



Universidade de Brasília - UnB
Faculdade de Ciência da Informação - FCI
Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação - PPGCINF

Sara Seilert

**Um Museu Nacional da República em Brasília:
aspectos sobre a formação de um acervo de artes visuais**

Brasília
2023

Sara Seilert

**Um Museu Nacional da República em Brasília:
aspectos sobre a formação de um acervo de artes visuais**

Dissertação apresentada à banca examinadora como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Ciência da Informação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília.

Linha de Pesquisa: Organização da informação

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Lúcia de Abreu Gomes

Brasília
2023

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SS461m Seilert, Sara
Um Museu Nacional da República em Brasília: aspectos sobre a formação de um acervo de artes visuais / Sara Seilert; orientador Ana Lúcia de Abreu Gomes. -- Brasília, 2023.
193 p.

Dissertação(Mestrado em Ciência da Informação) --
Universidade de Brasília, 2023.

1. Museu Nacional da República. 2. Brasília. 3. museu. 4. formação de acervo. 5. artes visuais. I. de Abreu Gomes, Ana Lúcia, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

Ata Nº 31

Aos vinte e sete dias do mês de novembro do ano de dois mil e vinte e três, instalou-se a banca examinadora de Dissertação de Mestrado da aluna Sara Seilert, matrícula 21/0007222. A banca examinadora foi composta pelos professores Dr. Clovis de Carvalho Britto, membro interno (PPGCINF/UnB), Dr(a). Fernanda Pitta, membro externo (USP), Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, Suplente (UnB/FCI), e Dra. Ana Lucia de Abreu Gomes, orientador(a)/presidente (PPGCINF/UnB). A discente apresentou o trabalho intitulado "Um Museu Nacional da República em Brasília: aspectos sobre a formação de um acervo de artes visuais".

Concluída a exposição, procedeu-se a arguição do(a) candidato(a), e após as considerações dos examinadores o resultado da avaliação do trabalho foi:

- (X) Pela aprovação do trabalho;
- () Pela aprovação do trabalho, com revisão de forma, indicando o prazo de até 30 dias para apresentação definitiva do trabalho revisado;
- () Pela reformulação do trabalho, indicando o prazo de (Nº DE MESES) para nova versão;
- () Pela reprovação do trabalho, conforme as normas vigentes na Universidade de Brasília.

Conforme os Artigos 34, 39 e 40 da Resolução 0080/2021 - CEPE, o(a) candidato(a) não terá o título se não cumprir as exigências acima.

Dr. Ana Lucia de Abreu Gomes (PPGCINF/UnB)
(orientador/presidente)

Dr. Clovis de Carvalho Britto (PPGCINF/UnB)
(Membro interno)

Dra. Fernanda Pitta (USP)
(Membro externo)

Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (UnB)
(Suplente)

Sara Seilert
(Mestrando)



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia de Abreu Gomes, Professor(a) de Magistério Superior da Faculdade de Ciência da Informação**, em 29/11/2023, às 20:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Clovis Carvalho Britto, Professor(a) de Magistério Superior da Faculdade de Ciência da Informação**, em 29/11/2023, às 20:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Sara Seilert, Usuário Externo**, em 11/12/2023, às 20:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Mendonça Pitta, Usuário Externo**, em 21/12/2023, às 15:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **10446486** e o código CRC **A005F17A**.

Agradecimentos

À Universidade de Brasília;
À Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal;
Ao Museu Nacional da República.

Um agradecimento especial à minha querida e atenciosa orientadora, professora Dra. Ana Lúcia de Abreu Gomes, pela confiança, incentivo e generosidade.

Aos professores Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, Dr. Clovis Carvalho Britto e Dr. Cayo Honorato, pelas valiosas contribuições durante a banca de qualificação.

Aos membros da banca de defesa, que aceitaram o convite para a leitura desse trabalho.

Wagner Barja, Pedro Bório, Ralph Gehre, Fernando Andrade que generosamente compartilharam experiências e relatos em entrevistas e conversas informais;

Charles Cosac, por ter me convidado a trabalhar no Museu Nacional da República e ter aberto caminhos (era meu sonho trabalhar em sua editora, era sonho dele trabalhar em museu!);

Aos públicos e à comunidade de colaboradoras e colaboradores do Museu, artistas, produtoras, colecionadores, galeristas e instituições parceiras;

Colegas de equipe do Museu Nacional da República, que me deram apoio e cobertura, em especial Morena Reis, Joaquim de Azevedo, Henrique Dumont, Livia Solino, Daniele Pestana, Venício Egídio, Leisa Sasso, Maíra Rangel, Daniel Marques e Taís Castro; às consultoras e pesquisadoras Sabrina Moura, Fernanda Lopes e Fernanda Werneck, pelas informações preciosas que nos ofereceram; às estagiárias, especialmente à Maria Eduarda Filhusi pela contribuição na organização das informações sobre o acervo e à Flávia Vellozo Muniz pelo suporte com as plantas arquitetônicas.

Às amigas e amigos que me inspiram, me trazem leveza e incontáveis vezes me suportam em conversas monotemáticas e também nas minhas faltas: Daniel Fernandes, Isabela Ribeiro Couto, Fernanda Conciani, Mariah Boelsums, Pedro Gandra, Grace Elizabeth, Roberta Arcoverde, Mariana Botelho, Semíramis de Medeiros, Marielle Costa.

Ao Lucas Tonon Gehre pelo nosso encontro.

A toda minha família cheia de gente inteligente e amorosa.

Resumo

A pesquisa aqui apresentada propõe uma análise sobre o percurso de criação do Museu Nacional da República (MuN) em Brasília, museu público administrado pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal (SECEC-DF), e sobre aspectos relativos à formação de seu acervo. Interessou-nos analisar a criação de um "museu nacional" em Brasília, entender sua trajetória de funcionamento, colecionamento e gestão, o que o fez configurar-se como um museu de artes visuais desde sua inauguração em 2006, levantando, assim, considerações acerca das políticas da área cultural e das relações dessas com a memória social. Pensando o acervo como elemento fundamental na gestão de um museu, buscamos conhecer as intencionalidades que agenciam a sua formação e que podem auxiliar a compreensão da coleção em si, além de proporcionar indícios sobre o funcionamento da instituição que o abriga. Essa história recente foi abordada com o suporte de outras pesquisas acadêmicas, dados institucionais, entrevistas e informações veiculadas em jornais. O estudo delinea o período histórico que compreende o planejamento e a construção do Setor Cultural Sul, as propostas iniciais para a área da cultura em Brasília, os projetos de museus que antecederam a inauguração do MuN até o encerramento da primeira gestão em 2018. Buscamos propor também um debate sobre a concepção de "nação" e "nacionalidade" presente em seu nome e suas implicações para a gestão de seu acervo e colecionamento.

Palavras-chave: Museu Nacional da República; Brasília; museu; formação de acervo; artes visuais.

Abstract

The research presented here proposes an analysis about the path to the creation of the Museu Nacional da República (MuN) in Brasília, Brazil, a public museum managed by the Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal (SECEC-DF), and about the aspects relative to the formation of its collection. We were interested in the analysis of the creation of a “national museum” in Brasília, to understand its trajectory of functioning, collecting and management, which led to its configuration as a museum of visual arts since its opening in the year of 2006, making considerations about the public policies of the cultural area and their relation with the social memory. Imagining the collection as a fundamental element inside the management structure of a museum, we looked to the intentionalities behind the collection formation, which can help to understand the collection itself, besides providing signs about how the institution that holds the collection operates. That recent history was approached with the support of other academic studies, institutional data, interviews and information from the press. This study sets the historic time frame from the planning and construction of the Setor Cultural Sul, the early projects for the area of culture at Brasilia, the designs of museums before the opening of MuN to the departure of the first manager in 2018. This work also intends to debate the conception of “nation” and “nationality” present in the name of the museum and how it impacts the management of the collection and the collecting process.

Keywords: Museu Nacional da República; Brasília; museum; collection formation; visual arts.

Lista de figuras

- Figura 1.** Museu Nacional da República, vista da Praça do Conjunto Cultural da República. Foto: Front Filmes, **p. 12**
- Figura 2.** Museu Nacional da República, vista do Eixo Monumental. Foto: Front Filmes, **p. 13**
- Figura 3.** Mapa indicando a localização do Setor Cultural Norte, Rodoviária do Plano Piloto e Setor Cultural Sul (2023). Fonte: Google Maps, marcações nossas, **p. 20**
- Figura 4.** Estudo para o Museu da Terra, do Mar e do Cosmos. Fonte: *L'Architecture D'aujourd' Hui*, 1974, in Sá (2014, p. 111), **p. 21**
- Figura 5.** Estudo para o Museu da Terra, do Mar e do Ar. Fonte: Fundação Oscar Niemeyer (website), **p. 22**
- Figura 6.** Estudo para o Museu da Terra, do Mar e do Ar, 1983. Fonte: Revista Módulo, 1983, in Sá (2014, p. 111), **p. 22**
- Figura 7.** O Museu de Brasília. Fonte: Revista Módulo, 1986, **p. 23**
- Figura 8.** Gran Circo Lar. Foto: Arquivo Público do DF, **p. 25**
- Figura 9.** Maquete do Setor Cultural, 1991. Fonte: KANTINSKI, Julio, 1991, in Sá (2014, p. 150), **p. 26**
- Figura 10.** Fachada do museu de Brasília, 1992. Fonte: Arquivo Público do DF, in Sá (2014, p. 162), **p. 26**
- Figura 11.** Proposta para o Museu do Homem e do Universo, 1994. Fonte: PETIT, Jean, 1998, in Sá (2014, p. 165), **p. 26**
- Figura 12.** Modificação do projeto para o Museu de Brasília, 1997. Fonte: NIEMEYER, Oscar, 2000, in Sá (2014, p. 162), **p. 27**
- Figura 13.** Proposta para o Setor Cultural Sul, Museu e Biblioteca, 1999. Fonte: Correio Braziliense, **p. 27**
- Figura 14.** Implantação Setor Cultural de Brasília, 2001. Fonte: Revista Projeto Design, n. 256, in Sá (2014, p. 177), **p. 28**
- Figura 15.** Museu Nacional da República, vista aérea. Foto: Joana França, **p. 30**
- Figura 16.** Museu Nacional da República, fachadas, 2006. Fonte: Arquivo do Museu Nacional da República, **p. 30**
- Figura 17.** Museu Nacional da República, cortes esquemáticos, 2006. Fonte: Arquivo do Museu Nacional da República. **p. 31**
- Figura 18.** Museu Nacional da República, térreo, 2006. Fonte: Arquivo do Museu Nacional da República, **p. 31**

Figura 19. Museu Nacional da República, 1º piso - galeria principal, 2006. Fonte: Arquivo do Museu Nacional da República, **p. 32**

Figura 20. Museu Nacional da República, mezanino, 2006. Fonte: Arquivo do Museu Nacional da República, **p. 32**

Figura 21. Presidente Juscelino Kubitschek e, sentados, Mário Barata, Israel Pinheiro e Oscar Niemeyer, na mesa de abertura do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. Foto: Mario Fontenele. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal, **p. 35**

Figura 22. Congressistas visitam obras em Brasília. Foto: Mario Fontenele. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal, **p. 35**

Figura 23. Mapa indicando a localização do Museu da Cidade (1960) e Museu Nacional da República (2006), ambos no Eixo Monumental. Fonte: Google Maps, marcações nossas, **p. 40**

Figura 24. Museu Guggenheim Bilbao, Espanha. Fonte: *website* Guggenheim-Bilbao (divulgação), **p. 45**

Figura 25. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. Fonte: *website* MON (divulgação), **p. 46**

Figura 26. Catálogo "Niemeyer por Niemeyer", exposição inaugural do Complexo Cultural da República, 2006. Foto: Taís Castro / MuN, **p. 51**

Figura 27. Fachada do Museu Nacional da República com sinalização da exposição "Niemeyer por Niemeyer". Foto: Eraldo Peres, **p. 51**

Figuras 28, 29, 30 e 31. Circularidade, Darlan Rosa, 2007, escultura em aço (vistas). Foto: Taís Castro / MuN, **p. 53-54**

Figura 32. Reserva técnica do Museu Nacional da República. Foto: Taís Castro / MuN, **p. 58**

Figura 33. Na sequência da esquerda para a direita: João Câmara; artista desconhecido; Siron Franco; Fúlvio Pennacchi e Ezra H. Safra na reserva técnica do Museu Nacional da República. Fonte: foto da autora, **p. 62**

Figura 34. Obras de: Cândido Oliveira; Milton Dacosta; Günter e Dario Mecatti na reserva técnica do Museu Nacional da República. Fonte: foto da autora, **p. 62**

Figura 35. Obras de: Gaspare Di Caro (à esquerda e centro); Sérvulo Esmeraldo; Ralph Gehre e Virginie Caquot na reserva técnica do Museu Nacional da República. Fonte: foto de Taís Castro / MuN, **p. 63**

Lista de tabelas

Tabela 1. Aquisições (2008 a 2018), **p. 58**

Tabela 2. Tipologia do acervo (2008 a 2018), **p. 59**

Tabela 3. Aquisições ano a ano (2008 a 2018), **p. 60**

Tabela 4. Nacionalidade e naturalidade dos artistas no acervo, **p. 64**

Tabela 5. Nacionalidade e naturalidade dos artistas na Coleção Oceanos Gêmeos, **p. 64**

Tabela 6. Gênero dos artistas no acervo, **p. 64**

Tabela 7. Obras adquiridas como contrapartidas de prêmios, **p. 66**

Tabela 8. IX Prêmio de Arte Contemporânea do Iate Clube (2009), **p. 67**

Tabela 9. X Prêmio de Arte Contemporânea do Iate Clube (2011), **p. 68**

Tabela 10. 2º Prêmio CNI-SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas (2006-2008),
p. 69

Tabela 11. 5º Prêmio Funarte de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça (2012), **p. 69**

Tabela 12. 7º Prêmio Funarte de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça (2014), **p. 73**

Tabela 13. 1º Prêmio Funarte de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça (2006), **p. 76**

Tabela 14. Situações Brasília – Prêmio de Arte Contemporânea do Distrito Federal (2012),
p. 76

Tabela 15. Situações Brasília – Prêmio de Arte Contemporânea do Distrito Federal (2014),
p. 78

Tabela 16. 2º Prêmio Transborda de Arte Contemporânea (2016), **p. 79**

Tabela 17. 1º Prêmio Transborda de Arte Contemporânea (2015), **p. 79**

Tabela 18. Coleção Oceanos Gêmeos, **p. 79**

Sumário

Introdução, p. 12

Capítulo 1 - Antecedentes, p. 18

1.1 O surgimento do Setor Cultural Sul, p. 18

1.2 Propostas para museus (1970-1999) e o Gran Circo Lar (1985-1999), p. 21

Capítulo 2 - Um Museu Nacional da República em Brasília, p. 33

2.1 Brasília, a cidade moderna e os possíveis sentidos de “nação”, p. 33

2.2 Um "museu nacional" em Brasília, p. 40

Capítulo 3 - O acervo do Museu Nacional da República, p. 49

3.1 Aspectos sobre a formação de um acervo de artes visuais, p. 49

3.2 Um acervo em construção: perspectivas críticas, p. 58

3.3 Coleção Museu de Arte de Brasília (MAB) e possíveis interlocuções, p. 81

Considerações finais, p. 85

Referências, p. 90

Apêndice 1 - Entrevista com Pedro Henrique Lopes Bório, p. 97

Apêndice 2 - Entrevista com Wagner Pacheco Barja, p. 133

Apêndice 3 - Entrevista com Ralph Tadeu Gehre, p. 158

Anexos, p. 176

Introdução

O prédio, um imenso domo branco, chama atenção na paisagem da Esplanada em Brasília. A caminhada da rodoviária do Plano Piloto¹ até a praça do Conjunto Cultural da República é árida sobre o concreto e sob nenhuma sombra. Ao subir a longa rampa de acesso principal, adentrando o prédio, descobre-se uma galeria circular e um mezanino com exposições de obras de arte em curadorias diversas e que mudam ao longo do ano. Exceto por uma placa discreta com uma pequena nota explicativa localizada perto da base da rampa, não encontramos indicações da vocação daquele espaço. Assim se apresenta para o passante, muitas vezes em seu turismo cívico ou itinerário de rotina, o Museu Nacional da República, Museu da República, Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, Museu Nacional Honestino Guimarães, Museu Nacional de Brasília ou Museu Nacional (MuN).



Figura 1. Museu Nacional da República, vista da Praça do Conjunto Cultural da República.
Foto: Front Filmes

¹ O Plano Piloto é originalmente o projeto urbanístico de Brasília, elaborado por Lucio Costa. Atualmente designamos "Plano Piloto" a Região Administrativa I, que compreende a área construída em decorrência deste plano inicial.



Figura 2. Museu Nacional da República, vista do Eixo Monumental. Foto: Front Filmes

Afora a quantidade de nomes e apelidos dados para o lugar, todos eles incluem a palavra *museu* em destaque. De fato, como se pode constatar, trata-se de um museu. Entretanto, se é um museu, onde está seu acervo? Do que trata essa coleção? A dissertação a seguir é fruto de curiosidade, interesse profissional e pesquisa particular desde 2019 e busca delinear o trajeto de construção do acervo do MuN desde sua inauguração em 2006 até 2018².

A construção do acervo de um museu implica um processo cotidiano de reconhecimento e de formulação de sentidos e, além disso, pressupõe o debate e a eleição de critérios, o estabelecimento de plano de metas, dentro de padrões especialmente formulados segundo a realidade existente (Lourenço, 1999, p. 13). Essas implicações são ainda mais pertinentes quando se trata de um museu público. O estudo sobre a formação do acervo do Museu Nacional da República constituiu-se com o objetivo de propiciar a aproximação dos objetos reunidos ali com a construção de seus possíveis significados/narrativas, de maneira a evitar a “sacralização” pelo acúmulo compulsivo. Afinal, “juntar peças não faz um museu, por mais deslumbrantes que sejam as fachadas” (Idem, p. 17).

