museal do MASC? Se havia o intento de criar um museu de arte em 1948, qual seria o conceito de museu em voga naquela época? O ICOM foi criado em 1946 quando a palavra “museu” era quase sinônimo de coleções (de obras de arte, de objetos históricos ou arqueológicos etc.) abertas ao público, em salas de exposição permanentes. Nota-se que uma pequena coleção de obras de arte já poderia ser confundida com um museu, se tivesse uma sala de exposição aberta ao público.

⁸ Arte contemporânea. A Gazeta, Florianópolis, 12 mar. 1944, p. 5.

O ranço positivista

Na produção acadêmica (Barbosa, 2018, p. 93; Assis, 2016, p. 98; Pereira, 2013, p. 16; Pinto, 2011, p. 152), o decreto estadual n. 433 de 18 de março de 1949 tem sido considerado a certidão de nascimento do MASC. No uso de suas atribuições, o Presidente da Assembleia Legislativa, no exercício do cargo de Governador do Estado de Santa Catarina, decretou o seguinte⁹:

Art. 1º - Fica criado na Capital do Estado, o Museu de Arte Moderna de Florianópolis.

Art. 2º - O museu a que se refere o artigo anterior funcionará, a título provisório, no Grupo Escolar Modelo Dias Velho, da cidade de Florianópolis.

Art. 3º - O Poder Executivo, dentro de vinte dias, nomeará uma Comissão Especial para elaborar o regulamento do Museu de Arte Moderna de Florianópolis e determinar as providências necessárias ao seu funcionamento atual.

Art. 4º - Este decreto entra em vigor na data da sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Qualquer análise sobre as funções museológicas em meados do século XX basta para constatar que o decreto acima criou um museu no papel. O MAMF era inexistente de fato e foi reaberto em 1952 (Pinto, 2011, p. 154). Numa edição da revista *Sul* foi publicado o regulamento elaborado pela comissão especial.¹⁰ Nota-se que desde 1949, essa comissão nomeada pelo poder executivo do Estado de Santa Catarina ainda não tinha concluído o regulamento do MAMF.

Em 1951, o ICOM destacava a estabilidade, o interesse público e o papel educativo do museu. Essa tríade estava contemplada nas propostas elaboradas pela comissão conforme matéria publicada na revista *Sul*. No entanto, a documentação dos primeiros anos do MAMF foi perdida e não se pode tomar as propostas publicadas na revista *Sul* como se elas fossem o regulamento do museu. Nas fontes hemerográficas, encontram-se informações alarmantes sobre o acervo do museu. Para ficar num exemplo, em meados de 1957, fez-se uma crítica virulenta contra o abandono da Casa de Santa Catarina que abrigava o MAMF. O “cheiro de mofo” dominava o ambiente e obras estavam “expostas à chuva e ao sol”. Tornava-se imperiosa a abertura de um inquérito para apurar “os verdadeiros e lamentáveis fatos” e a restituição de “quadros, tapetes e outros objetos pertencentes ao Museu que não se encontram mais.”¹¹

⁹ <http://server03.pge.sc.gov.br/LegislacaoEstadual/1949/000433-005-0-1949-001.htm> Acesso em 10 jun. 2024.

¹⁰ Revista *Sul*, Florianópolis, n.16, 1952, p.72.

¹¹ Com vistas ao Museu de Arte Moderna. *O Estado*, Florianópolis, 16 jun. 1957 (suplemento dominical).

Segundo Maria Helena Barbosa (2018, p. 124), o Plano Museológico do MASC, concluído em 2013, não havia ainda sido implantado no ano em que a sua tese foi aprovada. Cinco anos depois, o Plano Museológico do MASC existia somente no papel. Em fevereiro de 2024, a Assessoria de Comunicação Fundação Catarinense de Cultura informou que o MASC tinha sido classificado em primeiro lugar no Edital Modernização de Museus de 2023, do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), o que viabilizaria, entre outros projetos, a elaboração de um Plano Museológico.¹² Esse exemplo serve para ilustrar que, apesar do decreto estadual n. 433, de 18 de março de 1949, os primeiros passos claudicantes do MAMF podem ter ocorrido sem qualquer regulamento, assim como o MASC segue sem um plano museológico.

Cabe ressaltar que a estabilidade mencionada pelo ICOM em 1951 sugere um espaço museal em condições de cumprir com funções básicas de um museu, ou seja, reunir, guardar, conservar e mostrar obras do seu acervo. Por outro lado, a estabilidade implica um orçamento previsto para desenvolver suas atividades de acordo com o interesse público e com o seu papel educativo. Ora, o MAMF nunca teve os requisitos mínimos em seus primeiros anos para ser chamado de museu. Entre 1949 e 1968, o MAMF fez várias mudanças para espaços provisórios e improvisados, ficou fechado em vários anos e sem visitação pública. No relatório anual do MAMF de 1969, afirma-se que “a sede do Museu muito deixa a desejar”.¹³

Ainda sobre os primeiros anos do MAMF, as poucas fontes secundárias indicam uma ambiguidade quanto à orientação moderna das propostas, pois a arte popular e a arte contemporânea foram, igualmente, incluídas nas finalidades do museu. Ao mesmo tempo, fazia parte do seu pequeno acervo reproduções dos “grandes mestres” da pintura. Houve mesmo uma exposição do primeiro aniversário do MAMF em que obras modernas e contemporâneas foram expostas juntamente com reproduções de pinturas de artistas de séculos passados.¹⁴

Se a já referida Exposição de Arte Contemporânea foi a gênese do museu, como que o decreto criou um Museu de Arte Moderna e não um Museu de Arte Contemporânea?¹⁵ Ainda em 1948, foi criada a Sociedade Catarinense de Belas Artes.

¹²<https://estado.sc.gov.br/noticias/masc-e-destaque-nacional-com-classificacao-em-primeiro-lugar-em-edital-do-ibram/> Acesso em 10 jun. 2024.

¹³ Relatório de atividades do MAMF de janeiro a dezembro de 1969. Pasta com documentos avulsos, NDP/MASC.

¹⁴ Entre dezenas de obras do acervo do MAMF, foram expostas reproduções de Rembrandt, Velásquez, Cézanne, Renoir, Gauguin, Van Gogh, Matisse e Picasso, entre outros.

¹⁵ Sobre esse tema, cf. Assis (2016).

A realização da Exposição de Arte Contemporânea (1948) e a criação da Sociedade Catarinense de Belas Artes (1948) e do Museu de Arte Moderna de Florianópolis (1949) indicam diferentes entendimentos de artes plásticas pela elite intelectual da cidade.

Em abril de 1949, o Secretário de Educação do Estado de Santa Catarina, Armando Simone Pereira, anunciou a criação do Museu de Arte Moderna, que, brevemente, seria instalado na capital.¹⁶ Sobre a formação do patrimônio do museu, comprometeu-se o escritor e crítico de arte Marques Rebelo reunir algumas obras, afirmou Pereira que também esperava doações de “pessoas bem dotadas de espírito público e as aquisições que fará o governo do Estado.”

No final do verão de 1949, foi decretado o Grupo Escolar Modelo Dias Velho como sede provisória do MAM de Florianópolis. O mesmo decreto previu uma comissão especial para elaborar o regulamento e tomar as providências necessárias ao funcionamento do museu. Nota-se que o museu foi criado sem haver um regulamento, um projeto museológico e muito menos uma direção. O primeiro diretor foi nomeado somente em 1950. O escritor Salim Miguel (1951) acusou a comissão especial pela incúria e viu com pessimismo o futuro do museu. Se não havia um projeto museológico, tinha-se, ao menos, um projeto arquitetônico para o novo prédio.¹⁷ Mas o projeto para uma sede própria do museu nunca saiu do papel (Miguel, 1999, p. 21), o que comprometeu a permanência ou a estabilidade do museu por décadas.