² O recorte temporal 2006-2018 foi definido também em busca de distanciamento com o objeto de estudo. A pesquisadora que se propõe à tarefa é trabalhadora do Museu Nacional da República desde 2019. Assim, trata-se de um objeto de estudo que lhe é familiar, tal como descreve e analisa Gilberto Velho (1978), levando em consideração a necessidade de relativizar a distância e a objetividade ansiadas no campo da pesquisa. Acolhendo a impossibilidade de uma imparcialidade ou neutralidade, toda pesquisa deve ser encarada enquanto objetividade relativa, mais ou menos ideológica e sempre interpretativa.

O acervo de um museu é entendido inicialmente pelas obras que o constituem, consideradas individualmente em suas complexidades e questões. No caso do Museu Nacional da República, em uma análise sucinta, é evidente a predominância das artes visuais. Interessa-nos, nesta pesquisa, identificar o processo de formação deste acervo e suas linhas de organização, buscando o entendimento da história de sua construção, aspectos importantes para a compreensão do perfil traçado para a instituição, assim como as práticas e políticas de aquisição e colecionamento.

A pesquisa justifica-se também como elo necessário para a construção de uma possível narrativa da história das artes visuais do Brasil, na capital federal, nas últimas décadas do século XX e primeiras décadas do século XXI. De maneira mais imediata, trata-se de um caso especial de gestão de coleção de arte enquanto acervo de instituição pública, levantando, ainda, considerações acerca das políticas da área cultural e suas relações com a memória social.

Deve-se ressaltar que, quando tratamos de museus públicos, devemos considerar os sentidos da preservação da memória artística, da criação de narrativas da história da arte e, além disso, da formação de valor cultural a partir de seus acervos, ou seja, da importância atribuída aos bens ali reunidos em virtude das qualidades – estéticas, cognitivas, afetivas, éticas, pragmáticas (MENESES, 2003) – a eles conferidas, de seu reconhecimento como fatos da cultura.

Sobre esse “valor cultural”, Ulpiano Bezerra de Meneses (2003) assim discorre:

Se valor é a capacidade reconhecida, em algo, de responder a uma necessidade, valor cultural seria, então, a capacidade reconhecida de responder a uma necessidade (qualquer necessidade: material, espiritual, psicológica, econômica, afetiva, etc.) pela mediação prioritária dos sentidos (Meneses, 2003, p. 102).

Para Meneses, estão englobados como valor cultural diferentes categorias de valores: cognitivos (produzir conhecimento, informar), estéticos (aguçamento da percepção sensorial, aprofundamento da ponte entre o eu e o mundo), afetivos (relações subjetivas ou identitárias), sígnicos, éticos e pragmáticos. O autor ressalta ainda que os valores são historicamente instituídos, sendo mutáveis, dependentes de escolhas e interesses, tendo, portanto, uma dimensão política inerente (Meneses, 2003, p. 102). Assim, interessa-nos também refletir sobre as seguintes questões: por que colecionar? Quais os valores culturais que se busca construir mediante a formação do acervo do Museu Nacional da República?

Articulado à formação de valor, está o processo de construção de reconhecimento empreendido em uma coleção pública. Esse reconhecimento é estabelecido por múltiplos fatores que não apenas os inerentes aos objetos, mas a eles vinculados contextualmente, num jogo entre vários agentes. Assim, com essas reflexões, procuramos enfatizar o caráter de construção cultural e histórica, e não de uma “naturalização” destes processos.

Assim, o presente estudo parte da tentativa de deslindar a vocação deste Museu Nacional da República a partir de seu acervo, como elemento material capaz de narrar características de sua gestão e atuação. Além disso, o enfoque no acervo deste museu é algo ainda pouco debatido pelas referências bibliográficas levantadas, como poderemos perceber adiante, o que pode ser justificado pelo fato deste museu ser ainda recente e seu acervo pouco difundido. O MuN, percebido amplamente como um prédio monumental de forma proeminente, é observado aqui por seu conteúdo latente, muitas vezes negligenciado, mas deveras importante nos debates sobre museus. Sobre esse interesse, o estudo sobre acervos de museus, destacamos a contribuição de Oliveira (2009), que discorre sobre a "(in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros", apresentando algumas estratégias de representação de coleções praticadas por alguns museus brasileiros que refletem seus discursos institucionais.

Sobre os objetivos

Nesta pesquisa, em um primeiro momento, buscamos compreender os processos de concepção e construção do MuN e seu funcionamento. Em seguida, o trabalho investigativo procura esboçar a genealogia de seu acervo com o intuito de entender o processo de aquisição/colecionamento dessas obras, além de tentar identificar possíveis missão e vocação para um museu ainda desprovido de um plano museológico consolidado³. Essa história recente será aqui abordada com o suporte de outras pesquisas acadêmicas, dados institucionais, entrevistas e informações veiculadas em jornais.

³ Houve alguns esforços para a construção de um plano museológico para o MuN e, mais atualmente, esse plano passa por revisão e reformulação para publicação. Na carência de profissionais da área de museologia no quadro de servidores da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, foi realizada a contratação de consultoria via Prodoc/Unesco para esse trabalho, em colaboração com a equipe de servidores que atuam no referido equipamento, sob a coordenação da servidora Daniele Pestana.

A pesquisa busca, ainda, compreender o modo de atuação curatorial e gestão de acervo do Museu Nacional da República, o que contribuiu para a conformação de sua vocação desde sua inauguração, desdobrando-se na análise do percurso de criação de um "museu nacional" em Brasília.

Sobre a metodologia

Para um dos fins desta pesquisa – a análise da formação do acervo do Museu Nacional de Brasília (MuN) – delimitou-se o período histórico que compreende o planejamento e a construção do Setor Cultural Sul, a inauguração do MuN até o encerramento da primeira gestão em 2018.

Para narrar esse processo, buscamos fontes que nos aproximaram do contexto de criação do Setor Cultural Sul, que abarca o Museu Nacional da República, bem como as políticas para os museus e para as artes plásticas existentes naquela época, que permitiram a criação deste museu.

Além de consultas nos arquivos oficiais para a pesquisa de documentos – arquivos da SECEC-DF, da Secretaria de Educação, da Secretaria de Turismo e o Arquivo Público do Distrito Federal –, coletaram-se informações por meio de entrevistas com agentes envolvidos, bem como por artigos publicados nos periódicos de ampla circulação naquele período. Ademais, analisamos o catálogo de obras do acervo do MuN e a documentação existente acerca da aquisição delas.

Acerca da documentação, o mapeamento das obras do acervo do MuN concluído no início do ano de 2023⁴ contribuiu com o levantamento de dados apresentados no terceiro capítulo desta dissertação. O mapeamento reúne informações até então dispersas ou ainda não catalogadas, como a descrição detalhada das tipologias, materiais empregados na produção e estado de conservação das obras, por exemplo.

A condução da pesquisa principiou-se com o levantamento da documentação existente – inventário, mapeamento e termos de doação –, bem como com a leitura e discussão crítica da bibliografia pertinente ao objeto e ao problema proposto. Essas atividades, materializadas

⁴ Conferir matéria publicada pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do DF disponível em: <<https://www.cultura.df.gov.br/secec-conclui-mapeamento-de-acervos-de-seus-museus/>>, acesso em outubro de 2023.

em fichamentos de livros, artigos e teses estudados, foram realizadas durante todo o período de vigência do mestrado, contando-se aí o período de realização das disciplinas, do levantamento documental, da análise do inventário de obras de arte, de realização de entrevistas e da redação do texto dissertativo propriamente.

As entrevistas realizadas forneceram informações valiosas sobre os anos iniciais do MuN. Na ausência de registros oficiais sobre a constituição da instituição, mostrou-se indispensável ouvir os agentes protagonistas de sua primeira gestão: Pedro Henrique Lopes Bório, secretário de cultura do Distrito Federal à época da construção do MuN (2003 a 2006) e Wager Pacheco Barja, primeiro diretor da instituição (2007 a 2018). Além disso, Ralph Tadeu Gehre, artista plástico, curador e gestor cultural, nos oferece o ponto de vista de membro externo à administração direta, partícipe importante da comunidade em que o MuN se construiu e atua. As entrevistas estão citadas como fonte ao longo do texto e podem ser lidas nos apêndices desta dissertação.

O levantamento da documentação e revisão bibliográfica visaram ao embasamento teórico e histórico necessário para o desenvolvimento das reflexões da pesquisa. Tal desenvolvimento, por sua vez, organiza esta dissertação em três capítulos. O primeiro apresenta o objeto de pesquisa, as propostas iniciais para a área da cultura em Brasília, os projetos de museus de artes visuais e a construção do Setor Cultural Sul que antecederam a inauguração do Museu Nacional da República. O segundo capítulo dedica-se a analisar o percurso da criação de um "museu nacional" em Brasília, abordando o sentido de "nação" e "nacionalidade" presente em seu nome, trazendo o debate sobre identidade cultural conforme apresentado por Stuart Hall e o conceito de comunidade imaginada elaborado por Benedict Anderson. O terceiro capítulo discorre sobre o catálogo de obras do acervo do MuN e a documentação existente acerca de sua aquisição, com o intuito de entender os processos curatoriais de colecionamento dessas obras e a construção do perfil, vocação e missão do museu. A dissertação encerra-se com as considerações finais e, nos apêndices, pode-se conferir a transcrição das entrevistas concedidas.

Capítulo 1

Antecedentes

1.1 O surgimento do Setor Cultural Sul

Antes de nos debruçar sobre o objeto específico de nossa pesquisa – a formação do acervo do Museu Nacional da República –, voltemos nossa atenção aos projetos que antecederam sua construção e a alguns dos projetos anteriores para museus de artes visuais em Brasília. Para o traçado dessa memória, amparamo-nos principalmente nos estudos desenvolvidos por Simone Neiva Loures Gonçalves (2010) e Cecília Gomes de Sá (2014).

As propostas iniciais para a área da cultura em Brasília estavam bastante atreladas aos projetos para a educação e também à ideia de unir as tradições trazidas pelas pessoas vindas de todas as regiões do país para a construção da cidade ao projeto modernista concretizado no plano urbanístico de Lucio Costa e na arquitetura de Oscar Niemeyer (Duarte, 2011, p. 63). Costa (1957) propõe um lugar de protagonismo à Cultura no projeto de nação em construção ao situar o Setor Cultural no Eixo Monumental, conjuntamente com a Esplanada dos Ministérios, no centro dos poderes políticos e administrativos do país (SÁ, 2014).

Em 1964 foi criada, pela Lei nº 4.545/64, a Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal (SEC-DF). As atividades culturais, um tanto em segundo plano, eram promovidas pela Fundação Cultural do Distrito Federal (FCDF), órgão descentralizado com personalidade jurídica fundado em 1961, que passou a ser subordinado à SEC-DF quando esta foi criada. Na Lei de criação da SEC, órgão antecessor à Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal (SECEC-DF), não há menção a museus. Essa ausência, especialmente a ausência de um museu de arte de amplitude nacional em Brasília, só se tornou incômoda a partir dos anos 1970.

O artigo de Valerie Fraser (2003)⁵ trata enfaticamente disso, questionando se essa ausência aconteceu por acidente, projeto ou força das circunstâncias. Fraser considera que um museu não se enquadrava no projeto de cidade planejado por Lucio Costa porque, segundo

⁵ Destaca-se que a primeira versão deste texto foi publicada em 2001, embora não mencione o Museu Nacional da República com projeto já iniciado em publicações oficiais, como o edital de licitação para as obras, por exemplo.

argumenta, os museus "envolvem uma comemoração ao – e uma saudade do – passado", sentimentos que não combinam com a novidade representada por Brasília.

Brasília foi deliberadamente projetada para promover uma ruptura com o passado. Ela foi descrita como uma negação das tradicionais formas urbanas superlotadas, orgânicas e desorganizadas do Brasil e da condição de subdesenvolvimento, tão evidente nas favelas das cidades grandes. O projeto de Lucio Costa também não faz nenhuma referência à história e teoria do planejamento urbano, passado ou presente, no qual ele se baseou, embora ela tenha sido evidentemente concebida como uma cidade modernista, bastante alinhada com os dogmas de Le Corbusier do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), Carta de Atenas, em 1933 (Fraser, 2003, online)⁶.

Essa inclinação "antimuseu" se explica pela crítica à academia defendida por Le Corbusier, de quem Lucio Costa e Oscar Niemeyer eram próximos. E, sendo uma cidade aberta a um futuro a ser construído, também não caberia importar acervos externos que remetessem a um passado que devia ser superado. Tampouco um museu de arte moderna seria apropriado, por uma contradição de termos, já que o Modernismo, em uma "tentativa de rejeitar as hierarquias sociais e culturais insinuadas pelos museus" (Fraser, 2003), implica a democratização da cultura. Le Corbusier propõe que "a arquitetura é, por si só, uma síntese da arte". Assim, isso não significa que a cidade não possua acervos artísticos, mas sim que estes não estariam exibidos dentro de museus.

Onde um arquiteto já produziu uma unidade de projeto e função assim como em Brasília, seria insensatez abrir uma caixa de Pandora de símbolos discordantes para quebrar aquela unidade. Deve-se, com certeza, esperar que obras individuais de arte cresçam na cidade povoada e fora dela. Elas não podem ser satisfatoriamente expostas, como anúncios, com antecedência. A cidade é para os seres humanos e, entre eles, estarão os artistas. Neste estágio não se pode comissionar grandes quantidades de obras de arte; podem-se apenas criar as condições dentro das quais a arte florescerá (Fraser, 2003, online).

Não podemos deixar de destacar o fato de o texto de Fraser não mencionar o Museu Nacional da República, embora no ano de sua publicação – 2003 – sua construção já se encontrasse bastante avançada e o debate sobre os possíveis programas era noticiado na mídia, como poderemos perceber adiante. Apesar de não citar o museu que finalmente se concretizava 43 anos depois da inauguração de Brasília, Fraser levanta considerações importantes sobre essa falta e nos aponta questões sobre as expectativas acerca de um "museu nacional" na capital do Brasil. A autora, entretanto, discorre sobre o planejamento do Setor

⁶ Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/brasilia>>, acesso em julho de 2023.

Cultural no Plano Piloto de Lucio Costa. Segundo Fraser, o setor central de entretenimento, onde hoje se localiza o Setor Cultural Norte e Sul, "está localizado no ponto em que o eixo monumental, ou de 'trabalho' cruza com o eixo 'residencial'" (Fraser, 2003, online).



Figura 3. Mapa indicando a localização do Setor Cultural Norte, Rodoviária do Plano Piloto e Setor Cultural Sul (2023). Fonte: Google Maps, marcações nossas

Até os anos 90, entre a Rodoviária e os blocos administrativos da Esplanada dos Ministérios, havia apenas o Teatro Nacional Cláudio Santoro (1966) ao norte e a Catedral Metropolitana (1970) ao sul.

O plano de Lucio Costa apresentava o Setor Cultural como peça fundamental para a comunicação entre o terraço da Esplanada e os setores de diversão e para isso determinou o início da construção por dois projetos essenciais: o Teatro Nacional e a sede do Touring Club do Brasil. Oscar Niemeyer prontamente os incluiu entre os primeiros edifícios a serem levantados. No entanto, a grandiosidade do projeto de interiorização nos primórdios da mudança da capital, mesmo em governos progressistas de Juscelino Kubitschek e João Goulart, não permitiram ao Setor Cultural uma implementação completa (Sá, 2014, p. 53).

1.2 Propostas para museus (1970-1999) e o Gran Circo Lar (1985-1999)⁷

Diversos projetos arquitetônicos, que imaginavam diferentes formas e programas, foram pensados por Oscar Niemeyer desde a inauguração de Brasília. Com o Golpe Militar em 1964, Niemeyer afasta-se do Brasil, mas continua vinculado a demandas de projetos institucionais para os governos Federal e Distrital. Segundo a pesquisa apresentada por Cecília Gomes de Sá (2014), Niemeyer realizou 52 projetos institucionais no período ditatorial, "dentre eles o Quartel General do Exército, a residência do vice-presidente, diversos anexos e sedes de autarquias" (Sá, 2014, p. 110). É ainda desse período o primeiro estudo para o Setor Cultural, apresentado por Oscar Niemeyer em 1974 e publicado na revista francesa *L'Architecture D'Aujourd'Hui*:

Haverá três museus: o Museu da Terra, o Museu do Mar, o Museu do Cosmos. Sua função é mostrar as riquezas naturais do nosso país e suas perspectivas de desenvolvimento. A construção do Museu da Terra já começou. É uma estrutura simples e bem definida: dois apoios centrais, as vigas da cobertura e os tirantes que sustentam as lajes. No centro, entre os dois apoios se encontram a rampa de acesso, as escadas rolantes, os sanitários e os espaços técnicos. A superfície máxima de construção é de 100 x 100 m (Niemeyer, 1974 apud Sá, 2014, p. 110).

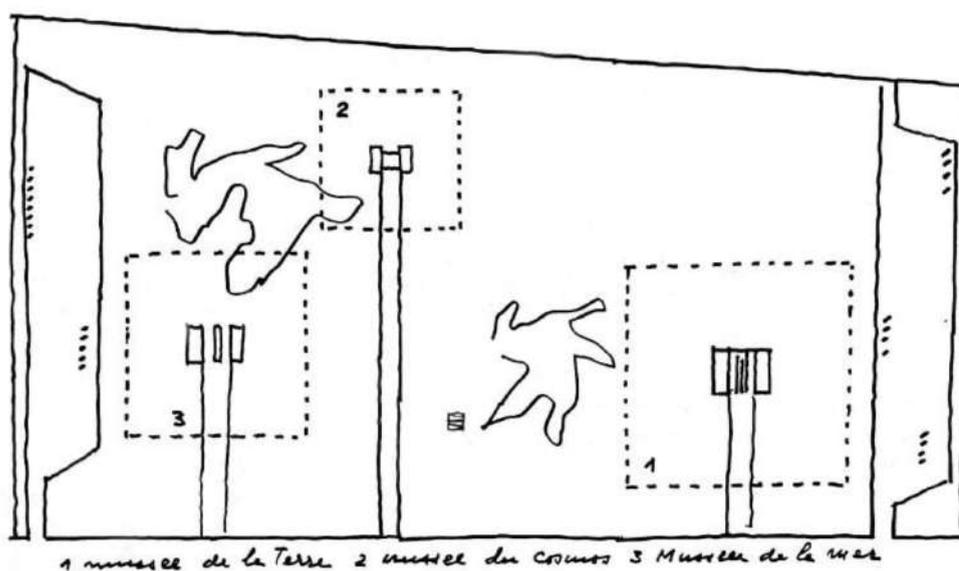


Figura 4. Estudo para o Museu da Terra, do Mar e do Cosmos.
Fonte: *L'Architecture D'aujourd' Hui*, 1974, in Sá (2014, p. 111)

⁷ Neste primeiro capítulo, trataremos apenas dos projetos de Oscar Niemeyer. Existiram ainda outras propostas arquitetônicas e programáticas para museus em Brasília, como poderemos elucidar no capítulo 2.

Em 1983, a Revista Módulo publica uma proposta semelhante de museu, com nome adaptado, o Museu da Terra, da Água e do Ar. No site da Fundação Oscar Niemeyer é possível encontrar nove pranchas do projeto⁸.

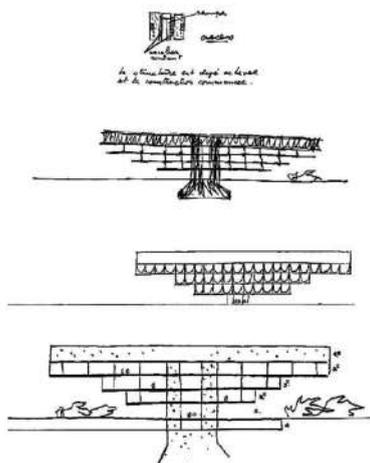


Figura 5. Estudo para o Museu da Terra, do Mar e do Ar.
Fonte: Fundação Oscar Niemeyer (website)

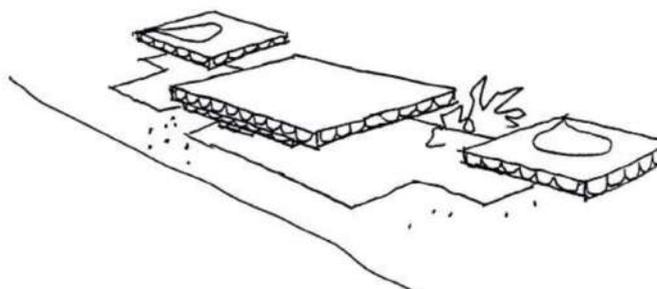


Figura 6. Estudo para o Museu da Terra, do Mar e do Ar, 1983.
Fonte: Revista Módulo, 1983, in Sá (2014, p. 111)

São previstos novamente três edifícios, sendo o Museu da Terra o maior, com 12.700 m², mais detalhado nos desenhos encontrados. Simone Neiva Loures Gonçalves (2010) descreve a semelhança deste projeto com o do Museu Expo Barra 72, feito por Niemeyer anos antes e não construído. "Claramente, Niemeyer reutiliza o tipo zigurate invertido com apoio central, nos moldes do Museu Expo Barra 72, desenvolvendo um tipo iniciado no Museu de Arte Moderna de Caracas (1954)" (Gonçalves, 2010, p. 139). A pesquisadora aponta a

⁸ Conferir <<https://www.oscarniemeyer.org.br/obra/pro169>>, acesso em outubro de 2023.

escassez de materiais sobre o tipo de museu que se planejava e que nada foi encontrado sobre a elaboração de seu programa, tampouco quem teria feito a encomenda. Sua tese, defendida na área da arquitetura, confirma que o programa age como um mero coadjuvante nos museus projetados por Oscar Niemeyer.

Sá (2014) rememora a realização de uma primeira grande exposição retrospectiva do trabalho de Niemeyer, preparada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) no ano de 1983, o que marca o retorno do arquiteto para o Brasil. O momento de ascendente reabertura na política brasileira "muda novamente o foco programático do Setor Cultural e parte-se então para uma nova etapa de discussões e, conseqüentemente, novos projetos de cultura e arquitetura" (Sá, 2014, p. 117).

Em 1986, durante o governo de José Aparecido de Oliveira no Distrito Federal, Niemeyer apresenta uma nova proposta para o Setor Cultural, pela primeira vez circular. Em breve artigo publicado na Revista Módulo do mesmo ano, Niemeyer menciona, também pela primeira vez, as artes plásticas como vocação do equipamento. O projeto incluía um edifício-sede para o Ministério da Cultura.

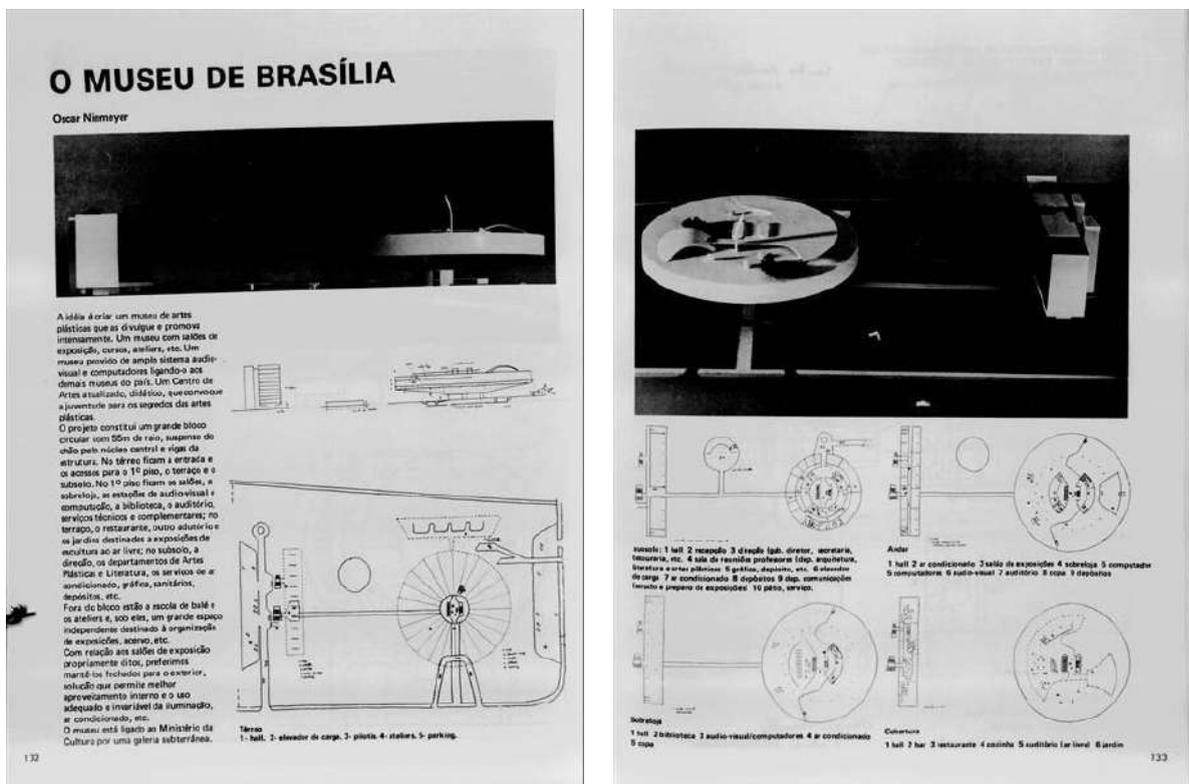


Figura 7. O Museu de Brasília. Fonte: Revista Módulo, 1986

Segundo Oscar Niemeyer (1986, p. 132), a ideia era:

(...) criar um museu de artes plásticas que as divulgue e promova intensamente. Um museu com salões de exposições, cursos, ateliers, etc. Um museu provido de amplo sistema audiovisual e computadores, ligando-os aos demais museus do país. Um Centro de Artes atualizado, didático, que convoque a juventude para os segredos das artes plásticas.

O projeto constitui um grande bloco circular com 55 m de raio, suspenso do chão pelo núcleo central e vigas da estrutura. No térreo ficam a entrada e os acessos para o 1º piso, o terraço e o subsolo. No 1º piso ficam os salões, a sobreloja, as estações de audiovisual e computação, a biblioteca, o auditório, serviços técnicos e complementares; no terraço, o restaurante, outro adjutório e os jardins destinados a exposições de escultura ao ar livre; no subsolo, a direção, os departamentos de Artes Plásticas e Literatura, os serviços de ar condicionado, gráfica, sanitários, depósitos, etc. Fora do bloco estão a escola de balé e os ateliers e, sob eles, um grande espaço independente destinado à organização de exposições, acervo, etc. Com relação aos salões de exposição propriamente ditos, preferimos mantê-los fechados para o exterior, solução que permite melhor aproveitamento interno e o uso adequado e invariável da iluminação, ar condicionado, etc.

O museu está ligado ao Ministério da Cultura por uma galeria subterrânea.

O projeto não foi realizado, mas em 1985 foi inaugurado, com o apoio de Lucio Costa, o Gran Circo Lar. A ideia do espaço veio da artista plástica e produtora cultural Elaine Ruas, inspirada no Circo Voador, do Rio de Janeiro. A iniciativa marcou a ocupação do Setor Cultural Sul, mesmo que de forma temporária, exprimindo o desejo de retomada da democracia após o período da ditadura militar (Skeff, 2020, p. 38).

O projeto arquitetônico do Gran Circo Lar é de autoria de Fernando Andrade⁹ e consistia na montagem provisória de uma grande tenda em lona que abrigaria a Escola de Circo para Meninos de Rua. Além de oferecer atividades sociais durante o dia, o Gran Circo Lar foi um dos principais espaços para shows na cidade, onde foram organizados muitos festivais com bandas de rock locais, assim como apresentações de grupos nacionais e internacionais (Skeff, 2020, p. 40).

⁹ Fernando Andrade é arquiteto, servidor da Novacap, colaborou com Oscar Niemeyer em diversos projetos e atualmente compõe a equipe do Museu Nacional da República.



Figura 8. Gran Circo Lar.
Fonte: Arquivo Público do DF

Também em 1985 é criado o Museu de Arte de Brasília (MAB), pela Secretaria de Educação e Cultura do Governo do Distrito Federal, em comemoração aos 25 anos de Brasília. Esse museu, entretanto, ocupou outra localização, afastada do centro político e administrativo da capital, no Setor de Hotéis e Turismo Norte, à margem do Lago Paranoá.

Sobre essa simultaneidade de intenções, Fernanda Lopes (2022) tece comentário que relaciona a inauguração do MAB ao projeto apresentado por Niemeyer em 1986. Segundo Lopes:

Não se considera absurdo pensar que essa inauguração tenha de alguma maneira preocupado ou enciumado Niemeyer já que, não só pelo nome mas também pelo acervo, se configurava com o museu que se queria ter no Setor Cultural Sul, sobre a história da arte brasileira. Acredita-se então que em 1986 chamar o museu de Museu de Brasília e dizer que ele seria um museu de artes plásticas, era uma resposta direta ao novo museu que se apresentou no ano anterior (LOPES, 2022, p. 47).

Algumas outras propostas foram desenhadas, apresentadas extensamente por Sá (2014), das quais selecionamos as mais emblemáticas:

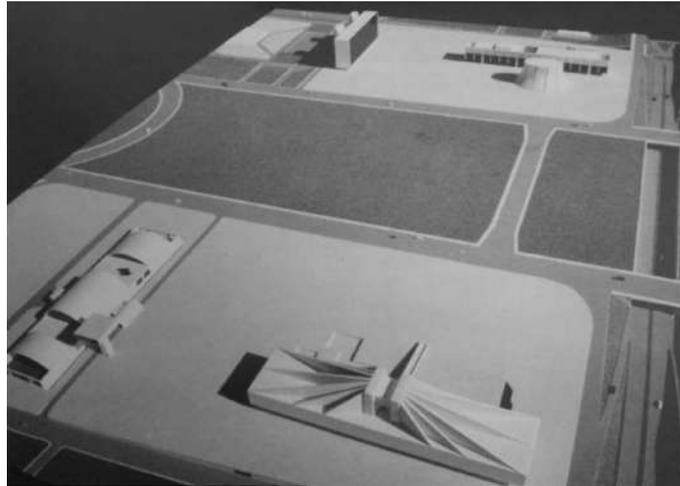


Figura 9. Maquete do Setor Cultural, 1991.
 Fonte: KANTINSKI, Julio, 1991, *in* Sá (2014, p. 150)

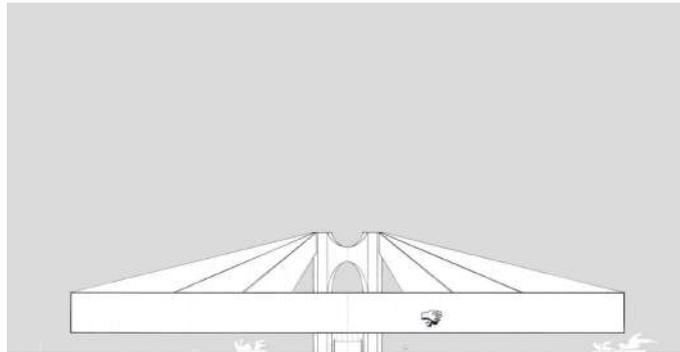


Figura 10. Fachada do Museu de Brasília, 1992.
 Fonte: Arquivo Público do DF, *in* Sá (2014, p. 162)

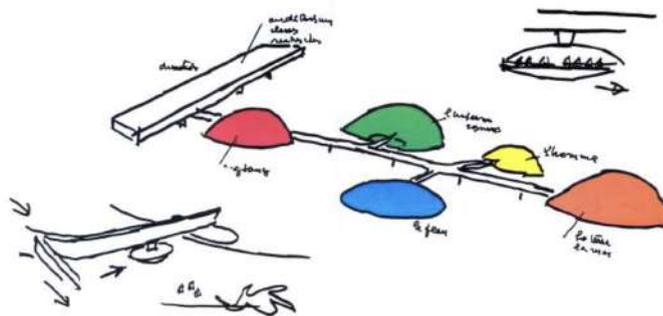


Figura 11. Proposta para o Museu do Homem e do Universo, 1994.
 Fonte: PETIT, Jean, 1998, *in* Sá (2014, p. 165)

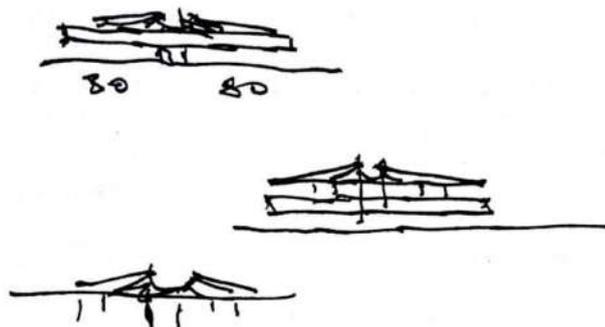


Figura 12. Modificação do projeto para o Museu de Brasília, 1997.
 Fonte: NIEMEYER, Oscar, 2000, *in* Sá (2014, p. 162)



Figura 13. Proposta para o Setor Cultural Sul, Museu e Biblioteca, 1999.
 Fonte: Correio Braziliense

Somente em 1999, após diversas adaptações – seja para atender às questões orçamentárias ou políticas –, Niemeyer concebe um projeto para o Museu de Brasília que considera factível (Figura 13). Em carta ao engenheiro e parceiro de trabalho José Carlos Sussekind, expressa sua satisfação com a proposta, admitindo ter sido esse um dos projetos que maiores modificações fez (Niemeyer; Sussekind, 2002, p. 29).

O setor cultural que abriga um museu e uma biblioteca agora está localizado no lado sul do Eixo Monumental. O novo conjunto arquitetônico atua como contraponto ao Teatro Nacional, situado no lado norte. O museu possui uma estrutura em formato de cúpula, com uma calota semi-esférica de 40 metros de diâmetro, enquanto a biblioteca apresenta um desenho em tronco de pirâmide, ambas assentadas de maneira visualmente estável ao solo (Sá, 2024, p.173). A estrutura é semelhante ao edifício da Oca no Parque Ibirapuera, em São Paulo. A novidade é conferida à rampa em balanço de 20 metros que liga, pelo exterior, o mezanino à galeria principal, que permaneceu na versão executada.

Após considerar "minimalista" (Niemeyer; Sussekind, 2002, p. 72) a versão da cúpula com 40 metros de diâmetro, Niemeyer propõe a duplicação de seu tamanho, que agora passa a

ter 80 metros de diâmetro. O projeto ainda passa por mais três modificações definitivas e definidoras, assim descritas por Gonçalves (2010, p. 195):

Na primeira versão a grande cúpula ainda mantém as duas aberturas na cobertura e no térreo, sendo adicionado ao museu um volume circular, anexo e rebaixado em relação à praça, que complementa a escola de arte, localizada no térreo. Defronte ao museu encontra-se o bloco que abriga a Biblioteca Nacional. O conjunto museu-biblioteca passa a integrar o Setor Sul, como no projeto de 1986, e não mais o Setor Norte, que será então ocupado por um centro musical, um complexo de cinemas e um planetário (GONÇALVES, 2010, p. 195).