Em 1953, o então diretor do MAMF reconheceu que “antes de instalar-se na Casa de Santa Catarina, o Museu andou um pouco esquecido, estático. Viveu dentro daquele conceito antigo de museu, isto é, como depósito de peças simplesmente.”¹⁸ Na altura, o conceito de museu do ICOM era bem outro e a referência ao “museu-depósito” – se não era uma fantasmagoria – parece ser um indício provável de que o MAMF era um museu apenas no papel antes da sua instalação provisória na Casa de Santa Catarina.

Em meados de 1955, Maurício dos Reis considerava uma “pretensão” chamar de “museu aquele patrimônio”, referindo-se ao acervo do MAMF.¹⁹ Afirmava ainda que o acervo não era a principal razão de ser do museu já que ofertava um conjunto de atividades didáticas, exposições periódicas, conferências etc.²⁰ Nessa altura, o grupo do

¹⁶ Museu de Arte Moderna. *O Estado*, Florianópolis, 19 abr. 1949, p.9.

¹⁷ Museu de Arte Moderna de Florianópolis – Projeto de Flávio Aquino. *O Estado*, Florianópolis, 15 jan. 1950.

¹⁸ O Museu de Arte Moderna de Florianópolis e as comemorações do primeiro aniversário das novas instalações. *Gazeta da Arte*, Florianópolis, 2 abr. 1953, p.1.

¹⁹ Maurício dos Reis, juntamente com Archibaldo Cabral Neves, havia trabalhado voluntariamente no MAMF por mais de um ano. Portanto, sabia muito bem sobre o assunto.

²⁰ Florianópolis tem um Museu de Arte Moderna. *A Gazeta*, Florianópolis, 10 jul. 1955, p.12.

Círculo de Arte Moderna (CAM) desenvolvia outras atividades (literárias, cênicas e cinematográficas) na cidade e a direção do MAMF tem dificuldades de fazê-lo digno desse nome.

Além da criação do MAMF por decreto estadual em 1949, um novo decreto em 1970 tem sido considerado como o demiurgo meio de passagem do MAMF para o MASC. Assim como o decreto estadual n. 433, de 18 de março de 1949, foi supervalorizado pela narrativa museal e pelo discurso acadêmico, o decreto 9.150, de 4 de junho de 1970 tem sido, igualmente, mencionado para endossar o mito fundador do MASC. Consta-se um ranço positivista na produção acadêmica uma vez que ambos os decretos aparecem como documentos que “falam por si”.

A linearidade da racionalidade *a posteriori*

Encontra-se na produção acadêmica copiosa referência à “certidão de batismo” do MAMF (Barbosa, 2018, p. 93; Assis, 2016, p. 98; Pereira, 2013, p. 16; Pinto, 2011, p. 152), mas não há nenhuma referência à sua “certidão de óbito”. Segundo a narrativa museal e o discurso acadêmico, o MAMF não morreu e sim foi transformado no MASC por um decreto de 1970. Acontece que o MAMF não foi sequer mencionado no decreto 9.150, de 4 de junho de 1970 e nenhuma continuidade foi abordada na reforma administrativa. Uma leitura do Diário Oficial do Estado de Santa Catarina, notadamente os artigos 98 a 104, do decreto 9.150, de 4 de junho de 1970, permite constatar as atribuições da Direção do novo museu, bem como as das demais estruturas: Secção de Promoção, Divulgação e Documentação, Secção de Restauração e Escolinha de Arte. Não havia pelo decreto nenhuma secção responsável pela pesquisa no museu. Se o interesse público e o papel educativo do museu eram levados em conta, a estabilidade ou permanência sequer foi mencionada. Curiosamente, o decreto não se refere ao espaço físico do novo museu.

Há uma lacuna historiográfica sobre as eventuais tratativas preliminares para fechar o MAMF e abrir o MASC. Malgrado o decreto 9.150, de 4 de junho de 1970, a imprensa local publicou matérias sobre exposições no MAMF até meados de agosto de 1970.²¹ Somente na segunda quinzena de agosto de 1970, o jornal *O Estado* informa que “o Museu de Arte Moderna de Florianópolis passou agora a chamar-se Museu de

²¹ Anúncios da exposição de Aldemir Martins em meados de junho de 1970 e da exposição de cartazes de artistas norte-americanos em meados de agosto são dois exemplos de que a imprensa seguia a chamar o museu de MAMF.

Arte de Santa Catarina”.²² Todavia, outros órgãos da imprensa continuavam a chamá-lo de Museu de Arte Moderna de Florianópolis anos depois do decreto da reforma administrativa de 1970.²³

Causa estranheza que não há na imprensa registro de um debate sobre o novo museu e sua nova estrutura no qual artistas e intelectuais tenham participado. Parece que a decisão foi palaciana. Cabe lembrar que o Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis era bastante ativo. Composto por Aldo Nunes, Dimas Rosa, Ernesto Meyer Filho, Hiedy de Assis Corrêa (Hassis), Hugo Mund Júnior, Pedro Paulo Vecchietti, Rodrigo de Haro e Tércio da Gama, o GAPF tinha circulação no incipiente ecossistema museal de Santa Catarina. Aldo Nunes, membro do GAPF, assumiu a direção do MAMF em 1969. Já o seu ex-diretor, Carlos Humberto Corrêa, assumiu a direção do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Santa Catarina entre 1969 e 1975. Sem dúvida, Carlos Humberto Corrêa deve ter negociado no âmbito político a inclusão do MAMF na reforma administrativa de 1970.²⁴ Segundo o decreto 9.150, de 4 de junho de 1970, o Departamento de Cultura ficava responsável pela execução dos seguintes órgãos: Teatro Álvaro de Carvalho, Biblioteca Pública e Museu de Arte.²⁵

Em meados de 1970, o Museu de Arte de Santa Catarina nasceu subordinado diretamente ao Diretor da Divisão de Artes do Departamento de Cultura.²⁶ Provavelmente, o ex-diretor do MAMF foi um dos responsáveis pelo fim do Museu de Arte Moderna de Florianópolis e pela criação de um novo museu de arte subordinado ao Departamento de Cultura, do qual Carlos Humberto Corrêa era o novo diretor desde 1969. O ex-diretor do MAMF deve ter aproveitado o seu novo cargo para propor um novo museu com o acervo do MAMF. A proposta pode ter sido discutida com o seu amigo Aldo Nunes que o substituíra na direção do MAMF. Ambos sabiam das dificuldades orçamentárias do MAMF e as condições precárias do museu. Na cidade não havia mecenas como Chateaubriand ou Matarazzo em São Paulo. O maior mecenas para as artes em Santa Catarina era o próprio Estado. Provavelmente, os membros do GAPF concordavam com a ideia de aproveitar a reforma administrativa para incluir a proposta

²² Artes Plásticas. *O Estado*, Florianópolis, 20 ago. 1970, p. 4.

²³ Os Museus em S. Catarina. *Correio do Povo*. Jaguará do Sul, 24 maio 1975, p.1.

²⁴ Ylmar de Almeida Corrêa foi empossado Ministro do Tribunal de Contas do Estado de Santa Catarina no início de janeiro de 1963, já o seu filho, Carlos Humberto Corrêa, assumiu a direção do MAMF em abril de 1963, com apenas 22 anos de idade. Foi diretor do MAMF entre 1963 e 1969.

²⁵ O Departamento de Cultura era ainda responsável pelo centro demonstrativo de material pedagógico.

²⁶ O Departamento de Cultura tinha três divisões: Divisão de Ciências, de Letras e de Artes.

de criar um museu de arte subordinado ao Departamento de Cultura da Secretaria da Educação e Cultura do Estado de Santa Catarina. Outra ilação seria a decisão pessoal de Carlos Humberto Corrêa motivada pela experiência na direção do MAMF entre 1963 e 1969 e pelo poder do seu novo cargo em nível estadual. Cabe ainda lembrar que Carlos Humberto Corrêa estava na direção do MAMF quando houve o III Colóquio dos Museus de Arte do Brasil, inclusive na nova sede do museu, localizada na Avenida Rio Branco. Um dos principais temas do colóquio de 1968 foi a relação entre museus de arte e os governos. Como a documentação alusiva ao último ano do MAMF e ao primeiro ano do MASC não foi ainda classificada e como a documentação do arquivo particular de Carlos Humberto Corrêa não é acessível, pode-se apenas fazer conjecturas.²⁷

Suely Lima de Assis Pinto (2011, p. 169) abordou *en passant* o silêncio em torno da mudança da nomenclatura do museu. A carta de Carlos Humberto Corrêa a Walter Zanini que a historiadora reproduziu parcialmente em sua tese é uma prova de que o novo nome do museu foi uma decisão palaciana. Mas, ao contrário do que aventou o remetente Carlos Humberto Corrêa em sua missiva, o relatório de atividades do MAMF não fez alusão ao futuro nome do museu.

O relatório de atividades do MAMF de janeiro a dezembro de 1969 permite ter uma ideia da simplória administração e de suas atividades. O quadro de funcionários era constituído pelo diretor (contratado), um auxiliar de escritório (efetivo), um desenhista (contratado) e cinco serventes (3 efetivos e 2 à disposição). Entre as atividades, conta-se uma dezena de exposições temporárias de duração média de duas semanas, um festival de arte infantil e um curso de desenho e pintura para somente uma dezena de alunos.²⁸ O relatório ainda informa a previsão de mudança do museu para um novo edifício em construção. Não há nenhuma alusão à mudança de nome do museu.

O decreto 9.150, de 4 de junho de 1970, não faz nenhuma menção ao MAMF. A propalada mudança apenas de nome do museu não se sustenta em provas documentais. Nesse *puzzle*, faltam muitas peças relativas ao fim do MAMF. O silêncio dos artistas e intelectuais em relação às decisões palacianas na área da cultura e do patrimônio em 1970, bem como da laudatória e linear narrativa do MASC e da chancela da produção acadêmica, deve ser interpelado pelo senso crítico.

²⁷ A historiadora Karla Simone Willemann Schütz (2022) tratou *en passant* da dificuldade de consultar o arquivo pessoal do historiador Carlos Humberto Correa.

²⁸ Relatório de atividades do MAMF de janeiro a dezembro de 1969. Pasta com documentos avulsos, NDP/MASC.

Outrossim, a narrativa institucional do MASC deve ser questionada em relação às sucessivas gestões, sobretudo o seu silêncio em torno dos processos sucessórios, pois os seus diretores não caíam de paraquedas. Restam inexplorados os critérios seletivos, as eventuais indicações e as relações políticas que pesavam para a nomeação, bem como as suas políticas de gestão de acervo etc. Por seu turno, a produção acadêmica tampouco questiona a opacidade ou a falta de transparência de certas decisões administrativas e a relação entre política e a administração do MAMF e do MASC, notadamente no período entre 1964 e 1985. Forçoso é reconhecer que ela não aborda separadamente a formação do MAMF e a do MASC, nem leva em conta a diacronia da evolução conceitual do museu.

A burocratização do museu

Embora a literatura especializada sobre a história do MASC não tenha empregado o conceito de burocracia de Max Weber, há um consenso entre a narrativa museal e o discurso acadêmico sobre uma suposta racionalização das atividades e da própria administração do museu, marcada pela crescente burocratização das últimas décadas do século XX às primeiras décadas do século XXI.²⁹ Por outro lado, a improvisação devido aos poucos recursos, à falta de qualificação necessária das equipes em determinados momentos e ao número reduzido de seus quadros parece ter sido uma regra tanto da administração do MAMF quanto do MASC.

Ao tratar dos diferentes tipos de dominação, Weber (1980) descreve a dominação legal com um corpo administrativo burocrático (*die legale Herrschaft mit dem bürokratischem Verwaltungsstab*). Com a emergência do Estado racional (*die Entstehung des rationalen Staates*) nas democracias ocidentais, tornam-se instituições burocráticas os museus, as bibliotecas e os arquivos, para ficar em três exemplos.

Na história do MASC, a profissionalização tem sido um eufemismo para designar a burocratização do museu que teria ocorrido durante a direção de Harry Laus quando ele “viabilizou todos os setores que fazem parte dos aspectos museológicos” (Bortolin, 2002, p. 37). Segundo Harry Laus (1987):

Ao assumir a direção do Museu de Arte de Santa Catarina, verificamos que o seu arquivo era bastante incompleto e confuso, não permitindo

²⁹ A burocracia tem sido, atualmente, empregada no jargão político e jornalístico de forma muito equivocada. Burocracia se tornou um adjetivo usado para o desabono do serviço público ou privado quando, na verdade, a burocratização nada mais é do que a racionalização da administração e da gestão públicas ou privadas no sentido weberiano.

informações precisas sobre origens, sedes, diretores, exposições, acervo, atividades paralelas etc. Na tentativa de sanar esse inconveniente, destacamos a funcionária Terezinha Sueli Franz, da Secção de Pesquisa e Documentação do Museu, para levantar nos mínimos detalhes tudo o que fosse possível, a fim de restaurar a Memória do MASC.

As direções seguintes do museu se perfilam numa continuidade do trabalho de Harry Laus (Bortolin, 2002, p. 38-39). Transparece nesse discurso a ideia de que a equipe do museu foi se tornando mais profissional com o passar do tempo. No entanto, havia sérias lacunas como a falta de alguém com formação em biblioteconomia (Barbosa, 2018, p. 168). Dos profissionais que atuaram como servidores efetivos ou gestores do MASC não há registro de formação em museologia. Somente no concurso de 2010, da Fundação Catarinense de Cultura (FCC), mantenedora do MASC, houve cargo de museólogo. Porém, o cargo de museólogo integra os quadros da equipe do Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina (SEM-SC). Assim, o MASC pode contar com assessoria de museologia da SEM-SC em questões pontuais.³⁰

Na visão retrospectiva da narrativa do MASC, os verdes anos do MAMF se inscrevem num movimento cultural animado por um grupo de jovens fundadores do Ciclo de Arte Moderna. O juvenil amadorismo desses primeiros anos contrasta com a maturidade profissional das últimas décadas. Cabe, no entanto, colocar um bemol nessa melodia. Em 1954, o professor Sálvio de Oliveira publicou um resumo histórico do MAMF na imprensa local. Nele, o ex-diretor do MAMF informa que Eunice Maria Rihl, Maurício dos Reis e Archibaldo Cabral Neves trabalharam “desinteressadamente” por mais de um ano e “jamais viram seus nomes homologados para a direção do museu”, o que mostrava que a sua sugestão não fora aceita pelo Secretário da Educação; por isso, o Museu ficara abandonado “por quase dois anos”.³¹ Nota-se que o amadorismo de alguns jovens voluntários não compensava o descaso político.