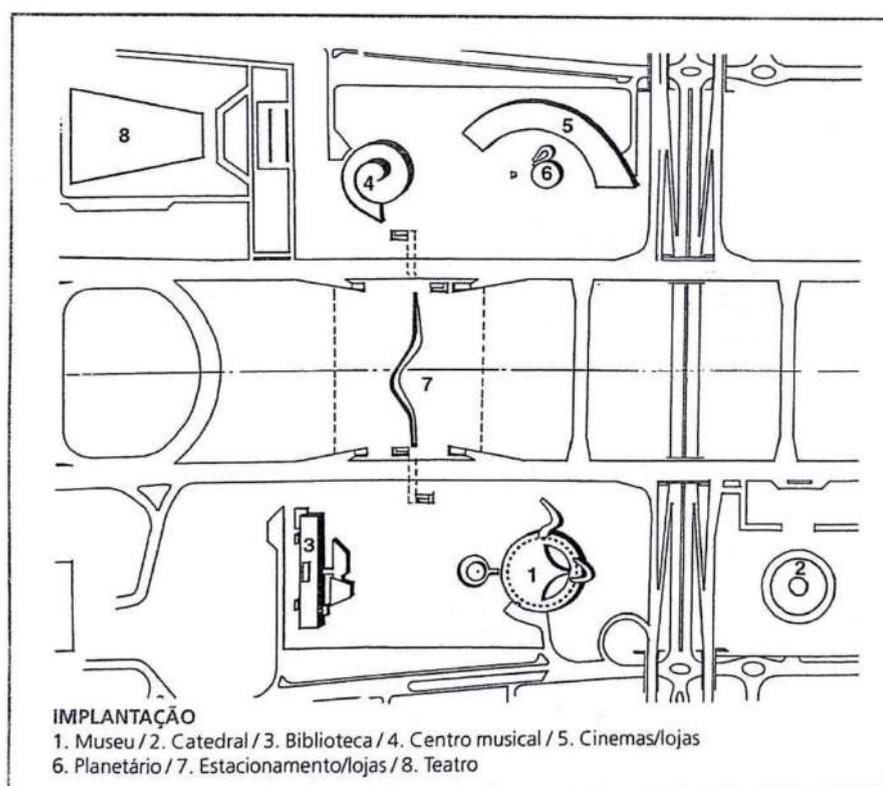


Figura 14. Implantação Setor Cultural de Brasília, 2001.
Fonte: Revista Projeto Design, n. 256, in Sá (2014, p. 177)

Na segunda versão de 80 metros, a escola de arte é eliminada do programa e o restaurante, que completava o mirante da cobertura, surge como volume anexo circular e independente localizado à direita do museu. Nas suas situações, os setores são conectados por uma passagem subterrânea com lojas e estacionamento no subsolo (Gonçalves, 2010, p. 195).

A terceira versão, concluída em 2002, apresenta uma cúpula sem janelas, que, segundo Niemeyer, tornava-a plena, contribuindo para que "ela pudesse ser vista como um grande céu iluminado" (Niemeyer, 2002, p. 29). A rampa de acesso principal se torna reta e é rotacionada para o centro da praça, comunicando a entrada do museu com a entrada da biblioteca, além de

criar "uma dinâmica mais lógica de apropriação do espaço aberto" (Sá, 2014, p. 180). Assim, o Museu Nacional da República ganha sua forma final.

O prédio executado é uma cúpula que tem base com 37,95 metros de raio e 26,25 metros de altura. Sua área total é de 6.689,28 m². Seu interior é dividido em quatro pavimentos: subsolo, piso térreo, piso superior para exposições e mezanino. No pavimento superior, com acesso independente por meio de duas rampas, está a grande área de exposições com um vão inteiramente livre de 3.203,19 m², exclusivamente destinado à realização de mostras. Acima deste vão está o mezanino, que é uma plataforma de 719,63 m², suspensa por tirantes. Ao mezanino estão ligadas as rampas e elevadores provenientes do piso superior, mais a plataforma de carga e a escadaria de serviço. No piso térreo encontra-se uma das entradas principais do prédio que dá acesso ao auditório maior, com capacidade para até 700 pessoas e ao outro menor, para até 85 pessoas. Ainda neste espaço, encontra-se o saguão de entrada, ou galeria térreo, e uma galeria menor, denominada sala 2, que recebem exposições de pequeno porte.

Tanto a estrutura do Museu como sua cobertura foram construídas em concreto armado. A cúpula – uma associação contínua de arcos, que pode ser obtida pela repetição radial sucessiva de arcos muito próximos uns aos outros –, em realidade é um elemento que se comporta tanto como cobertura quanto como estrutura. Essa estrutura dupla favorece o isolamento térmico dos espaços internos do Museu. A face externa da cúpula recebeu impermeabilização contra água e ressecamento, antes da pintura, toda na cor branca. A face interna da calota, visível do espaço expositivo principal e mezanino, foi recoberta com placas de gesso, a parte inferior foi pintada com tinta à base de água e a parte superior coberta por um revestimento rugoso para o tratamento acústico. A iluminação ambiente é indireta, feita por reflexão, a partir do piso de um grande lustre central.



Figura 15. Museu Nacional da República, vista aérea. Foto: Joana França

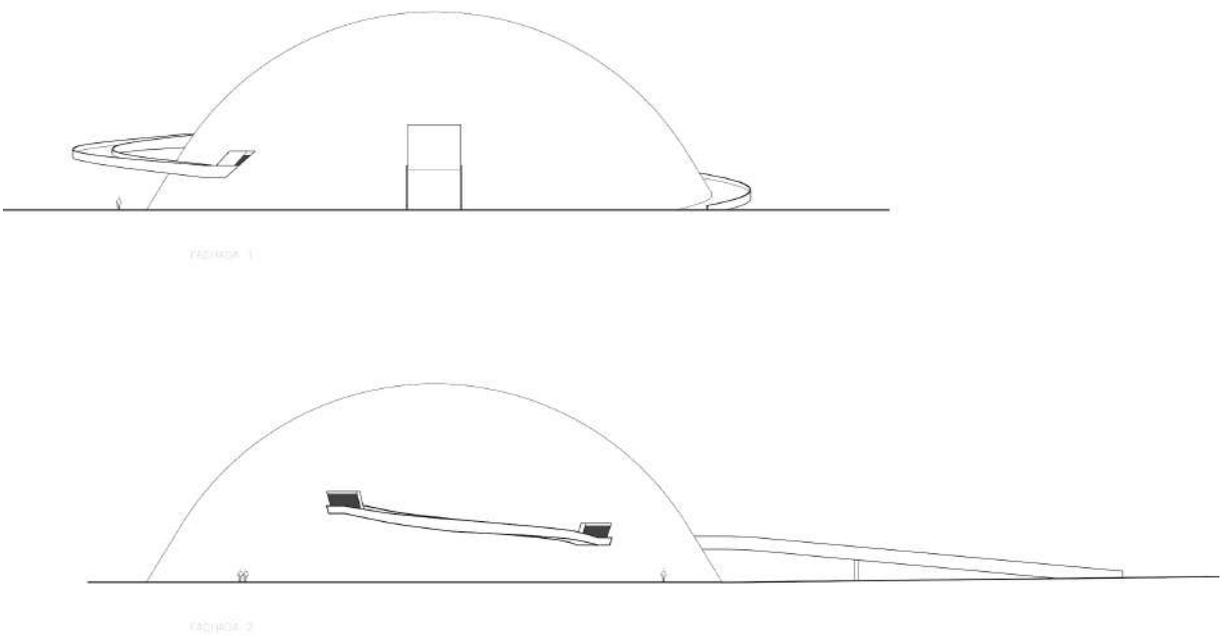


Figura 16. Museu Nacional da República, fachadas, 2006.
Fonte: Arquivo do Museu Nacional da República

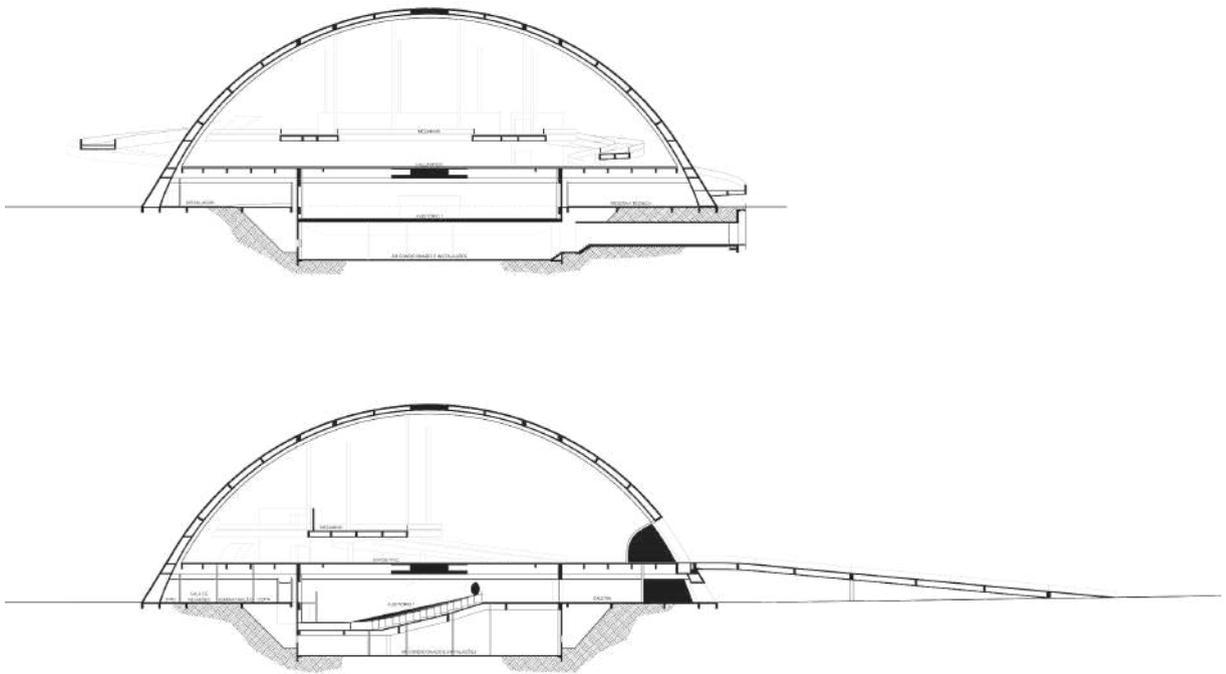


Figura 17. Museu Nacional da República, cortes esquemáticos, 2006.
 Fonte: Arquivo do Museu Nacional da República

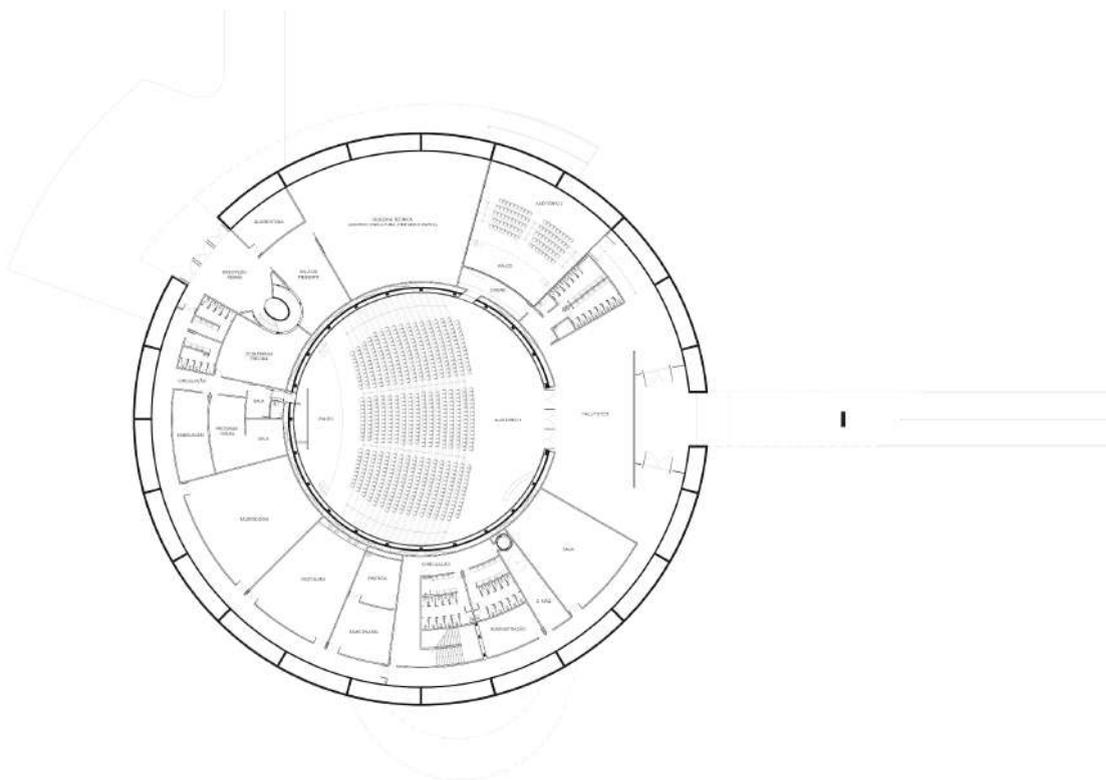


Figura 18. Museu Nacional da República, térreo, 2006.
 Fonte: Arquivo do Museu Nacional da República

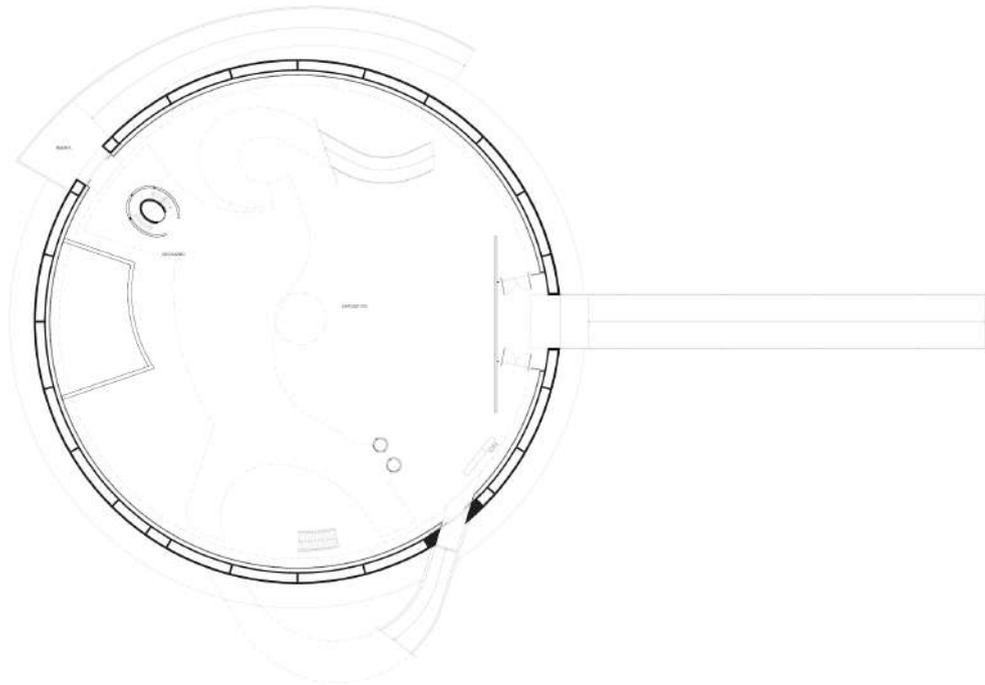


Figura 19. Museu Nacional da República, 1º piso - galeria principal, 2006.
Fonte: Arquivo do Museu Nacional da República

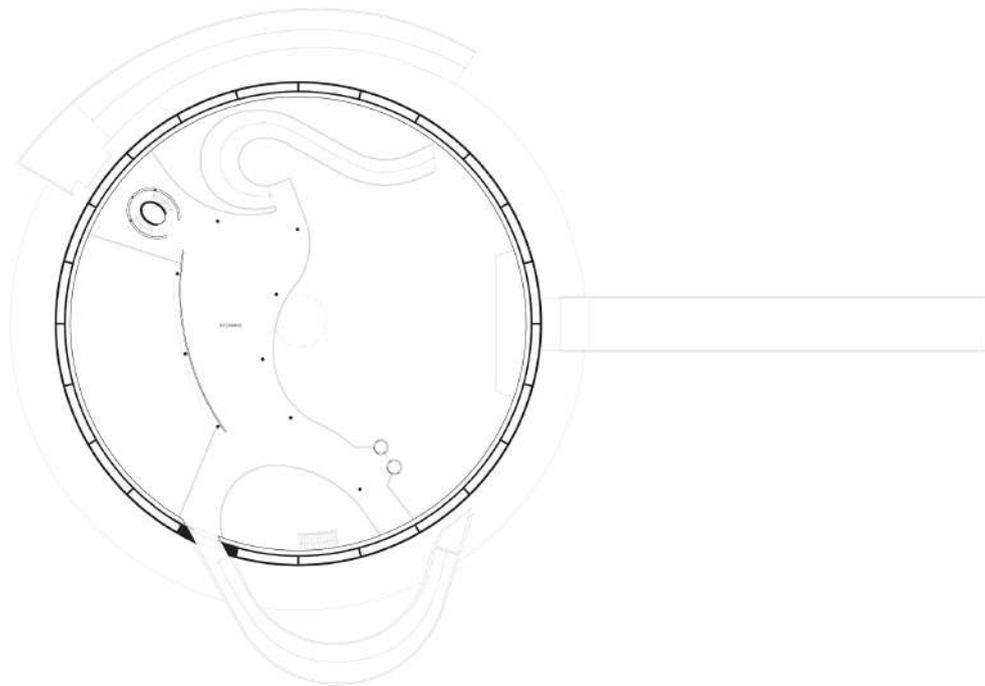


Figura 20. Museu Nacional da República, mezanino, 2006.
Fonte: Arquivo do Museu Nacional da República

Capítulo 2

Um Museu Nacional da República em Brasília

2.1 Brasília, a cidade moderna e os possíveis sentidos de “nação”

Antes mesmo de ser inaugurada, Brasília foi sede do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, entre os dias 17 e 25 de setembro de 1959, que ocorreu em partes também em São Paulo e no Rio de Janeiro. Organizado pela representação brasileira da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), com iniciativa de Mário Pedrosa na organização e formulação do tema – “A cidade Nova: Síntese das Artes” –, o congresso teve como objetivo o debate e, principalmente, a divulgação internacional da nova capital brasileira, que estava em plena construção.