A simples dicotomia entre amadorismo e profissionalismo leva, geralmente, à oposição entre o amador e o profissional. Tal oposição pode levar a um equívoco, pois quem ama algo – o amador – pode ser mais eficaz na salvaguarda de uma coleção do que um profissional sem amor pela mesma coleção.

Na história em encaixes do MASC, o amadorismo não deve ser considerado como um termo pejorativo, mas simplesmente como a dedicação de pessoas pelo museu e o

³⁰ Museólogos do SEM-SC, como Renilton Assis, Maurício Rafael e Lizandra Felisbino, atuaram junto ao MASC em diferentes oportunidades. Já a museóloga Rosana Andrade Dias do Nascimento (UFSC) atuou no MASC para a realização de diagnóstico do acervo museológico em 2010 e 2011.

³¹ Em torno do Museu de Arte Moderna de Florianópolis. *A Gazeta*, Florianópolis, 2 mar. 1954.

seu acervo, sem, contudo, ter reunidas as competências técnicas necessárias e os meios adequados para o exercício da museologia e para a conservação e exposição do acervo museológico. Em termos de profissionalismo, há uma série de condições prévias para o bom exercício da profissão. Se o profissional tem uma competência técnica superior àquela do amador, isso não significa que o primeiro possa lograr resultados melhores do que o amador no campo da museologia se lhe faltarem recursos materiais, financeiros etc. Um amador pode investir recursos próprios para a salvaguarda de obras ou para a restauração de outras, enquanto o profissional tem o direito de se abster de fazer qualquer atividade que não esteja prevista no seu contrato. Por outro lado, algumas obrigações do profissional não podem ser cumpridas se houver falta de recursos. Nesse caso, é comum ver profissionais recorrendo à improvisação por falta de meios ou recursos. A improvisação pode pôr em xeque a própria racionalização dos serviços no museu e, por conseguinte, a burocracia no sentido weberiano. A propósito, Harry Laus (1987) considerava a equipe do museu como “a família do museu” o que vai de encontro com a impessoalidade, a formalidade e a racionalidade da burocracia weberiana.

Na narrativa oficial do MASC, a profissionalização das sucessivas equipes do museu foi percebida como algo positivo. Também a historiadora Suely Pinto (2011, p. 179), tratou dessa questão ao analisar a participação de funcionários do museu nos cursos de formação de profissionais realizados pela Associação dos Museus de Arte do Brasil (AMAB) desde o final da década de 1960. Por outro lado, a ida para o Rio de Janeiro do diretor do MAMF, Sálvio de Oliveira, teve impacto no museu que passou “por um período de estagnação” (Bortolin, 2002, p. 31). Em 1954, o próprio Sálvio de Oliveira se defendeu das acusações de ter abandonado o museu em matéria no jornal *A Gazeta*.³²

Em 1963, outro diretor deixa o MAMF. Desde 1958 na direção do museu, João Evangelista de Andrade Filho se mudou para Brasília, onde assumiu o cargo de docente na UnB a partir de 1964. Entre 1969 e 1981, Aldo Nunes foi o último diretor do MAMF e o primeiro diretor do MASC. Deixou a direção do museu para fazer um curso de restauração em Belo Horizonte (Bortolin, 2002, p. 36) em 1981. No ano seguinte, Aldo Nunes cria o Ateliê de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (ATECOR) com o fito de suprir a demanda do MASC e de outras instituições com patrimônio cultural móvel do estado de Santa Catarina. Outras iniciativas vieram a incrementar o conjunto de ações do MASC nas décadas de 1980 e 1990.

³² Em torno do Museu de Arte Moderna de Florianópolis. *A Gazeta*, Florianópolis, 2 mar. 1954.

A burocratização do MAMF e do MASC aparece como um dado não problematizado na historiografia. Se nas décadas de 1950 e 1960 a administração do MAMF contava com os esforços de um grupo de amadores, estes não foram suficientes para impedir uma crise institucional. Além disso, o MAMF se localizava numa casa sem “as mínimas condições para abrigar um órgão do gênero.” “O acervo do Museu de Arte Moderna está instalado numa pequena sala, onde a umidade aos poucos vai deteriorando todas as obras do MAMF”, afirmava o jornal *O Estado* em maio de 1968.³³

A partir de 1970, o MASC não contava com tantos amadores e faltava profissionais. As demandas já não eram mais as mesmas de outrora uma vez que a cidade havia crescido nas últimas duas décadas. Florianópolis tinha em torno de 65.000 habitantes quando foi criado o MAMF. Em 1970, data da criação do MASC, essa população já tinha mais do que dobrado.³⁴ Nota-se que a visita anual do museu não chegava a 4% da população total da capital.³⁵ Sobre o MASC, o jornalista, crítico de arte e galerista Beto Stodieck escreveu o seguinte: “Talvez 90 por cento da cidade nem saiba aonde é que se instala atualmente aquele que já foi um florescente centro de arte.”³⁶

A partir dos meados da década de 1980, o profissionalismo passa a se afirmar nos quadros técnicos e administrativos do museu. Cabe lembrar que a definição de museu em voga no ICOM no último quartel do século XX implicava a burocratização, ou seja, uma racionalização da sua gestão e dos seus serviços para seguir atualizado em sua relação com a sociedade.

Os encaixes na perspectiva de uma história única

Em 1974, uma nova definição de museu foi aprovada pelo ICOM, na qual o museu passava a ser visto como “uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe, para fins de estudo, educação e diversão, provas materiais da sociedade e do seu ambiente.” No mesmo ano, o MASC já diminuía suas atividades na expectativa de mudança para o prédio novo. Com menos exposições temporárias para o segundo semestre de 1974, a preocupação era em torno da restauração e da

³³ A Arte em Perigo. *O Estado*, Florianópolis, 5 maio 1968 – Caderno 2, p. 7.

³⁴ <https://sidra.ibge.gov.br/tabela/1287#resultado> Acesso em 13 jun. 2024.

³⁵ Museu e movimento. *O Estado*, Florianópolis, 26 abr. 1967, p.7.

³⁶ Um museu sem sossego (por Beto Stodieck), s/d., p.8. Recorte de jornal em pasta de documentos avulsos do NPD/MASC.

conservação do acervo.³⁷ O diretor Aldo Nunes reconhecia que algumas molduras tinham sido atacadas por insetos xilófagos e que outras precisavam ser renovadas. Forçoso era ainda reconhecer que o museu não dava condições para contratar mais pessoas devido à falta de espaço. O diretor do MASC disse ainda o seguinte: “o prédio não tem condições ideais para uma boa conservação dos trabalhos, inclusive o controle de temperatura para os quadros é feito precariamente, abrindo ou fechando a única janela do recinto onde eles estão guardados.”³⁸ De forma complacente, o diretor do MASC deixava à responsabilidade “dos anjos” a guarda noturna do acervo. Sem sistema de segurança durante a noite e sem seguro, o acervo de obras do museu passou décadas em risco.

Segundo a narrativa oficial do MASC, foram os anos de 1975 a 1979 o período mais difícil do museu. Na imprensa local, lê-se notícias da “penúria do MASC” que serve de amostra “da situação de crônica melancolia que se estabeleceu sobre o patrimônio em Santa Catarina.”³⁹ O “Museu de Arte de Santa Catarina – com acervo de 419 peças, avaliado em Cr\$ 1.242.700,00 – ainda não encontrou um endereço definitivo”, deplorava Saint Clair Monteiro nas páginas d’*O Estado*.