(...) 1959 é um ano crucial e determinante do sucesso da empreitada capitaneada pelo Presidente Juscelino Kubitschek. Em 1959, a construção da futura Capital do Brasil atinge um estágio definitivo, impulsionando a economia e catalisando ações governamentais para consagrar sua meta – síntese. Na paisagem do cerrado do Planalto Central, Brasília se torna, irrevogavelmente, um projeto nacional autônomo, atingindo a opinião pública e todos os setores sociais. Brasília representa um gesto de afirmação nacional sem precedentes, consubstanciando-se num projeto urbano e arquitetônico, que se insere num projeto de nação. Brasília representa uma epopéia de modernização imposta ao próprio país, como um novo parâmetro de desafios e perspectivas simbólicas, suplantando toda ordem de valores e práticas que apontassem em sentido contrário. JK consolida sua ambição política e perfaz os 50 anos almejados nos 5 anos de mandato (Rosseti, 2009, online).

Importante ressaltar que a realização do congresso foi impulsionada e promovida pelo governo brasileiro, com envolvimento especial da Presidência e do Itamaraty, tendo sua sessão de abertura, no Palácio da Justiça em Brasília, presidida pelo Presidente da República Juscelino Kubitschek (Novacap, 1959, p. 2). Tal iniciativa, com destaque para a crítica de arte na agenda da administração do Estado, denota o desejo de apresentação da nova cidade ao mundo e, como parte desse mesmo processo de construção simbólica, uma nova nação, também em processo de construção, se apresentaria.

Mário Pedrosa, crítico de arte e militante político à frente na organização do congresso, foi um grande entusiasta de Brasília. Pedrosa defende Brasília como obra de arte pública e coletiva, ensaio de construção democrática, “um ensaio de utopia”, o que significa

entender que “a arte se introduz na vida de nossa época não mais como obra isolada, mas como um conjunto de atividades criadoras do homem” (Pedrosa, 1959, p. 8). Brasília, além de obra de arte coletiva e integrada aos espaços públicos, para o crítico, é um exercício de reelaboração da ocupação territorial brasileira. Em sua comunicação durante a primeira sessão do congresso, após o discurso inaugural do presidente JK, Pedrosa relembra a história da colonização do Brasil e a formação das primeiras cidades, que também tiveram uma parcela de planejamento e importação de costumes e tecnologias, refutando, assim, o possível caráter artificial que se atribuía à ideia de Brasília. Além disso, para o crítico-militante, o papel da construção da capital no interior do país estava atrelado aos desafios da regionalização e da reforma agrária no Brasil.

Brasília nos apresenta os problemas mais difíceis, mas que dessa experiência podem nascer os resultados mais fecundos. Por exemplo: os construtores da cidade terão de regionalizar o território, o que implica em um plano regional talvez ainda mais importante que o plano urbanístico. Ora, para proceder neste setor de modo planejado como se fez para o plano piloto, é preciso ter não só recursos maiores, mas uma diretriz sistemática, um trabalho de equipe bem mais profundo e difícil. Para se tornar uma aquisição histórica e cultural duradoura, Brasília terá de desempenhar o papel de estabilizadora da frente de colonização que tentei descrever no meu texto. Nisto estão envolvidos problemas muito graves, como, por exemplo, o da reforma agrária de que tanto se fala neste país (Lopes, 2009, p. 34).¹⁰

Eram grandes as expectativas e, conseqüentemente, as responsabilidades impostas à nova capital. Para Pedrosa, Brasília representava a “inevitável” modernidade brasileira, pois, segundo ele, “o Brasil está condenado ao moderno”. A frase, embora polêmica, pode ser compreendida a partir da inclinação à novidade dos países do “novo mundo” em contraste com a Europa. A “ausência de tradições” – em uma visão completamente eurocêntrica, temos de sinalizar –, atribui ao Brasil e à Brasília uma espécie de “vantagem no atraso”. No caso de Brasília, essa circunstância vantajosa possibilitaria que a construção de uma nova cidade servisse como um símbolo da “expressão da vontade consciente de um Brasil novo” (Pedrosa *apud* Lopes, 2012, p. 182-183).

¹⁰ Discurso de Mário Pedrosa na primeira sessão do Congresso Internacional de Críticos de 1959. A primeira sessão contou com Giulio Carlo Argan como presidente e Mário Pedrosa, Michelangelo Muraro e Mário Barata como relatores com as respectivas comunicações: *Brasília a Cidade Nova, Confrontações com o Passado e Desenvolvimento Histórico das Cidades Brasileiras* (Lopes, 2009, p. 34).



Figura 21. Presidente Juscelino Kubitschek e, sentados, Mário Barata, Israel Pinheiro e Oscar Niemeyer, na mesa de abertura do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. Foto: Mario Fontenele.
Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal

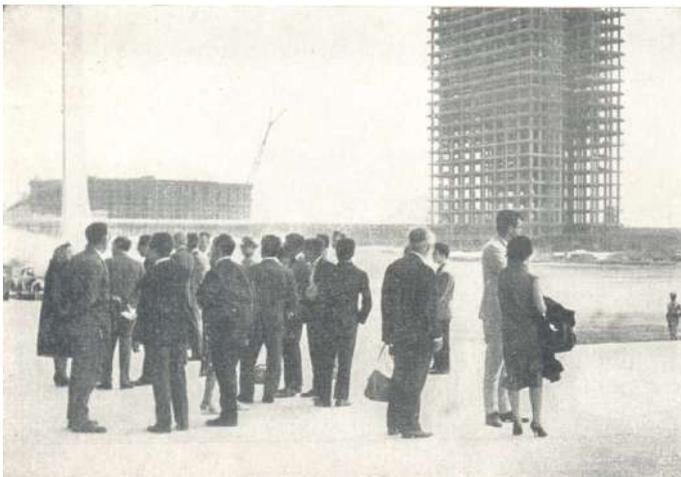


Figura 22. Congressistas visitam obras em Brasília. Foto: Mario Fontenele.
Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal

A inauguração de Brasília, além de propor a interiorização do desenvolvimento econômico nacional, a colocaria como sede da diplomacia internacional brasileira. A transferência do centro político e administrativo do Rio de Janeiro para Brasília em um contexto de inovação no modelo de planejamento urbano e arquitetônico, sinaliza também um projeto de diplomacia cultural, que pode ser percebido com a realização do congresso da AICA.

O diplomata Edgar Telles Ribeiro (1989) apresenta estudo que coloca em discussão o fator cultural nas relações diplomáticas brasileiras, definindo o termo "diplomacia cultural"

como "a utilização específica da relação cultural pela consecução de objetivos nacionais, de natureza não somente cultural, mas também política, comercial ou econômica" (Ribeiro, 2011, p. 33).

Nesse sentido, para a formação da imagem de um país moderno – conceito este entendido segundo a lógica de Bauman (2001), na qual "modernidade" significa a busca pelo progresso –, o governo de Juscelino Kubitschek contou com a contribuição da diplomacia cultural como estratégia para inserir a produção intelectual e artística brasileira em lugares com maior visibilidade e reconhecimento no cenário internacional. Cultura e desenvolvimento estavam particularmente relacionados durante o governo de JK e representavam as prioridades econômicas, políticas e sociais em um Estado em processo desenvolvimentista. Podemos citar como exemplo "o concerto que, em 1962, lançou no Carnegie Hall – em Nova Iorque – a bossa nova, abrindo as portas para um movimento de interesse e simpatia pelo Brasil que ecoa até hoje, já que ultrapassou em muito o campo da música propriamente dita" (Ribeiro, 2011, p. 91).

Durante o congresso da AICA, como podemos perceber pelas matérias de jornais da época¹¹, o projeto de Brasília repercutiu em críticas feitas por intelectuais de diversos locais do mundo. A cidade foi colocada em análise e juízo elaborados por arquitetos, críticos e historiadores da arte que se reuniram durante três dias em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, como já apontado anteriormente. Não por acaso, o tema "Cidade Nova: Síntese das Artes" visou estimular a manifestação dos participantes a respeito da construção da nova capital federal. Estiveram no encontro os arquitetos Richard Neutra e Aero Saarinen, os artistas, críticos e historiadores Tomás Maldonado, Meyer Schapiro, William Holford, Bruno Zevi, Gillo Dorfles e Giulio Carlo Argan, que dialogaram com Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Mário Pedrosa, Mário Barata, Flexa Ribeiro, Carlos Cavalcanti, Flávio de Aquino, Ferreira Gullar e Fayga Ostrower, entre outros (Lopes, 2009).

O número 33 da Revista Brasília, primeira revista editada na cidade pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap) com o objetivo de divulgar mensalmente os atos administrativos da diretoria e os contratos por ela celebrados, relata com destaque a realização do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959. Sobre o

¹¹ Aqui é importante comentar a circulação de textos de crítica de arte no Brasil que, nos anos 1950, encontravam maior espaço nos grandes jornais da imprensa. Na década de 1950, o mercado de livros, assim como outros setores da indústria cultural brasileira, era pouco desenvolvido em relação à indústria de jornais diários. Vale lembrar que os principais organizadores do evento, Mário Barata e Mário Pedrosa, eram columnistas do Jornal do Brasil e do Diário de Notícias, respectivamente (Vasconcelos, 2019, p. 33).

assunto das relações diplomáticas, o texto da matéria indica que “os críticos recomendaram a construção imediata das embaixadas em Brasília, ao mesmo tempo em que sugeriram a forma pela qual a sede das legações estrangeiras deveriam ser edificadas” (Novacap, 1959, p. 4-5).

A revista publica também as opiniões dos críticos de artes colhidas pela jornalista americana do New York Times, Aline Saarinen. O jornal Correio da Manhã, de 27 de setembro de 1959, também relata esses depoimentos, dos quais destacamos:

Sou por Brasília, sem restrições. Charlotte Perriand, arquiteta da França.

Brasília, novamente visitada depois de um curto período de nove meses, é um milagre de progresso construtivo, um ponto culminante de maravilhosa iniciativa, tão raros num mundo de acasos desordenados. Ela se molda sob nossos olhos – e o mundo inteiro observa êsses modeladores. Richard Neutra, arquiteto dos Estados Unidos.

Foi uma experiência maravilhosa e a prova mais concreta da possibilidade de poesia, surgindo da planificação e da construção urbanística. Foi também uma oportunidade excepcional para refletir sobre todos os problemas que se tornaram aqui evidentes (se não resolvidos), que surgem no mundo atual, quando em todo lugar, e de maneira menos notável, e na sombra das cidades antigas, cidades novas estão sendo criadas. Assim, Brasília interessa a cada um de nós. Françoise Choay, historiadora da França.

Quanto ao plano-piloto de Brasília é ele aberto ou fechado? Ou terá ele as inconveniências de ambos os métodos? Não podemos pré-fabricar uma cidade e depois adaptar o povo a ela. O plano-piloto deve orientar e liderar o desenvolvimento de uma cidade, enquanto o centro 'monumental' de Brasília sufoca a vitalidade da cidade. É uma cidade de Kafka. Quanto à arquitetura, é monumental em um sentido negativo, porquanto, na sua maioria, foi concebida nos moldes da perspectiva da Renascença, contrária à concepção de tempo e de espaço. Fachadas com estruturas que parecem formas livres e vice-versa. Bruno Zevi, crítico de arte da Itália (Novacap, 1959, p. 4-5).

Brasília, enquanto ápice do projeto modernista, materializa a preocupação com a afirmação de uma brasilidade que se percebe desde a virada do século XIX e o início do século XX. Segundo Carlos Alberto Martins, a *intelligentsia* brasileira em formação se volta, nas primeiras décadas do século XX, para a necessidade de construir um novo olhar sobre o Brasil, mesmo que a partir de seu contato com a produção cultural da vanguarda europeia. Para o autor,

Contribuir, no plano específico da produção cultural, para a transformação do território em nação, da população em povo, implicava reconhecer que a questão nacionalista se apresentava, no Brasil pós-guerra, como esforço de reação e resposta, ainda que pluriforme, a três níveis, a princípio distintos, de problema: a necessidade de afirmação de independência política e soberania econômica diante da vocação imperialista das potências internacionais, agudamente demonstrada pela Guerra Mundial, tinha seu componente cultural no esforço de demonstração de equipotência cultural, da possibilidade de permanente atualização com a vanguarda internacional. Em segundo lugar, a necessidade política e econômica de unificar um território e uma população ainda fortemente marcados pela tradição regionalista colocava os

limites da possibilidade de utilização da matéria prima regional no processo de produção cultural. Por último, mas certamente não menos importante, a construção de uma identidade nacional era uma condição necessária para a superação da ameaça à coesão social interna, representada pelo caráter pluriétnico da composição da população trabalhadora, urbana e, em alguns casos, agrária (Martins, 2010, online).

Fica evidente, então, a vontade de construção de uma identidade, e não sua descoberta ou recuperação: "a identidade não como origem, mas como projeto" (Idem, 2010). Projeto esse que contou com engajamento do Estado, no pensamento e proposição de "uma ação cultural como política cultural" (Ibidem, 2010).

Não por acaso, os primeiros museus de arte moderna brasileiros, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), ambos inaugurados em 1948, e o Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado no ano anterior, em 1947, são frutos da efervescência cultural e do progresso socioeconômico experienciado no sudeste brasileiro naquele período.

As pesquisas desenvolvidas na última década acerca da história dos dois museus [MAM-SP e MASP] e de seus principais articuladores levam-nos a pensar num forte diálogo em relação ao programa de exposições, ações de promoção da arte no Brasil e da arte brasileira no exterior e em certa complementaridade de seus respectivos acervos. Eles fizeram, portanto, parte de um mesmo projeto de modernização do país, em que a cidade de São Paulo era reivindicada como carro-chefe da nação. Não à toa, nasce nesse ambiente a segunda mostra de tipo Bienal mais antiga do mundo, a Bienal de São Paulo, que já em sua segunda edição, em 1953, projetava-se como a exposição de arte contemporânea mais importante do Hemisfério Sul, contando com apoio de corpos diplomáticos e especialistas dos países europeus – que a cada edição, a partir de então, enviavam seus representantes e destinavam parcelas de seus orçamentos da área cultural para tanto (Magalhães, 2016, p. 42).

Também sob a égide do modernismo, em 1951 é criada a Bienal de São Paulo, um dos eventos mais importantes do circuito internacional das artes visuais. As Bienais de São Paulo convergiam na missão de divulgar a arte brasileira, em momento de privilegiada atenção internacional, além de promover o intercâmbio cultural, apresentando a arte brasileira para o público paulistano e articulando a crítica local e estrangeira, participando da dinâmica de formulação de representações nacionais no campo das artes (Magalhães, 2015).

Assim, retomando o tema central do congresso de 1959, a construção de Brasília como "síntese das artes", a criação da Bienal de São Paulo e a fundação dos museus de arte moderna no Brasil e no mundo, antes mesmo do cumprimento das trajetórias das produções artísticas, apontam para a necessidade inerente ao sentimento modernista que se materializava por meio

da arquitetura e do surgimento dessas instituições: a construção de uma identidade e memória coletivas. Esse sentimento é enaltecido no discurso do presidente Juscelino Kubitschek na inauguração do congresso:

Não foi por capricho ou fantasia que a Nação brasileira vinha clamando, em sucessivas gerações, pela transferência de sua metrópole. Com a fina intuição das coletividades, a Nação pressentia que de Brasília viria o equilíbrio, a força distribuída, o desenvolvimento harmonioso deste País, vasto como um continente. Era necessário que o seu comando se deslocasse para o centro, mormente nesta grande hora em que o Brasil é tomado de um frenesi criador, como força irrefreável, em busca de uma vida melhor e mais alta. Se essa força não fosse dominada e orientada, se essa imensa energia, que se liberta, não se submetesse à linha mais pura do interesse nacional, o País marcharia em desequilíbrio e em insegurança, crescendo de um lado só, como um gigante coxo, e aprofundando, ainda mais, as diferenças que existem entre as suas regiões pobres e as suas regiões ricas. Há quatro séculos o brasileiro se adentra para este arremesso decisivo contra a vastidão inexplorada e solitária dos nossos sertões. Brasília não poderia ter nascido antes: as circunstâncias não o teriam permitido. Devia nascer precisamente agora, como nasceu, porque os recursos da técnica, os modernos inventos hoje asseguram ao espírito pioneiro da nossa raça os instrumentos que antes lhe faltavam. Se não surgisse nesta hora, em que a Nação se vê psicologicamente preparada para o grande passo e encontra meios de realizá-lo; se continuasse a ser procrastinada, como um sonho utópico, a nossa geração teria sido, com justiça, acusada de inépcia e desídia; a nossa geração teria falhado e retardado, criminosamente, a marcha ascensional deste País. Mas, aqui tendes Brasília, obra de juventude, obra de audácia, de uma Nação que se vê diante de um futuro esplendente e dispõe de energia bastante para antecipá-lo. Graças ao espírito inventivo de dois notáveis arquitetos brasileiros, dois corajosos inovadores, cujo nome tem merecido a consideração dos meios cultos de todo o mundo. Lucio Costa e Oscar Niemeyer, e também à colaboração devotada de jovens talentosos, que formam uma admirável equipe de urbanistas e arquitetos - nesta cidade, que a energia dos brasileiros faz surgir no coração do território pátrio, tudo é beleza, harmonia, equilíbrio, eficácia (Novacap, 1959, p. 2).¹²

Esse sentido de coletividade, para Pedrosa (1959), indica o que chamou de “crise bem profunda da arte individual”. A "obra de arte coletiva", como diz, "trata-se em verdade de uma política de planificação, com uma ideia coletiva, social e estética, mais alta, mais profunda, mais ampla" (Pedrosa, 1959, p. 8). Esse pensamento está presente nas proposições de Mário Pedrosa para um museu em Brasília que, para ele, teria uma função pedagógica fundamental.