Em 1977, houve uma nova mudança para mais um espaço provisório que mal dava para montar exposições com obras do acervo. Uma exposição do MASC chegou a ser montada em outro lugar.⁴⁰ Em 1979, a recém-criada Fundação Cultural Catarinense separou a Escolinha de Arte do MASC (Bortolin, 2002, p.35). Nota-se que o MASC não era uma instituição permanente até o final da década de 1970, tampouco lograva atender satisfatoriamente as expectativas do público em termos de serviços. Em 1973, o pintor Zumblick referiu-se ao MASC como sendo “uma velha casa onde os quadros estão amontoados, num desprezo à arte.” Afirmou ainda que a verba destinada ao museu era “tão irrisória que mal dá para pagar seus funcionários.”⁴¹

Se as condições de exposição eram precárias, as condições de conservação não eram diferentes e o setor de restauração era então “bastante desprezado” (Bortolin, 2002, p. 36). Não havia tampouco pesquisa no MASC. Logo, o que acontecia no MASC não correspondia satisfatoriamente ao conceito vigente de museu. Havia uma defasagem entre a nova museologia no final da década de 1970 e o estado precário do MASC sem sede própria, sem política de aquisição, sem política de gestão de acervo,

³⁷ Museu de arte restaura acervo para nova casa. *O Estado*, Florianópolis, 14 ago. 1974, p. 15.

³⁸ Museu de arte restaura acervo para nova casa. *O Estado*, Florianópolis, 14 ago. 1974, p. 15.

³⁹ O retrato do nosso patrimônio. *O Estado*, Florianópolis, 30 out. 1975, p. 16.

⁴⁰ A exposição ARS/ARTIS VERÃO 1977 foi montada no Centro Comercial Aderbal Ramos da Silva.

⁴¹ Diretor do MASC contesta palavras do pintor Zumblick. *O Estado*, Florianópolis, 24 jan. 1973, p.3.

sem pesquisa e com sérias dificuldades para conservação e exposição das quase 500 obras do seu acervo em 1979.

Em situação mais precária se encontravam alguns desenhos e óleos de artistas renomados que o escritor Marques Rebelo reuniu para constituir um acervo inicial ao Museu de Belas Artes na cidade de Cataguases em Minas Gerais.⁴² Vinte anos depois de Marques Rebelo e Francisco Inácio Peixoto terem idealizado o museu, a prefeitura ainda não havia dedicado um espaço físico ao acervo com mais de quarenta obras e que acabou sendo recolhido ao depósito de uma fábrica. Em 1950, Marques Rebelo e José Carlos Macedo Mirante tentaram criar um museu de arte em Resende no Rio de Janeiro. Dois anos depois, o museu fechou e foi reaberto somente em 1974. Os percursos de dois outros acervos de obras reunidas por Marques Rebelo provam a contingência na história e o engodo teleológico de ver a exposição de arte contemporânea em Florianópolis em 1948 como o embrião do MASC.

Os encaixes que a narrativa museal fabricou e que a produção acadêmica tem reproduzido se encontram na sequência ou na continuidade das gestões do MAMF e, depois, do MASC ao longo de décadas. A cronologia das sucessivas direções administrativas ou das provisórias sedes dos museus reforça a ideia de uma história linear. O mesmo vale para uma visão com ênfase no colecionismo ou no crescimento do número de obras do acervo museológico, como se museu fosse sinônimo de acervo. A história do museu não se reduz à história do seu acervo. A propósito, não há documentação no arquivo do MASC para retrazar satisfatoriamente as primeiras décadas de aquisição e tombamento das obras do acervo. Com a falta dos primeiros 50 livros-tombo do acervo do MAMF, difícil saber o que entrou e o que se perdeu das aquisições desde 1949 até 1969. Cabe ressaltar que, o MAMF foi dirigido por um bacharel em História entre 1963 e 1969 (BORTOLIN, 2002, p.33). Causa estranheza, portanto, a negligência dessa gestão com a organização dos arquivos do museu.

A perda ou o desaparecimento de várias obras durante os primeiros anos do MAMF, notadamente das obras doadas pelo colecionador e político Jorge Lacerda, tem paralelo com a falta ou dispersão de documentação no arquivo do museu.⁴³ Situação dramática do acervo do MAMF foi denunciada na imprensa local em 1968.

⁴² <https://www.portinari.org.br/en/archive/bibliographic/52505/cataguases-o-desprezo-a-cultura> Acesso em 10 jun. 2024.

⁴³ Dessas 25 obras da coleção de Jorge Lacerda, o acervo do MASC possui apenas oito: três desenhos de Santa Rosa, dois desenhos de Athos Bulcão, os desenhos de Cícero Dias e Barbosa Leite e a gravura de Portinari (BORTOLIN, 2002: 31).

É de causar dó a todos quantos visitam o Museu de Arte Moderna. As chuvas têm destruído inúmeros documentos e retratos inéditos, que fazem parte de uma galeria imensa de obras da Casa. Suas paredes úmidas põem em perigo todo o acervo do Museu, que possui pinturas dos mais renomados artistas nacionais. [...] As telas, na falta de um local apropriado, estão dispostas em inseguras prateleiras armadas num local úmido, expostas ao perigo da deterioração.⁴⁴

Embora houvesse sim obras de renomados artistas nacionais expostas ao perigo da deterioração, o acervo do MAMF apresentava ainda outros problemas. Segundo um dos ex-diretores do MASC, João Evangelista de Andrade e Filho, a “irregularidade da sua coleção, cuja montagem não se deu em decorrência de critérios qualitativos, com respaldo de curadorias, orçamentos ou de mecenas”, foi sempre um problema para o desenvolvimento do seu acervo que não fugiu à regra quando se trata “do acervo dos museus de província” (BORTOLIN, 2002, p. 14). Cabe lembrar que o acervo inicial do MAMF foi aumentado com as peças expostas na Exposição do Primeiro Aniversário. Contava-se naquela altura um conjunto de mais de 50 obras. No entanto, havia, entre elas, uma dezena de reproduções de “grandes mestres” como Rembrandt, Velásquez, Cézanne, Renoir, Gauguin, Van Gogh, Matisse e Picasso. Havia também uma dezena de obras de artistas premiados que foi doada pelo então governador de São Paulo, Ademar de Barros. A doação foi estimada na época em Cr\$ 100.000.⁴⁵ Décadas depois, Harry Laus escreve, num texto datilografado sem data, intitulado MASC: Um Acervo Bilionário, que “o acervo do MASC não está assegurado”. Pergunta-se, o então diretor do MASC: “Como assegurar uma coisa cujo valor se desconhece?”⁴⁶

Nota-se que a história do acervo do MAMF e do MASC, assim como das suas exposições, enseja uma narrativa alternativa àquela institucional. Escusado é lembrar que o acervo museal não se fez apenas pela acumulação de aquisições ao longo do tempo, pois ele também se desfez com perdas de obras cuja “vida museal” precisa ainda ser escrita. Pode-se supor que algumas obras perdidas ou roubadas têm uma “vida pós-museal” em coleções particulares.

As histórias separadas do MAMF e do MASC poderiam contribuir para uma contra-narrativa da história única do MASC. No entanto, a produção acadêmica sobre a história do MASC (Barbosa, 2018; Assis, 2016; Pereira, 2013; Pinto, 2011) reproduz a narrativa

⁴⁴ A Arte em Perigo. *O Estado*, Florianópolis, 5 maio 1968 – Caderno 2, p. 7.

⁴⁵ Museu de Arte Moderna. *O Estado*, Florianópolis, 22 maio 1949, p.5.