¹² Trecho do discurso de JK na sessão de abertura do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, Brasília, 17 de setembro de 1959. (Novacap, 1959, p. 2)

2.2 Um "museu nacional" em Brasília

Apesar das possíveis contradições conceituais para um museu em um projeto modernista que apontamos no primeiro capítulo, um museu já estava previsto no Relatório do Plano Piloto de Brasília, elaborado em 1957 por Lucio Costa, idealizado para fazer parte do Setor Cultural da nova capital. De fato, Brasília foi inaugurada com um museu-monumento¹³, o Museu da Cidade ou Museu Histórico de Brasília, localizado na Praça dos Três Poderes. Entretanto, o Museu Nacional da República, objeto específico de nossa pesquisa, começou a ser construído em 1999 e foi inaugurado em 15 de dezembro de 2006 no Setor Cultural Sul.



Figura 23. Mapa indicando a localização do Museu da Cidade (1960) e Museu Nacional da República (2006), ambos no Eixo Monumental. Fonte: Google Maps, marcações nossas

¹³ Apesar de a expressão "museu-monumento" servir para caracterizar os museus com projetos arquitetônicos marcantes surgidos a partir dos anos 1990, aqui usamos a mesma expressão para marcar um monumento que é denominado museu. O Museu da Cidade foi inaugurado no dia 21 de abril de 1960, junto com a solenidade oficial da cidade de Brasília e a transferência da Capital Federal. O monumento foi projetado por Oscar Niemeyer com o objetivo de expor "painéis, fotos, desenhos, maquetes, manuscritos - abrangendo desde o concurso para o Plano Piloto, a construção de estradas, edifícios, aos problemas materiais e econômicos que vão surgindo durante a construção da Nova Capital" (Niemeyer, 1959), embora esse plano não tenha objetivamente sido cumprido e o prédio, de forma arrojada, com uma grande escultura da cabeça de Juscelino Kubitschek e frase gravadas em suas fachadas, colabora junto a sua discreta entrada, para que, muitas vezes as pessoas não associem aquele monumento à existência de um acervo em seu interior (Silva, 2022).

O projeto de Lucio Costa traz menções a museus, mas não trata especificamente de um museu nacional como pilar constituinte do projeto da cidade. Contudo, diferentes museus hoje existem, dentro de um contexto de uma cidade planejada, com um desenvolvimento complexo e multifacetado. Para o planejamento urbano da cidade foi imaginado um setor cultural com um museu já desde a década de 1950. E previsto em uma área do Eixo Monumental, como aparece no Relatório do Plano Piloto de Brasília:

Ao longo dessa esplanada - o *mall*, dos ingleses - extenso gramado destinado a pedestres, a paradas e desfiles, foram dispostos os ministérios e autarquias. Os das Relações Exteriores e Justiça ocupando os cantos inferiores, contíguos ao edifício do Congresso e com enquadramento condigno, os ministérios militares constituindo uma praça autônoma, e os demais ordenados em sequência — todos com área privativa de estacionamento —, sendo o último o da Educação, a fim de ficar vizinho do setor cultural, tratado à maneira de parque para melhor ambientação dos museus, da biblioteca, do planetário, das academias, dos institutos etc. (Costa, 1956-57, p. 35).

A construção de um museu "Nacional", assim como de um Congresso Nacional, Teatro Nacional, Biblioteca Nacional, todos localizados no Eixo Monumental em Brasília, parece atualizar as aspirações nacionalistas ou, pelo menos, a busca por uma identidade nacional brasileira vivida pelo modernismo e materializada no projeto de construção de Brasília. O nome, mesmo que se considere sua arbitrariedade¹⁴ – "nacional" por estar na capital federal –, nos faz pensar sobre as intencionalidades em torno da delimitação dos sentidos de "nação" e "nacionalidade" que se propõe, evidenciando, ainda, o lugar de Brasília nessa dinâmica por uma “comunidade imaginada” (Anderson, 1991). No capítulo 3, com a apresentação do acervo do Museu Nacional da República, discutiremos alguns aspectos sobre a proveniência das obras de arte, como a nacionalidade ou naturalidade dos/as artistas que as produziram, gênero, técnicas, e de que maneira essas características incorrem no debate sobre representatividade em uma imaginação de "nação".

Benedict Anderson (1991) cunha o termo “comunidade imaginada” para tratar do fenômeno do nacionalismo em contexto europeu. O historiador britânico define “nação” como uma comunidade política socialmente inventada por pessoas que percebem afinidades entre si e se identificam como parte de um mesmo grupo.

¹⁴ A partir de 2013, o decreto 8.124 instrui sobre a denominação de museu nacional, atribuindo essa competência ao Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), ouvido o respectivo Conselho Consultivo do Patrimônio Museológico, e respeitadas as denominações já existentes na data de publicação do Decreto. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/decreto/d8124.htm

Para essa reflexão, que alcança o sentido de identidade, é legítimo recorrer também às contribuições mais contemporâneas de Stuart Hall (2004) em sua pesquisa sobre a constituição das identidades culturais e das culturas nacionais como resultados de processos de formação e transformação forjadas em um sistema representacional.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (...). As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre "a nação", sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (Hall, 2004, p. 50-51).

A nação é entendida, assim, como algo que produz e é produzido por sentidos – um sistema de representação cultural – para a construção de uma identidade coletivizada. Hall considera, ainda, que essa identificação pela partilha da cultura evidencia um impulso por unificação atravessado por profundas divisões e diferenças através do exercício de diferentes formas de poder. Ele explica que as nações são constituídas por processos complexos de encontros e embates de diversas culturas que são pretensamente unificadas através de processos de conquista violenta e eliminação forçada das diferenças culturais. “Cada conquista subjugou povos conquistados e suas culturas, costumes, línguas, tradições, e tentou impor uma hegemonia cultural mais unificada” (Hall, 2006, p. 60). Assim, uma narrativa de "identidade nacional" unificadora pressupõe uma estrutura de poder também excludente e violenta.

Um museu pode atuar da mesma maneira na elaboração dessas narrativas. Os museus de arte, tal como os conhecemos hoje, surgiram no século XIX na Europa (Polout, 2003). Antes disso, a exposição de coleções de obras de arte, antiguidades, objetos arqueológicos, entre outros, era realizada em espaços privados: gabinetes de curiosidades ou em salas de palácios da nobreza.

Os testemunhos presentes nos museus são os registros e documentos que a sociedade (por eles representada) produz. Por meio das proposições sobre o passado e o presente, materializadas pelas exposições que realizam, os museus criam laços de pertencimento com a sociedade. Esta é uma das razões pela qual podemos considerar as instituições museológicas locais de memória com uma função social significativa.

Mais adiante, no próximo capítulo desta dissertação, a partir da análise dos itens que compõem o acervo do Museu Nacional da República, aprofundaremos o debate acerca do

sentido do nome “nacional”. Se, de alguma forma, um “museu nacional” de arte contemporânea nos evoca uma visão historicista e universalizante que associa os objetos que tem sob sua guarda a um imaginário nacional, que é partilhado e reconhecido pelos diversos membros da nação, seu caráter regional nos apresenta um contraponto nesse debate.

Com relação à vocação do Museu Nacional da República, lembramos que o equipamento não teve registro em lei, decreto, nem mesmo documentação jurídica que ampare sua atuação¹⁵. O Estatuto dos Museus, na forma da Lei nº 11.904 de 14 de janeiro de 2009, determina que todo museu deve ter um documento de fundação:

Art. 8º A criação, a fusão e a extinção de museus serão efetivadas por meio de documento público.

[...]

§ 2º A criação, a fusão ou a extinção de museus deverá ser registrada no órgão competente do poder público (Brasil, 2009).

O MuN, porém, assim como outros museus administrados pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal (SECEC-DF), foi criado antes da promulgação deste Estatuto, e não teve sua fundação “efetivada por meio de documento público” nem “registrada no órgão competente do poder público”. Sem documentos de fundação, normalmente as publicações oficiais da SECEC-DF (*websites*, catálogos e panfletos) definem a data de criação do Museu pelo dia de inauguração do local ou de tombamento do prédio. Após tombada a edificação ou inaugurado o Museu, ele passa a existir de fato, porém sem amparo jurídico: nenhum Regimento Interno foi elaborado e nenhuma estrutura administrativa interna é publicizada, tornando-o extremamente vulnerável a mudanças políticas. A ausência de Regimento também provoca confusão quanto a sua estrutura administrativa: sendo "Nacional", é comum se pensar que seja um museu federal ou federalizado. A estrutura administrativa distrital, porém, parece ter dificuldades em atender à relevância da atuação de um museu nacional.

Essas lacunas, agravadas ainda pela ausência de definição inicial da vocação do Museu Nacional da República, indicam o papel coadjuvante do programa na metodologia projetual nos museus de Oscar Niemeyer, segundo Simone Neiva Gonçalves (2010). A autora defende a hipótese de que a preferência pela definição formal e o desejo de evidenciar os desafios da técnica levaram Oscar Niemeyer a elaborar parte do programa dos museus que

¹⁵ O Museu Nacional da República possui um Plano Museológico elaborado pela equipe da gestão 2006-2018 que atualmente encontra-se em processo de reformulação e consolidação para futura publicação, em atendimento à Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que trata do Estatuto de Museus.

criou, justificando assim a volumetria projetada e construída. Gonçalves analisa projetos dos museus criados por Oscar Niemeyer, entre 1951 e 2006, tratando especificamente do Museu Nacional da República em Brasília, seu último projeto de museu. Segundo essa pesquisa,

(...) o museu figura entre os edifícios nos quais os aspectos mais relevantes têm sido relacionados à sua expressão arquitetônica, entendida como enunciado plástico, relegando os aspectos programáticos a um plano secundário. Nos projetos de museus há, quase sempre, uma maior liberdade de especulação formal, nem sempre possível em projetos como, por exemplo, de hospitais ou de salas de concertos, em que os programas são mais herméticos e certas definições programáticas, mais rígidas. Poderíamos dizer que hoje a ênfase formal, com a intenção de atender à ávida demanda pelo consumo de imagem, aliada a fatores como as superficiais políticas culturais brasileiras, oferece a Niemeyer uma liberdade de criação plástica quase sem limites (Gonçalves, 2010, p. 24).

O Museu Nacional da República com sua forma arquitetônica impressionante é um museu-monumento e um prédio de dimensões extraordinárias, especialmente, para o caso de Brasília, porque insere-se na escala monumental:

Isso sugere que no museu brasileiro, mais uma vez, o programa nasce de uma reelaboração de experiências do arquiteto e sua equipe, como coadjuvante da forma. Nesse caso em particular, o programa atende à sensibilidade do arquiteto em adequar o volume ao conjunto da Esplanada, potencializada e impulsionada pela vontade de Sussekind de concretizar 'uma estrutura audaciosa [...] a exibir o nível técnico de nossa engenharia' (NIEMEYER; SUSSEKIND, 2002, p. 29) [...] (Gonçalves, 2010, p. 209).

A monumentalidade do Museu foi resultado da busca do arquiteto em convergência com o plano urbanístico para a Esplanada, assumindo "a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental". Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa" (Costa, 1957).

Em muitos aspectos, os esforços políticos e o projeto arquitetônico desenvolvido para a construção do MuN se assemelham ao que aconteceu em Curitiba com a construção do Novo Museu, posteriormente chamado Museu Oscar Niemeyer (MON), entre os anos 2000 e 2002. Pedro Henrique Lopes Bório (2021), diplomata e secretário de cultura do Distrito Federal à época da construção do MuN, em entrevista, declara que "faltava em Brasília um espaço que tivesse condições de receber exposições de maior fôlego, de primeira linha, inclusive internacionais". Nos anos anteriores à sua vinda a Brasília como secretário, Bório esteve envolvido no projeto de inauguração do MON, com o governador do Paraná, Jaime Lerner. Tanto em Curitiba quanto em Brasília, os museus parecem partir do desejo

"cosmopolita" de integração dessas cidades nos cenários nacional e internacional da cultura. E, também segundo Bório, isso era uma empreitada que deveria ser encarada com urgência.

Então nós fomos lá conversar com o próprio Oscar [Niemeyer] e o Oscar era uma figura muito interessante porque ele tinha também um senso prático, experiência da construção de Brasília com o Juscelino [Kubitschek] e uma vez ele me disse assim "olha, o importante é a gente fazer porque", ele até brincou "depois a gente constrói um anexo", você imagina. Se precisar fazer uma área maior museológica, educação, etc. (Bório, 2021).

A idealização dos dois museus, o MON e o MuN, vinha embalada pelo “fenômeno Bilbao”, deflagrado pela construção do Museu Guggenheim de Frank Gehry, inaugurado em 1997, que despertou interesse pela estratégia desenvolvimentista atrelada ao turismo. Construído na zona portuária degradada de Bilbao, cidade no norte da Espanha, o museu passou a fazer parte de um plano de desenvolvimento maior, cujo objetivo era revitalizar e modernizar a cidade industrial. O museu expõe obras de arte moderna e contemporânea, mas seu edifício curvilíneo e revestido de titânio toma o protagonismo e a atenção principal dos visitantes.



Figura 24. Museu Guggenheim Bilbao, Espanha. Fonte: *website* Guggenheim-Bilbao (divulgação)



Figura 25. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. Fonte: *website* MON (divulgação)

Otília Arantes (1993) traz contribuições para essa análise dos "novos museus" que, na virada do século XX para o século XXI, ganharam destaque na estrutura das cidades, promovendo uma guinada no setor do turismo e do entretenimento.

Creio não estar exagerando se disser que tudo começou com o Beaubourg [Centro George Pompidou]. Não se trata apenas de uma metáfora da política cultural francesa, mas de um verdadeiro emblema das políticas de animação cultural promovidas pelos Estados do capitalismo central, em função das quais mobilizam então o atual *star system* da arquitetura internacional, no intuito de criar grandes monumentos que sirvam ao mesmo tempo como suporte e lugar de criação da cultura e reanimação da vida pública. Enquanto vão atendendo às demandas de bens não-materiais nas sociedades afluentes, também vão disseminando imagens mais persuasivas do que convincentes de uma identidade cultural e política da nação, e política porque cultural (Arantes, 1993, p. 164).

Neste sentido, não é de surpreender que a criação do Museu Nacional da República se apresente para os mais entusiastas como o caminho para enaltecer o sucesso do Plano Piloto – completando o Setor Cultural Sul – e internacionalizar a cidade, incluindo o aniversário de Oscar Niemeyer como celebração. A inauguração do MuN foi noticiada amplamente com peças publicitárias e matérias nos principais jornais de Brasília.

Exemplo disso é a matéria "A nova cara da Esplanada", da jornalista Sandra Turcato, veiculada no Correio Braziliense em fevereiro de 2003. O texto apresenta o início da construção do Conjunto Cultural da República, parte do projeto que concluiria o Eixo Monumental, completando as áreas até então vazias destinadas ao Setor Cultural Norte e Sul, além da reforma do Centro de Convenções Ulisses Guimarães. Na matéria, a secretária de turismo Lúcia Flecha de Lima enfatiza a ativação do turismo em pontos como a Torre de TV, o estádio Mané Garrincha, o Complexo Cultural da Funarte, o Memorial JK, entre outros, e

declara que "Brasília nasceu para ser um centro de turismo de eventos. Ela está na área central do país e é a capital da República" (Turcato, 2003).

Dois anos depois, em 2005, o mesmo jornal publica a matéria "De olho no futuro", de Nahima Maciel, que informa a visita do conselho internacional do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) às obras do Conjunto Cultural da República. No relato, Pedro Bório recebe um grupo da equipe responsável pela manutenção do MoMA com a intenção de sensibilizá-los para futuros acordos entre as instituições e fica sinalizada uma possível vocação do Museu Nacional da República para a arquitetura. "Os planos de Brasília excedem 100 mil e eles devem ser copiados para serem preservados. Seria interessante se pudessemos nos beneficiar da experiência deles (MoMA) para fazer a organização e preservação das plantas", declara o secretário de cultura à época (Maciel, 2005). A matéria menciona também a participação de Sidney Ruiz Picasso e Daiana Widmaier Picasso, da família do pintor espanhol Pablo Picasso e representantes do Jeu de Paume e Museu Picasso, respectivamente, na visita. As duas corroboram a visão sobre a possível vocação para a arquitetura do museu que está sendo construído e apontam para parcerias e intercâmbios de exposições.

Em entrevista concedida para esta pesquisa, Bório confirma o relato e acrescenta comentários sobre a necessidade de um programa museológico para a concretização de parcerias de tamanho porte:

(...) quando eu assumi, eu comecei a conversar com gente dos meus contatos, então, por exemplo, a Fundação Ludwig na Europa é a maior entidade de arte privada da Europa e em três meses que nós começamos a obra eu trouxe para o Brasil um representante da Fundação que eu levei para visitar o canteiro de obras e ele me trouxe uma carta da Senhora Ludwig que apenas divulgamos para a imprensa na época e que ela dizia "todo o acervo da Fundação Ludwig está à disposição do governo do Brasil pra gente fazer mostras rotativas". Depois disso vieram à Brasília, visitaram a obra comigo, as netas do Picasso, Diana Widmaier Picasso e a irmã dela, que são hoje as responsáveis pelo grande Museu Picasso de Paris e falaram a mesma coisa. E eu até brinquei com elas: "bom, a gente vai ter que escolher umas coisas como talvez uma mostra de cerâmica, uma mostra de linóleo", porque você tem aquele outro problema, que é o problema do custo do seguro e da curadoria apropriada dessas mostras. Aí nós chegamos no outro pronto que ainda está pendente, que eu sei que está pendente, que tinha que ter um *staff* museológico mínimo, mas bom, muito bom, preparado. Como levou anos e anos e anos para se formar lá na Bienal de São Paulo, por exemplo, que não dá pra improvisar, museologia você tem que ter gente treinada desde o momento que o caminho chega. O cara que tira o caixote do caminhão já tem que saber como é que tira. E o cara que abre, ele tem que entender que não é brincadeira aquele negócio de botar luva para pegar nas peças e tal. Então isso tudo, mas é aquela história, Brasília é assim, quer dizer, se a gente ficar esperando os teus netos não teriam um museu. Então a gente resolveu fazer (Bório, 2022).

O museu enfim saiu do papel, após diversas adaptações formais e estruturais, devido a condições de tempo e orçamento, que resultaram na simplificação do seu programa. Sobre o fato de o Museu Nacional da República ter sido inaugurado sem um programa museológico definido, Ralph Gehre, artista plástico e curador radicado em Brasília, oferece seu ponto de vista em entrevista concedida em 2022:

Não há nada mais difícil de ser feito do que aquilo que a gente nunca fez. É muito difícil fazer museu em um lugar em que nunca se fez um museu. A primeira dificuldade em que essa intenção vai esbarrar é na incompreensão do que se trata. Eu temo dizer assim, não quero errar, mas acho que o Museu da República foi gerado por um desejo político genérico, sem entendimento do seu sentido, do seu significado, de sua complexidade. Basta observarmos que o museu foi criado sem equipe, sem projeto museológico, sequer isso estava pensado. É mais ou menos como se eu te dissesse “vamos fazer uma praça”, e deixasse para pensar depois praça para quê, de quem? Onde? Solta no espaço sideral? Quem é que vai usar aquilo? Existe uma comunidade ao redor? Precisa de algum equipamento a mais? Qual a figura que vai cuidar dessa praça? Depois que ela já tiver sido feita, pensa-se? Isso acontece especialmente na área da cultura. É resultado de uma deformação colonial do corpo político, é um defeito originário muito comum entre nós, herança da pobre ética das capitâneas hereditárias. Então, funciona assim: "que aqui se faça um museu, pela graça do meu gesto magnânimo e depois vamos ver como fica". É mais ou menos assim, e isso é triste. Mas tudo bem, não tem importância. Porque o fato concreto é que existe outra coisa que é muita definidora disso tudo. Existe uma demanda, uma carência que é tão robusta, cristalina, tão evidente, por algo, que isso, esse desejo acaba por definir a validade daquele equipamento, independente da forma truncada como ele possa ter sido gerado. Ele será absorvido, gerenciado e resolvido de alguma forma, porque é legítima a demanda por aquilo. Ainda que o dirigente, na sua ingenuidade, não soubesse exatamente o que aquilo implicasse, ele concluirá que era bom. Essa também é uma forma de se conquistar as coisas. Canhestra e menos eficaz, mas muitas vezes é assim que acontece. Isso é o próprio espírito que estava na construção da cidade, esse desbravamento na marra, na velocidade, a qualquer custo (Gehre, 2022).

Inaugurado o Museu de reconhecida importância, interessa-nos entender como se conformou seu histórico de atuação que o definiu como museu de arte. Em parte, o Museu construído assemelha-se ao projeto esboçado por Mário Pedrosa quando imaginou um museu sem acervo, atentando para a dificuldade de se construir um acervo importante em condições de igualdade com os demais museus brasileiros já existentes (Pedrosa *apud* Arantes, 1995). Em parte, atende a projeção feita por Niemeyer, quando em carta ao colega calculista José Carlos Sussekind, escreve que “não é um museu de obras fixas, mas um espaço contemporâneo, um museu de ideias, do experimental, que possa receber uma série de exposições e obras do Brasil e do mundo” (Niemeyer *apud* Sussekind, 2002).

Capítulo 3

O acervo do Museu Nacional da República

3.1 Aspectos sobre a formação de um acervo de artes visuais

A presente análise da formação do acervo do Museu Nacional da República não se propõe ao estudo de proveniência de forma estrita, embora a documentação nos permita depreender algumas informações a esse respeito. Aqui, por meio dos dados que o inventário e a documentação do acervo do MuN nos proporcionaram, procuramos traçar um perfil para o acervo e, ainda, apontar questões sobre o processo de colecionamento desde sua inauguração em 2006 até o fim da primeira gestão em 2018.

Sobre o modo como se formam os acervos de museus públicos, os planos museológicos, instruídos sob as diretrizes da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009¹⁶, que institui o Estatuto dos Museus, estabelecem o programa de acervo com orientações sobre a incorporação de objetos, coleções e documentos, como por meio de doações ou permuta e prevê o descarte, em forma de transferência a outra instituição, destinação para uso didático, reciclagem ou até mesmo sua destruição. O artigo 38 da referida Lei define que “os museus deverão formular, aprovar ou, quando cabível, propor, para aprovação da entidade de que dependa, uma política de aquisições e descartes de bens culturais, atualizada periodicamente”. Além disso, o Código de Ética para Museus¹⁷, elaborado pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) dispõe sobre a aquisição e a alienação de coleções. As normas tratam da necessidade de elaboração de uma política de aquisição e do descarte responsável, com pleno conhecimento da importância de cada item, partindo do princípio de que “os museus mantêm acervos em benefício da sociedade e de seu desenvolvimento” (ICOM, 2009, p. 14)¹⁸.

¹⁶ Vale sinalizar que o Museu Nacional da República é anterior a essa normativa, mas sua inauguração acontece em meio a esse debate no campo da Museologia no Brasil.

¹⁷ Disponível em: <https://www.icom.org.br/?page_id=30>, acesso em agosto de 2023.

¹⁸ O ICOM é uma organização não-governamental internacional criada em 1946 que mantém relações formais com a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), executando parte de seu programa para museus, tendo status consultivo no Conselho Econômico e Social da Organização das Nações Unidas (ONU). O ICOM possui um comitê brasileiro fundado em 1948. Além disso, no Brasil, o Conselho Federal de Museologia (COFEM) é o órgão regulamentador e fiscalizador do exercício da profissão de museólogo criado pela Lei 7.287 de 18 de dezembro de 1984 e regulamentado pelo Decreto 91.775 de 15 de outubro de 1985. O Código de Ética elaborado pelo COFEM, em 1992, remete ao ICOM como entidade norteadora dos programas de acervos dos museus.

O acervo, enquanto elemento de cultura material, para o fim de que trata esta pesquisa, é peça fundamental em um museu. Questionado se há museu sem acervo, por exemplo, Meneses diz que:

A pergunta correta, pois, deveria ser: há, ainda, relevância e utilidade, entre nós, no papel que possam desempenhar museus com acervo? A resposta é francamente positiva. Estamos imersos num oceano de coisas materiais, indispensáveis para a nossa sobrevivência biológica, psíquica e social. A chamada 'cultura material' participa decisivamente na produção e reprodução social. No entanto, disso temos consciência superficial e descontínua. Os artefatos, por exemplo, são não apenas produtos, mas vetores de relações sociais. Que percepção temos desses mecanismos? Não se trata, apenas, portanto, de identificar quadros materiais de vida, listando objetos imóveis, passando por estruturas, espaços e configurações naturais, a 'obras de arte'. Trata-se, isto sim, de entender o fenômeno complexo da apropriação social de segmentos da natureza física – e, mais ainda, de apreender a dimensão da vida social (Meneses, 2013, p. 18).

Para este pesquisador, há uma relação direta entre a prática de se constituir acervos e a democratização do conhecimento, a partir da "função documental do museu (por via de um acervo, completado por um banco de dados) que garantiria sua inteligibilidade" (Meneses, 2013, p. 19).

Nesse sentido, os museus e seus artefatos são vetores de relações sociais e, portanto, de relações políticas. O acervo de um museu pode ser entendido como a própria materialização de discursos do campo da política. Ao longo da era moderna, os museus ocuparam o lugar de instituições de prestígio, atuando diretamente nas relações de trocas culturais. Assim, o processo de musealização de bens materiais, tal como defendido por Brulon (2016), deve ser compreendido como um conceito social.

Ao encenar o valor das coisas, em vez de apresentar as coisas em si, os museus ajudam a demonstrar que os valores são construídos socialmente – pelas interações sociais e culturais e pelo próprio processo de musealização – e que eles mesmos, os museus, incorporam valor aos objetos que coletam e expõem (Brulon, 2016, p. 43).

A função documental que o museu desempenha por meio da "apresentação e performance" (Brulon, 2016, p. 52) está permeada por disputas políticas por autoridade, reivindicações de propriedade, direito à memória e visibilidade. Nesta análise sobre a formação do acervo do Museu Nacional da República buscamos compreender também a formação de sua vocação e missão.

Voltando à data de inauguração do Museu Nacional da República, rememoramos a primeira exposição realizada ali em comemoração ao 99º aniversário de Oscar Niemeyer:

"Niemeyer por Niemeyer", com fotografias, maquetes e desenhos das principais obras do arquiteto em seus mais de 70 anos de carreira. A exposição foi inaugurada com uma cerimônia solene e presença do presidente da República, da governadora do Distrito Federal à época e do governador que a antecedeu no dia 15 de dezembro de 2006. Essa mostra esteve aberta à visitação na Galeria Principal e no Mezanino do MuN até 21 de abril do ano seguinte. O conjunto de obras em exposição, entretanto, não constituía acervo da instituição. Destaca-se o fato de que, na ocasião de sua inauguração, o MuN não possuía acervo e que nem mesmo essa coleção, embora tenha composto o marco inicial da instituição, permaneceu em sua guarda. Tratava-se de acervo pessoal do próprio Niemeyer, reunido e organizado especialmente para aquela ocasião pelo curador carioca Marcus Lontra, enteado do arquiteto e Kadu Niemeyer, neto daquele. O que ainda hoje existe no MuN sobre essa exposição é o catálogo que foi produzido para a inauguração, em formato de 25 folhas soltas em papel cartão, com fotografias e texto curatorial, envoltas em um grande envelope.



Figura 26. Catálogo "Niemeyer por Niemeyer", exposição inaugural do Complexo Cultural da República, 2006.
Foto: Tais Castro / MuN



Figura 27. Fachada do Museu Nacional da República com sinalização da exposição "Niemeyer por Niemeyer".
Foto: Eraldo Peres

As exposições que se seguiram foram organizadas por curadorias externas ao MuN, com acervos de coleções particulares ou de outras instituições. Os primeiros anos de funcionamento do MuN são marcados por exposições organizadas por embaixadas e outras organizações governamentais. A articulação com as embaixadas no cenário cultural brasileiro é narrada com ênfase na entrevista feita com Pedro Bório (Anexo I), ele próprio diplomata e secretário de Cultura nos anos de 2003 a 2006, período de construção e inauguração do MuN. Brasília, por ser a sede da diplomacia internacional no Brasil, recebe eventos políticos, diplomáticos e culturais de toda parte do mundo e, com o Museu Nacional da República, teria enfim um espaço adequado, digno de uma "cidade cosmopolita", utilizando a expressão repetida por Bório, para esse fim.

O documento com a lista de exposições realizadas no Museu Nacional da República de 2006 a 2018¹⁹ revela, nos anos iniciais, exposições realizadas por meio de parcerias com embaixadas as quais destacamos: "Jay Milder: Expressionismo", do pintor estadunidense consagrado pelo expressionismo figurativo; "Gráfica Suíça 1950-2000", "Prêmio Holcim Awards para a Construção Sustentável", organizadas em parceria com a Embaixada da Suíça; "Circo", mostra de cartazes poloneses, realizadas em 2007; "Prêmio Visões da Europa", exposição com o resultado de um concurso de artes visuais promovido pelas embaixadas dos países da União Europeia, voltado para jovens artistas brasileiros em diálogo com suas visões sobre a Europa; e "Eternos tesouros do Japão: a arte dos samurais", em comemoração ao centenário da imigração japonesa no Brasil, no ano de integração entre o Brasil e o Japão, em 2008.

Destacamos, desse período inicial, a exposição "Prêmio CNI/SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas", realizada entre 24 de outubro de 2007 a 7 de janeiro de 2008 no Mezanino²⁰. A referida exposição foi realizada com obras vencedoras da edição 2006-2007 do referido prêmio, que rendeu as primeiras aquisições para o acervo do MuN. Sobre a contribuição de salões e prêmios para a formação do acervo do MuN, reservamos um tópico específico ainda nesse capítulo.

Também em 2008 é realizada a exposição "Acervo do MAB", com instalações, esculturas e pinturas do acervo do Museu de Arte de Brasília (MAB). A mostra, de 8 de fevereiro a 8 de março de 2008, na Galeria Principal do MuN, marca a transferência do acervo

¹⁹ Trata-se de documento produzido pela equipe do MuN, uma lista simples com o título da exposição, pequena sinopse, período em que permaneceu aberta à visitação e o número de visitação de cada uma delas.

²⁰ Conferir os espaços expositivos do Museu Nacional da República descritos no capítulo 1 da dissertação.

do MAB para as reservas técnicas do MuN, que passa a se responsabilizar por sua guarda enquanto o MAB permanecesse fechado, como poderemos elucidar adiante.

Inaugurado às pressas e sem acervo, em ano de encerramento de gestão de governos federal e distrital, o MuN foi criando sua coleção a partir de 2008. Em seu inventário recentemente mapeado e que atualmente passa por revisão e digitalização para publicação, pode ser constatada a presença majoritária de obras de artes visuais contemporâneas, o que aponta para um possível perfil curatorial. A primeira peça registrada nesse inventário, de código MUN081²¹, é uma escultura de aço cortado e soldado, de nome Circularidade, datada de 2007, de autoria de Darlan Rosa, artista mineiro radicado em Brasília.



²¹ O código de registro de obras no inventário do MuN é formado por uma numeração definida de maneira a identificar o ano da aquisição da peça (08 corresponde à 2008, por exemplo) e a sequência ou ordem temporal em que ela passou a integrar o acervo (081 corresponde à peça de número 1 do ano de 2008, 082, à peça de número 2 e assim sucessivamente).



Figuras 28, 29, 30 e 31. Circularidade, Darlan Rosa, 2007, escultura em aço (vistas). Foto: Taís Castro / MuN

A principal hipótese levantada por essa pesquisa é a de que o Museu Nacional da República é um equipamento cultural que, em sua gênese, não foi planejado como instituição museológica tradicional, ou seja, para a salvaguarda de coleções e sim para abrigar “projetos” (Silva, 2013, p. 84). Os relatos obtidos nas entrevistas feitas com Pedro Bório, Wagner Barja, diretor do MuN entre 2007 e 2018 e Ralph Gehre, artista plástico e gestor cultural (Apêndices 1, 2 e 3) corroboram essa interpretação. A análise da trajetória de atuação da instituição em seus primeiros doze anos de funcionamento nos levam a crer que a construção do acervo que hoje existe é fruto do esforço da gestão nos anos iniciais da instituição somado às circunstancialidades que foram desenhando seu perfil.

A ausência de acervo ou de um plano para sua criação, tanto para o Museu Nacional da República quanto para a Biblioteca Nacional de Brasília, foi discutida pela comunidade de artistas e reivindicada publicamente em alguns textos de jornal desde o anúncio da empreitada

de construção do Conjunto Cultural da República, a partir do ano de 1999. Um artigo de Graça Ramos publicado no Correio Braziliense em 10 de julho de 2004²² expressa enfaticamente sua preocupação com a política de uso dos dois novos equipamentos culturais, especialmente do Museu Nacional da República, que, naquele momento, já se encontrava em construção, mas ainda não tinha um plano diretor definido. Ramos indaga sobre o modelo de museu que estava sendo construído, se este modelo seria elaborado junto com a comunidade brasiliense e, ainda, com que orçamento seria mantido, lembrando as dificuldades de gestão do Museu de Arte de Brasília (MAB) e do Memorial dos Povos Indígenas (MPI), que se encontravam esquecidos e mal cuidados. Sua crítica aponta que, aos olhos do Governo do Distrito Federal, o projeto para o MuN parece inserir-se na lógica do entretenimento cultural, atendendo e alimentando uma demanda por "atrações imperdíveis" e "obras primas extraordinárias", em um apelo que enfatiza mais o caráter midiático do que o formativo ou educativo.

O futuro museu funcionará apenas como útero para abrigar megaexposições vindas de outras instituições? Terá um acervo, qual acervo? O projeto cita um lugar, no térreo, para serviços gerais, não fala em salas de reserva técnica. O que induz a imaginar que poderá ser apenas um centro para exposições, nos moldes já existentes na cidade, representados pelo CCBB e Caixa Econômica. Será? (Ramos, 2004, p. 4).

Nos anos que antecederam sua inauguração, entre 2002 e 2006, podemos citar ainda outros artigos que se referem com ânimo à construção do Conjunto Cultural da República e abordam a expectativa de um acervo para o Museu Nacional da República. O artigo "Brasília em obras", veiculado no Correio Braziliense em 24 de março de 2004, explica a mudança no projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer para a redução de custos e expõe uma das propostas do secretário de Cultura, Pedro Bório, para o MuN. Segundo Bório, não seria o caso de transferir a Biblioteca Nacional e o Museu Nacional do Rio de Janeiro para Brasília, como se supôs. A intenção era de que o museu tivesse acervo próprio formado por obras artísticas transferidas da União e que "enfeitam gabinetes, salas de reuniões de órgãos governamentais ou encontram-se armazenadas em algum porão sem receber os devidos cuidados". Não pela única vez, cita o acervo do Banco Central, especialmente os painéis de Cândido Portinari, que poderiam ser transferidos para o Museu Nacional da República. Sobre essas transferências de

²² Conferir o artigo de Graça Ramos "Um Museu para Brasília", publicado pelo Correio Braziliense, Anexo 1.

acervos, o artigo menciona, ainda, um projeto de lei protocolado pelo deputado Tadeu Filippelli na Câmara Federal²³.

Entre a animação e a preocupação, os projetos para o MuN ganham espaço na mídia, mesmo sem muita definição. Na matéria "De olho no futuro", veiculada no Correio Brasiliense em 25 de abril de 2005, Pedro Bório anuncia outro plano, desta vez relacionado à memória arquitetônica e urbanística, de preservação das plantas originais de Brasília. Segundo ele, "a instituição poderá ser um centro de referência no quesito arquitetura".