⁴⁶ Texto datilografado (3 p.) que se encontra numa pasta com documentos avulsos no Núcleo de Pesquisa e Documentação do MASC.

museal (Bortolin, 2002) no que concerne à ideia de progresso.⁴⁷ Trata-se de uma visão liberal do sentido da história.⁴⁸ A ênfase no processo de acumulação de obras ao longo de décadas sugere uma marcha inexorável de um acervo que parece ser a essência ou a razão de ser de um museu. É verdade que a valorização de um acervo museológico pode variar de acordo com as oscilações no mercado de arte. Ela pode mesmo orientar a política de aquisição de novas obras ou coleções para um acervo museológico. O estado de conservação das obras de um acervo pode também ser um fator importante para estimar o valor do patrimônio material ou de bens culturais móveis. Entretanto, a quantidade de obras de um acervo não tem a ver com a qualidade das mesmas. O aumento de um acervo pouco informa sobre o conteúdo de suas obras e muito menos sobre a história do museu. Se o museu é uma instituição sem fins lucrativos, a valorização do seu patrimônio em bens culturais móveis não pode ser confundida aos valores do mercado de arte.

Nas democracias liberais, a instituição museal investe, em geral, na aquisição de obras, ou seja, na acumulação de bens culturais móveis. Por outro lado, o museu tem sido objeto de críticas e autocríticas nas últimas décadas. Por exemplo, a exposição “O Museu Canibal” (2002) interpelou os visitantes em torno do “estranho familiar” (*Unheimlich*) – no sentido freudiano – ao deslocar o foco do “museu do outro” para o “museu de si” e ao colocar o observador no lugar do observado.⁴⁹ Outras exposições também deram azo a uma autocrítica e algumas delas foram realizadas no bojo de uma reinvenção do museu. Com as novas tendências na museologia, houve uma virada em termos de práticas museológicas. Em 2007, a definição do ICOM para museu era a seguinte:

Instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu ambiente para fins educativos, de estudo e de diversão.

Desde então, muitos museus passaram por reformas e outros surgiram com propostas até mesmo inusitadas como do museu sem objetos (Vergès, 2023)⁵⁰. Em Istambul foi criado o Museu da Inocência (Masumiyet Müzesi) em 2012, cujos objetos

⁴⁷ A ideia de progresso na historiografia se desenvolve no século XIX, como aponta Georg G. Iggers na introdução do livro que organizou sobre o historiador alemão Leopold von Rank (2010). Tal perspectiva na história tem fomentado críticas em diferentes períodos como as de Nathan Rotenstrich (1971) e Bruce Mazlish (2006), para ficar em dois exemplos.

⁴⁸ Para uma crítica da razão liberal, cf. Zohk (2020).

⁴⁹ <https://www.men.ch/fr/expositions/anciennes-expositions/expositions-temporaires/le-musee-cannibale/pour-en-savoir-plus> Acesso em 14 jun. 2024.

⁵⁰ <https://35.bienal.org.br/o-museu-sem-objetos/> Acesso em 14 jun. 2024.

foram sendo colecionados pelo escritor Orhan Pamuk enquanto preparava o seu romance homônimo. Em 2021, o Museu de Florianópolis foi inaugurado no centro da cidade, no antigo prédio da Casa da Câmara e Cadeia, inteiramente reformado para abrigar o novo museu. Sua missão: “Promover olhares sobre a história, a memória, o presente e perspectivas para o futuro da cidade de Florianópolis através da cultura material e imaterial, por meio da preservação, pesquisa, comunicação, interatividade, programações educativas e culturais.”⁵¹ Em 2022, durante a XXVI Conferência Geral do ICOM, a nova definição aprovada foi a seguinte:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus promovem a diversidade e a sustentabilidade. Atuam e se comunicam de forma ética, profissional e com a participação das comunidades, oferecendo experiências variadas de educação, entretenimento, reflexão e compartilhamento de conhecimento.

Não resta dúvida que o atual MASC se aproxima da nova definição de museu do ICOM. No entanto, algumas atividades necessitam de mais investimento como a pesquisa, outras precisam de mais transparência como a política de gestão do acervo e a política de aquisição e algumas urgem ser implementadas como o Plano Museológico. Ao mesmo tempo, o MASC está inserido numa rede de museus regionais, nacionais e internacionais e com a incumbência à atualização constante.

No Brasil, os museus de arte como o MASP ou o MON logram seguir as tendências nos grandes museus internacionais. Impõe-se uma programação de exposições temporárias que responde ao ritmo de uma complexa indústria cultural. No entanto, nem todos os museus de arte podem oferecer tantas exposições temporárias anualmente, por falta de recursos humanos e financeiros etc. A hegemonia dos grandes museus pode impactar de diversas formas nos outros museus.

No caso do Museu de Arte Moderna de Florianópolis, fundado em 1949, a narrativa oficial do MASC destaca o fato dele ser um dos primeiros museus de arte moderna do Brasil, após o Museu de Arte de São Paulo (1947) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948) (Bortolin, 2002, p. 25). Mas o MAMF não teve o mesmo destino do MASP e do MAM. Aliás, o entendimento atual de museu não pode ser a lente para ver um pequeno museu cujo acervo com duas dezenas de obras estava depositado numa sala de uma escola nos meados do século XX. Da mesma forma, a

⁵¹ <https://www.sesc-sc.com.br/museudeflorianopolis/sobre/o-museu-de-florianopolis> Acesso em 12 jun. 2024.

primeira definição de museu do ICOM não abarca todas as atividades e as atribuições do atual MASC.

A evolução conceitual do museu desde a criação do ICOM tem diacronia e sincronia possíveis com as histórias do MAMF e do MASC. Ao considerar tanto a diacronia quanto a sincronia, a contextualização facilita o desencaixe das partes daquela história única que vai do acervo primordial àquele atual, do primeiro e improvisado espaço museal ao museu definitivo, do primeiro diretor ao mais recente etc. Enfim, romper com uma história linear, única e definitiva pode ensejar uma nova metáfora alternativa ao efeito Matrioshka.

Arquivamento de si

Meus colegas de ofício devem alegar que a história em encaixes foi realizada por mãos amadoras, pois não havia profissionais da história envolvidos com a elaboração da pesquisa e da redação do texto do catálogo do MASC (1987) e do livro *Biografia de um Museu* (2002). Apesar dos meios de bordo modestos, Harry Laus e Teresinha Sueli Franz fizeram um importante levantamento de fontes e uma retrospectiva crítica para a memória de um museu. Corria o ano de 1987 quando o MASC apresentou uma importante exposição do seu acervo. Nota-se que a retrospectiva crítica da exposição tinha os seus limites, pois ela comemorava os 38 anos do museu, ou seja, açambarcava como sua toda a história do MAMF.

Naquele mesmo ano, o historiador Pierre Nora (1987) propõe a Ego-história, ou seja, tratar a sua própria história como o historiador faz com a dos outros. Aplica-se a si mesmo, o método e o arsenal crítico e analítico que se aplicam aos outros. Seria possível, então, fazer a passagem do museu dos outros para o museu de si? No entendimento de Pierre Nora, a Ego-história é um apanágio do historiador, pois é quem pode se valer dos instrumentos de ofício para escrever uma história autocrítica. O desafio da Ego-história seria a autorreflexão com justeza e precisão. Mas um museu de arte pode escrever a sua própria história?

Se uma instituição museal não pode se colocar na pele do historiador para fazer uma Ego-história, ela pode se valer do estado da arte para uma reflexão crítica sobre a origem do seu acervo ou de sua história institucional. Em relação à Exposição de Arte Contemporânea de 1948 que é considerada o ovócito do Museu de Arte Moderna de Florianópolis, creio ser hoje altamente recomendada uma autocrítica por parte de

qualquer instituição museal que se pretenda herdeira desse legado. Não se pode mais admitir o silêncio em relação ao vínculo simbólico dessa Exposição de Arte Moderna de 1948 com a Escola Modelo Dias Velho. Ora, quem foi Dias Velho? Um traficante de indígenas escravizados. A origem da fundação de um povoado insular tem no tráfico de seres humanos a sua base econômica. A esse bandeirante vicentino foi emprestado o nome para uma instituição de ensino. Nela, ocorreu a Exposição de Arte Moderna de 1948. Passados quase oitenta anos, não se pode mais silenciar sobre os erros do passado. A proposta de “descolonização” de espaços públicos em várias cidades da América do Norte, da Europa e da África não pode ser ignorada por nenhuma instituição que tem por missão a salvaguarda do patrimônio e da memória de uma cidade como Florianópolis. Por outro lado, as críticas da historiadora Karina Anhezini (2020) contra uma “retórica bandeirante” de uma narrativa da História do Brasil, que parte da ideia de progresso desde as incursões das bandeiras paulistas pelo país afora, parecem suficientes para uma ruptura com certas visões do passado e do presente de cidades como Florianópolis.⁵²

O museu pode ainda colaborar com a auto-organização do seu acervo e do seu arquivo. A clipagem (*clipping*) pode ser um exemplo desse arquivamento de si. Trata-se de um método muito em voga no século XX para seleção de notícias na imprensa sobre um determinado assunto, sobre determinada instituição ou pessoa pública. Em geral, a clipagem era muito usada pelo setor de marketing para monitorar a imagem de uma empresa ou de uma marca, mas também as tendências no mercado. Atualmente, o Google disponibiliza gratuitamente ferramentas para clipagem não apenas na imprensa, mas também nas redes sociais. Como metodologia de monitoramento e arquivamento, a clipagem deve ser submetida à análise periódica que deve se desdobrar na elaboração de um relatório com base nas informações coligidas.

No Núcleo de Pesquisa e Documentação do MASC, encontram-se várias clipagens sobre o MAMF e sobre o MASC. No entanto, não foi encontrada nenhuma orientação e tampouco os critérios sobre tal processo contínuo de arquivamento de menções feitas na imprensa sobre o museu. Não foi encontrado nenhum relatório administrativo ou de terceiros realizado com base nas informações da clipagem.

⁵² Ver também o artigo de Denise Moura. O que as estátuas de Bandeirantes têm a nos dizer? Jornal da UNESP, 2021. <https://jornal.unesp.br/2021/08/03/o-que-as-estatuas-de-bandeirantes-tem-a-nos-dizer/> Acesso em 5 ago. 2024.

No século XX, a imprensa tinha quase o monopólio da informação. Atualmente, com as redes sociais, tornou-se impossível monitorar, analisar, selecionar e arquivar todas as informações sobre um museu. Com a revolução tecnológica dos últimos anos, os museus podem fazer a conversão de seus arquivos para um banco de dados digital cujas vantagens são muitas. Para ficar em um par de exemplos, a digitalização do arquivo concorre para a conservação do documento original e para facilitação do acesso de um número maior de pessoas às informações do museu. A consulta na hemeroteca digital catarinense permite, atualmente, encontrar matérias alusivas ao MAMF e ao MASC em poucos minutos. Nota-se que a velha clipagem se tornou obsoleta.

Para o arquivamento de si, o MASC tem – como todo museu – alguns dilemas. Quais critérios adotar para a entrada de obras de arte contemporânea no acervo? Quais critérios para o descarte (no acervo e no arquivo)? Além da organização racional do seu acervo e do seu arquivo, o museu pode contribuir de outras formas para a memória da instituição. O registro de depoimentos de quem vive o museu (servidores da limpeza e da segurança, estagiários, funcionários concursados, contratados ou cedidos, administradores e visitantes, entre tantos outros) pode ser um importante recurso para futuros estudos sobre a relação do museu com a sociedade e para a memória do museu. Mas a história do museu é diferente.

Considerações finais

Em seu livro *O fio das missangas*, Mia Couto escreveu o seguinte: "A missanga, todos a veem. Ninguém nota o fio que, em colar vistoso, vai compondo as missangas. Também assim é a voz do poeta: um fio de silêncio costurando o tempo."⁵³ Como o fio silente do poeta a coser o tempo, o fio do historiador amarra o presente ao passado, sem passadismo e com o fito de uma melhor tessitura ao futuro.

A partir do lirismo poético de Mia Couto, o conjunto de contos sob o título *O fio das missangas* vale para aludir que um acervo museológico contém obras com diferentes percursos, com histórias às vezes insólitas. Neste caso, o fio é o acervo, as missangas suas obras, mas o colar é o museu. Acontece que o fio pode arrebentar, as missangas se perderem e o colar ser desfeito. Reata-se o fio, recompõem-se as missangas numa nova ordem e tem-se um outro colar. O colar do MASC é composto por várias missangas

⁵³ No conto homônimo, um homem disse ao narrador dar o fio e as mulheres as missangas. Deixou de colecionar suas missangas quando a sua mãe morreu.

unidas por um fio invisível. Somente ao desfazer o colar é que se pode rever o fio que unia as missangas. O fio e as missangas fazem parte do colar, assim como o acervo e suas obras fazem parte do museu. Mas o colar não é somente fio e missangas. O colar é também trabalho de mãos invisíveis. Assim também é o museu.

O colar do MAMF foi feito e refeito por diversas mãos. Muitas anônimas e que restam invisíveis na narrativa linear do MASC (Bortolin, 2002), à qual se alinha a produção acadêmica (Barbosa, 2018; Assis, 2016; Pereira, 2013; Pinto, 2011). Com ênfase na biografia dos gestores do MAMF e do MASC, a *Biografia de um Museu* tornou protagonista um grupo seleto de homens. Inclusive, suas fotografias aparecem na narrativa visual de *Biografia de um Museu*.⁵⁴ Também Suely Lima de Assis Pinto (2011) considerou três homens como os principais “embreantes” do MASC.⁵⁵ São eles: Carlos Humberto Corrêa, João Evangelista de Andrade Filho e Harry Laus. No entanto, muitas mulheres atuaram tanto no MAMF quanto no MASC.⁵⁶ Para ficar em dois exemplos, Eunice Maria Rihl, secretária do MAMF e Terezinha Sueli Franz, da Seção de Pesquisa e Documentação do MASC.

Terezinha Sueli Franz foi responsável pela pesquisa de “salvamento” da memória do MAMF e do MASC, realizada em meados da década de 1980. O então diretor do MASC, Harry Laus, reconheceu o seu importante trabalho. Contudo, há uma ambiguidade na autoria do texto do catálogo dos 38 anos do MASC que foi reproduzido no catálogo dos 40 anos do MASC e também na *Biografia de um Museu* (2002, p. 25-37). A redação final foi atribuída a Harry Laus a partir da pesquisa geral de Terezinha S. Franz. Nota-se que a pesquisadora não aparece como autora e nem coautora de um texto que se tornou fulcral para a narrativa oficial do MASC.

A história do MASC tem dado pouco atenção às políticas de gestão de acervo, aos trabalhos de conservação e restauração, às tendências museológicas que atravessaram o século XX e a virada em curso no primeiro quartel do século XXI que têm fomentado a reinvenção dos museus. Outro aspecto importante é relativo aos tipos de aquisição (doação, legado, compra, permuta, empréstimo etc.). A aquisição de qualquer objeto artístico deve ser documentada devidamente. Ao menos, essa é a

⁵⁴ Em comparação com o mesmo texto publicado em 1987, no catálogo da exposição MASC 38 anos, nota-se que *Biografia de um Museu* (BORTOLIN, 2002) não reproduziu as mesmas ilustrações do catálogo e deu ênfase à fotografia de seus diretores.

⁵⁵ A historiadora parte do estudo de Anne Cauquelin (2005) sobre os “embreantes” Marcel Duchamps, Andy Warhol e Leo Castelli.

⁵⁶ Para ficar num exemplo, no decreto 9.150, de 4 de junho de 1970, Art. 104, Parágrafo único – “A Escolinha de Arte será orientada por uma das professoras que exercerá as funções de Diretora” [no feminino no texto]. Porém, no Art. 101: “Ao Diretor do Museu de Arte de Santa Catarina competirá” [...].

orientação em torno da ética de aquisições do ICOM desde 1971 (Padilha, 2014, p.29). O silêncio dos arquivos não pode se desdobrar num silêncio historiográfico sobre a falta de informação sobre a musealização de certos objetos de arte.⁵⁷

Outro ponto crítico que resta silente pela produção acadêmica e também pela narrativa do MASC é a relação pretérita do museu com a sociedade. O caráter elitista do museu pode ser observado numa nota de jornal de abril de 1967, que informa que o número de visitantes do MAMF estava na casa de 5.000, ou seja, o dobro do número registrado em 1965. Os seus visitantes eram “estudantes, profissionais liberais e intelectuais.”⁵⁸ No relatório do MAMF para o ano de 1969, o número de visitantes também foi de aproximadamente 5.000. Todavia, o relatório apresenta uma contradição, pois informa que houve uma diminuição da frequência do museu e aponta como “fator preponderante” a localização do prédio, “não muito central”, o que pode ter corroborado o pedido de celeridade às autoridades para a construção do novo prédio, onde estavam previstas as instalações para o museu.⁵⁹

Tanto para uma história da relação entre o MAMF e a sociedade dos anos 1950 e 1960 quanto outra entre o MASC e a sociedade dos anos 1970 em diante, deve-se levar em conta não somente a evolução conceitual de museu, como também as mudanças ou as transformações da sociedade ao longo das respectivas décadas. Nesse sentido, outros arquivos devem ser consultados, além dos arquivos do museu.

Para uma biografia do museu, o questionamento sobre os seus arquivos resta incontornável. Com a contribuição da historiadora Suely Lima de Assis Pinto (2011) sobre o arquivo do MASC e de outros especialistas sobre o seu acervo e suas exposições (BARBOSA, 2018; ASSIS, 2016; PEREIRA, 2013), pode-se problematizar a missão do museu em reunir, conservar e mostrar, mas também em ensinar, pesquisar e divulgar conhecimento, além de atualizar o debate sobre a relação entre museu e sociedade. Todavia, a história do MAMF não se inscreve somente na história única, linear e definitiva do MASC, como se o seu devir já tivesse sido anunciado pela “clarividência” do escritor Marques Rebelo, como acreditava Iaponan Soares, quando Diretor Geral da Fundação Catarinense Cultura (BORTOLIN, 2002, p.13). Se o encaixe das partes uma nas outras concorre para o efeito Matrioshka da história única do MASC, outras histórias são

⁵⁷ Sobre a musealização de objetos de arte contemporânea, ver a abordagem crítica de Suely L. de A. Pinto (2011).

⁵⁸ Museu e movimento. *Estado*, Florianópolis, 26 abr. 1967, p.7.

⁵⁹ Relatório de atividades do MAMF de janeiro a dezembro de 1969. Pasta com documentos avulsos, NDP/MASC.

possíveis. Sem teleologia, outras histórias podem seguir os caminhos sinuosos abertos pelo aleatório e pela contingência.

Agradecimentos

O autor agradece a Maria Helena Rosa Barbosa e Sérgio Prosdócimo, do Núcleo de Ação Educativa do MASC, Álvaro Henrique Fieri, do Núcleo de Acervo e Conservação do MASC, Débora Judite Fernandes Alves, do Núcleo de Documentação e Pesquisa do MASC, e Ana Paula Weschenfelder, administradora do MASC, pela solicitude e pela presteza sem as quais não seria possível a realização deste trabalho.

Referências

ADICHE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ANHEZINI, Karina. **Entre o imperativo do arquivo e a retórica bandeirante: a constituição de um saber científico para a invenção do paulista**. História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography, Ouro Preto, v. 14, n. 36, p. 349–372, 2021. <https://doi.org/10.15848/hh.v14i36.1708>

ASSIS, Renilton Roberto da Silva Matos de. **Da Exposição de pintura contemporânea de 1948 à revitalização do antigo Grupo Escolar Modelo Dias Velho**: primeira sede do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC). Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade), Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, Joinville, 2016.

BARBOSA, Maria Helena Rosa. **Memória e esquecimento: exposições do acervo do Museu de Arte de Santa Catarina (1983-2016)**. Tese (Doutorado em Ciências Humanas), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

BORTOLIN, Nancy (org.) **Biografia de um Museu**. Florianópolis: FCC, 2002.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: Uma Introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

COUTO, Mia. **O fio das missangas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MAZLISH, Bruce. **Progress in History**. Historically Speaking 7(5), 2006, pp.18-21. <https://dx.doi.org/10.1353/hsp.2006.0051>.

MIGUEL, Salim. Dois casos. Revista Sul. Florianópolis, abril de 1951, n. 13, p. 42-44.

MIGUEL, Salim. Achegas para a história do MASC (1999). in: BORTOLIN, Nancy (org.) **Biografia de um Museu**. Florianópolis: FCC, 2002, p.18-24.

NORA, Pierre. **Essais d'ego-histoire**. Paris: Gallimard, 1987.

PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação Museológica e Gestão de Acervo**. Coleção Estudos Museológicos, v.2, Florianópolis: FCC, 2014. Disponível em: <https://cultura.rs.gov.br/upload/arquivos/carga20190653/17105304-documentacao-museologica-gestao-acervo.pdf>

PEREIRA, Lucésia. **Discursos emoldurados: reflexões sobre a história do Museu de Arte de Santa Catarina**. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

PINTO, Suely Lima de Assis. **Arquivo, museu, contemporâneo: a fabricação do conceito de arte contemporânea no Museu de Arte de Santa Catarina - MASC/SC**. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

ROTENSTRICH, Nathan. **The Idea of Historical Progress and Its Assumptions**. *History and Theory*, vol. 10, no. 2, 1971, pp. 197–221. <https://doi.org/10.2307/2504292>

SCHÜTZ, Karla Simone Willemann. **Um arquivo em migalhas: o arquivo pessoal “público” de um historiador catarinense**. *Rev. Diálogo Educ.* [online]. 2022, vol.22, n.75, pp.1547-1563. <https://doi.org/10.7213/1981-416x.22.075.ds04>.

VON RANKE, Leopold. **The Theory and Practice of History**. Edited with an introduction by Georg G. Iggers (Ed.) Routledge, 2010. <https://doi.org/10.4324/9780203839195>

WEBER, Max. **Wirtschaft und Gesellschaft**. Tübingen: Mohr, 5. Auflage, 1980.

ZHOK, Andrea. **Critica della ragione liberale. Una filosofia della storia corrente**. Milano: Meltemi, 2020.