A colaboração entre os Governos Federal e Distrital para a gestão do MuN foi cogitada, mas não se consolidou. Mesmo que os planos iniciais para a criação de um museu nacional tenham partido da organização de uma Comissão Especial do Conjunto Cultural da República pelo Ministério da Cultura entre 1988 e 1990 (Sá, 2014), a efetiva iniciativa de construção do Conjunto Cultural da República partiu do Governo do Distrito Federal em 1999. A partilha da gestão não se tornou possível, embora tenha havido o desejo pela federalização do MuN em 2013²⁴, e os esforços para a construção de um acervo pela esfera federal não tiveram sucesso. A obra foi, de fato, capitaneada por Joaquim Roriz, então governador do Distrito Federal, e executada pela construtora Via Engenharia.

Se, em 1958, Mário Pedrosa propôs a construção de um museu de "cópias, reproduções fotográficas, moldagens de toda espécie, maquetes, etc" (Pedrosa, 1995, p. 288) para Brasília, em um projeto museológico ancorado em uma concepção pedagógica de contato com as artes visuais, nos anos 2000 percebemos um interesse mais arquitetônico do que museológico em executar o projeto de Oscar Niemeyer e, finalmente, completar, mesmo que em parte, o Eixo Monumental de Brasília. Ver o Museu Nacional do Conjunto Cultural da República construído foi também desejo pessoal do arquiteto que, aos 95 anos de idade, veio à Brasília reivindicar isso:

Quer tanto que se deu ao esforço de vir à cidade, dois dias de carro, para conversar com o presidente Luiz Inácio Lula da Silva. O pretexto era o Palácio da Alvorada, mas Niemeyer estava particularmente interessado em

²³ O Projeto de Lei nº 3.200-A, de 2004, propõe atribuir ao Museu Nacional da República a responsabilidade pela centralização, preservação, divulgação e exposição de todas as obras de arte de significativo valor cultural, histórico, artístico e/ou econômico pertencentes à União Federal. O texto completo e o relatório da Comissão de Educação e Cultura que rejeita o projeto estão disponíveis para leitura em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=206891&filename=Avulso%20PL%203200/2004>, acesso em maio de 2023.

²⁴ A Lei 5.293, publicada em 24 de janeiro de 2014, autoriza a cessão de uso do Museu da República Honestino Guimarães à União e transfere sua utilização e administração ao Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), pelo prazo de dez anos. A lei assegura a participação do Distrito Federal na gestão, porém não houve a transferência definitiva, tendo sido gerido desde o início com recursos do GDF, sob a administração da SECEC-DF.

obter o apoio de Lula para as obras do museu e da biblioteca, das quatro que ainda faltam para completar o conjunto arquitetônico da Esplanada dos Ministérios. (...) O projeto monumental, de desenho surpreendente, continuará percorrendo o labirinto da burocracia por mais algum tempo e afligindo o incansável Niemeyer, que há mais de quatro décadas espera por essa obra (Ceolin; Freitas, 2003, p. 1).

Voltando ao ano de 1988, quando se formou uma Comissão Especial para o planejamento do Conjunto Cultural da República, cogitou-se, entre outros modelos, um museu sem acervo. Ulpiano T. Bezerra de Meneses pontua observações críticas às propostas apresentadas até aquele momento, elencadas entre centro de exposições, centro de referência cultural, centro cultural e museu. Nesse relatório do Ministério da Cultura, disponibilizado pela tese de Cecília Gomes de Sá (2014), Meneses refuta a função de centro cultural, "a descartar: mero espaço disponível, que nunca teria condições de desenvolver a necessária infra-estrutura museológica e museográfica indispensável e se reduziria forçosamente ao papel de intermediário". Sobre a possibilidade de um centro de referência cultural, assume ser um projeto extremamente importante de centralização de informações, mantendo a descentralização de acervos, organizando bancos de dados e integrando sistemas de arquivos, bibliotecas e museus. Entretanto, Meneses aponta para problemas operacionais e metodológicos nessa proposta. Sobre um centro cultural, ele faz referência ao Centro Pompidou, que integra diversas funções de produção, circulação e documentação no campo cultural (Meneses *apud* Sá, 2014, p. 57).

Ulpiano T. Bezerra de Meneses discorre extensamente sobre a função de museu, em diversos vieses. Sobre um "museu dos museus", foi sugerido um museu sem acervo próprio, mas que reunisse acervos de outras instituições. Pedro Bório, em 2003, possivelmente se valeu dessa ideia ao cogitar que o MuN recebesse a coleção de obras de arte do Banco Central, da Caixa Econômica Federal e de outras coleções de órgãos federais²⁵, coisa que não aconteceu. Esse "museu dos museus", segundo Meneses, não poderia ser considerado museu a partir das premissas que ele apresenta no mesmo relatório, em que "a natureza do museu se define a partir de um acervo de objetos materiais" (Meneses *apud* Sá, 2014, p. 215).

²⁵ Conferir, na seção Anexos desta dissertação, matérias com depoimentos de Bório sobre os possíveis acervos para os equipamentos que estavam sendo construídos: "Perguntas sem respostas", "Conjunto vazio de propostas e de arte", "Sem acervos, biblioteca e museu abrem no dia 16", "Busca por obras de arte", "Acervo urgencial", publicadas pelo Correio Braziliense.

3.2 Um acervo em construção: perspectivas críticas



Figura 32. Reserva técnica do Museu Nacional da República. Foto: Taís Castro / MuN

Para que se possa ter uma dimensão do acervo, apresentamos em números um panorama de sua formação em termos de recortes tipológicos e cronológicos. Constituído ao longo dos 17 anos de funcionamento do Museu, o acervo é composto atualmente por um número de 1.409²⁶ obras de arte produzidas no Brasil no século XX e de transição para a arte contemporânea e atual. Tal acervo foi sendo composto anualmente na forma que se segue²⁷:

Tabela 1. Aquisições (2008 a 2018)

Ano	Obras adquiridas
2008	3
2009	199

²⁶ Esse número considera o ano de publicação desta dissertação – 2023 – e não apenas o recorte temporal desta pesquisa.

²⁷ Dados coletados do inventário do acervo do Museu Nacional da República, documento disponibilizado para consulta. Parte do inventário do MuN encontra-se disponível em seu website por meio da plataforma Tainacan: <<http://museu.acervo.cultura.df.gov.br/museunacional-da-republica/>>, acesso em agosto de 2023. Sabe-se que o acervo do Museu Nacional da República continua crescendo, mas para essa pesquisa estabelecemos o recorte de formação do acervo do ano de sua inauguração, 2006, até 2018.

2010	18
2011	43
2012	225
2013	112
2014	32
2015	173
2016	135
2017	128
2018	62
Total	1.130

Fonte: Dados da pesquisa elaborados em consulta ao inventário do acervo MuN

São obras, em sua maioria, bidimensionais, entre as quais predominam, quantitativamente, pinturas, fotografias e gravuras. Há também vídeos²⁸, além de registros de performance, instalações, esculturas, e outras linguagens expressas em menor número.

Tabela 2. Tipologia do acervo (2008 a 2018)

Fotografia	228
Vídeo	221
Gravura	180
Pintura	288
Instalação	73
Desenho	68
Escultura	43
Colagem	16
Objeto	9
Performance	4
Total	1.130

²⁸ Do montante total de 221 vídeos, 213 deles têm registro de entrada no acervo em 2012. São vídeos de diversos artistas e temas que carecem de descrição detalhada, mas que inauguram o núcleo de artes digitais do MuN.

Tabela 3. Aquisições ano a ano (2008 a 2018)

Tipologia	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
Fotografia	0	5	13	6	0	6	4	6	111	65	12
Vídeo	0	0	0	0	213	0	0	1	1	0	6
Gravura	0	6	0	25	1	10	4	88	3	39	4
Pintura	1	159	0	6	2	65	11	20	12	4	8
Instalação	0	2	5	5	0	7	4	7	5	12	26
Desenho	0	22	0	0	2	10	3	27	2	1	1
Escultura	2	1	0	1	7	8	5	10	1	5	3
Colagem	0	3	0	0	0	3	1	5	0	2	2
Objeto	0	1	0	0	0	0	0	8	0	0	0
Performance	0	0	0	0	0	3	0	1	0	0	0
Total	3	199	18	43	225	112	32	173	135	128	62

Fonte: Dados da pesquisa elaborados em consulta ao inventário do acervo MuN

Com relação às estratégias de aquisição, a análise da documentação nos permite concluir que a totalidade de obras do acervo do MuN foi reunida por meio de doações, transferências e contrapartidas de prêmios realizados por meio de fundos públicos e, ainda, projetos artísticos que foram realizados ali. Percebemos, assim, que a trajetória da formação do acervo está intimamente relacionada à história das exposições realizadas no Museu.

Em entrevista concedida à Anna Paula da Silva (2013) para sua monografia de conclusão do curso de Museologia, a documentalista Ana Maria Duarte Frade assim responde sobre quem decide sobre as aquisições de obras no MuN:

É o diretor curador do museu. Mas aqui a gente não adquire obras, adquire nesse sentido de pagar por essas obras. Na verdade, o que se tem feito é que todas as obras que entram aqui são doações. Existe uma proposta de se organizar um prêmio que reúna, que tenha uma certa regularidade, bianual, triannual, alguma coisa assim, que premie financeiramente os ganhadores e essas obras, então, elas passariam a fazer parte do museu, do acervo do museu. Isso é uma maneira indireta de fazer aquisição. Esse ano a gente teve uma coisa similar a isso, a gente teve o prêmio Situações Brasília e ele foi feito nesses moldes. É um projeto do FAC, é um projeto contemplado pelo FAC, da Secretaria de Cultura, Fundo de Apoio à Cultura, e ele fez exatamente isso, alguns artistas convidados, que foram remunerados para colocarem obras, fazerem obras para o prêmio e para a exposição e artistas que foram selecionados e foram premiados também. E essas obras todas, tanto dos

convidados, como dos vencedores elas foram, estão sendo doadas para o museu (Silva, 2013, p. 83).

Sobre as práticas que conformam a política de aquisição deste acervo, Wagner Barja, primeiro diretor do MuN, assim descreve em texto publicado nos Anais dos 200 anos de museus no Brasil, organizado pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), em 2018:

Nesse esforço permanente de enriquecimento do acervo, o museu empenha-se apesar da falta de recursos, em obter aquisições por meio de prêmios, do estímulo a doações e ao ingresso não oneroso de obras de arte no acervo. (...) O recebimento de doações, espontâneas ou objeto de cláusulas de premiações realizadas, pauta-se pela conformidade com a linha curatorial do museu e pelo alto nível de exigência em relação à qualidade das obras e à relevância dos artistas. (Barja, 2018, p. 107).

Nesse conjunto, encontram-se obras de nomes consagrados pelo sistema das artes brasileiro, a exemplo de Anita Malfatti, Cândido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Manabu Mabe, Tomie Ohtake, Alfredo Volpi, Amilcar de Castro, Alberto da Veiga Guignard, Carybé, Cícero Dias e Antonio Bandeira, além de outros associados à cena contemporânea, como Lucia Laguna, Beatriz Milhazes, Laura Lima e Paulo Bruscky. Embora as obras desses artistas no acervo não correspondam àquelas consideradas atualmente mais representativas de suas produções, elas perfazem, em seu conjunto, um panorama amplo e diverso da arte brasileira.

O acervo do MuN também conta com alguns trabalhos de artistas desconhecidos ou anônimos, boa parte deles encontrados na coleção Oceanos Gêmeos, que apresentaremos adiante. Há ainda conjuntos numerosos de obras – compostos por dez ou mais itens – oriundas de exposições coletivas e/ou individuais apresentadas pelo Museu, como o caso da coleção com 43 obras do artista catalão José Zaragoza que participaram da mostra "Não matarás" no ano de 2017 e foram doadas ao acervo após a realização da exposição.



Figura 33. Na sequência, da esquerda para a direita: João Câmara; artista desconhecido; Siron Franco; Fúlvio Pennacchi e Ezra H. Safrá na reserva técnica do Museu Nacional da República. Fonte: foto da autora



Figura 34. Obras de: Cândido Oliveira; Milton Dacosta; Günter e Dario Mecatti na reserva técnica do Museu Nacional da República. Fonte: foto da autora



Figura 35. Obras de: Gaspare Di Caro (à esquerda e centro); Sérvulo Esmeraldo; Ralph Gehre e Virginie Caquot na reserva técnica do Museu Nacional da República. Fonte: foto de Taís Castro / MuN

Além disso, há um núcleo numeroso de obras de artistas radicados em Brasília. Tais presenças indicam tanto as relações profícuas do museu com a cena artística do Distrito Federal, quanto com o sistema das artes. Recebendo e apresentando exposições de artistas brasileiros, o Museu Nacional da República atua como polo dinamizador da cadeia produtiva artística local. O MuN participa desse sistema em colaboração com artistas, colecionadores e galerias em dinâmicas que merecem ser descortinadas, na medida em que tomam o espaço como um terreno de chancela; legitimação e geração de valor simbólico que, em última instância, se traduz em valor financeiro.

No recorte do inventário do acervo composto por 1.130 obras (2006-2018), encontramos 508 registros de autoria que podemos identificar enquanto indivíduos, incluindo os artistas autores das obras que compõem a Coleção Oceanos Gêmeos. Identificados os artistas, conseguimos verificar suas nacionalidades e naturalidades. Acerca da informação sobre origem, para 31 registros não pudemos encontrar dados e, acerca da informação sobre gênero, 56 registros foram classificados como "neutros", incluindo-se artistas que declaram-se

de gênero não-binário²⁹, gênero trans ou coletivo de artistas. Esse levantamento, ainda breve, revela mais uma falta na documentação museológica, ocasião em que pudemos perceber a ausência de categorias ou campos de identificação de raça e gênero, por exemplo, no termo de doação e demais documentos que acompanham as obras do acervo do Museu Nacional da República.

Tabela 4. Nacionalidade e naturalidade dos artistas no acervo do Museu Nacional da República

Brasileiros(as)	324	Brasilienses/Distrito Federal	111
		Estrangeiros(as) radicados em Brasília/Distrito Federal	4
		Outros Estados	217
Estrangeiros(as)	69		
Dados não encontrados*	31		
Total	424		

Fonte: Dados da pesquisa elaborados em consulta ao inventário do acervo MuN

Tabela 5. Nacionalidade e naturalidade dos artistas na Coleção Oceanos Gêmeos

Brasileiros(as)	61
Estrangeiros(as)	23
Total	84

Fonte: Dados da pesquisa elaborados em consulta ao inventário do acervo MuN

Tabela 6. Gênero dos artistas no acervo do Museu Nacional da República

Homens	296
Mulheres	128
Neutros	56

Fonte: Dados da pesquisa elaborados em consulta ao inventário do acervo MuN

²⁹ Gênero não binário é uma identidade de gênero que não se encaixa nas categorias tradicionais de homem ou mulher ou no espectro binário em que o gênero é tradicionalmente visto como uma dicotomia entre masculino e feminino.

Perceber esses aspectos do acervo do MuN, nos leva a pensar sobre a abordagem da dimensão pública da memória em um museu, como problematiza a tese de Oliveira (2009), considerando que “coleções públicas são pontos privilegiados para que se encontre algum sentido na necessidade de comunidades específicas em manter e conservar bens culturais denominados como ‘arte’” (Oliveira, 2009, p. 15).

O problema estende-se ainda para as dinâmicas da política de aquisição de obras produzidas no tempo atual e sua musealização. Assim, é preciso nos aproximar das obras reunidas nesse tempo, tentar recuperar dados acerca de sua proveniência e o que justificaria a sua existência enquanto peça de um acervo público, admitindo a tensão existente entre a produção artística de um tempo e o modelo dos museus de arte, uma vez que produção e colecionamento ocorrem concomitantemente. Assim,

No caso dos museus preocupados com arte “atualizada”, a concepção de uma coleção e seu conhecimento, bem como a necessidade de alimentá-la, deveria pressupor e admitir a tensão existente entre a produção artística atual e o modelo dos museus de arte, que se instituem – ou pelo menos tentam – como organizadores, transmissores e formalizadores da memória artística de uma dada comunidade (Oliveira, 2009, p. 20).

Em texto publicado nos Anais do VII Seminário Hispano Brasileiro de Pesquisa em Informação, Documentação e Sociedade, assim discorre Wagner Barja:

O Museu Nacional dedica-se à apresentação, ao estudo e à discussão da cultura visual contemporânea. Nesse conceito compreende-se a ampla abrangência da arte atual e sua transversalidade com outros domínios do pensamento contemporâneo. Esse pressuposto se manifesta tanto na formação e na construção de seu acervo artístico, quanto na programação de exposições temporárias e em outras ações abarcadas por seu projeto e plano museológico (Barja, 2018).

Resta, assim, deixar clara à instituição e à sociedade essa linha curatorial, elaborando critérios e parâmetros em um programa de acervo que admita a vocação para a arte contemporânea. As doações, embora importantes, muitas vezes explicitam o caráter político, que por vezes se manifesta em uma postura passiva, que atravessa a gestão museológica. Em um processo de escolha bastante limitada, os museus só deveriam aceitar “doações de obras quando elas estão rigorosamente dentro da relação preparada por uma comissão técnica” (Amaral, 1999, p. 17). Do contrário, a doação pode representar “ônus para o Estado, pois toda obra que entra em um acervo significa investimento em pesquisa, conservação, preservação, divulgação” (Amaral, 1999, p. 17).

Tabela 7. Obras adquiridas como contrapartidas de prêmios

Prêmio	Quantidade de obras
Prêmio de Arte Contemporânea do Iate Clube	10
Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça	63
Prêmio Situações Brasília	22
Prêmio Transborda	4
Total	99

Fonte: Dados da pesquisa elaborados em consulta ao inventário do acervo MuN

Com exceção do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, organizado pela Fundação Nacional de Artes (Funarte), ligada ao Ministério da Cultura, todos os prêmios que resultaram em aquisições para o acervo do MuN foram realizados com recursos do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC-DF). Trata-se de projetos apresentados por membros da comunidade cadastrados como entes e agentes culturais contemplados em editais públicos elaborados segundo as políticas de fomento e incentivo fiscal da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal em diálogo com o Conselho de Cultura local.

Os prêmios públicos de artes plásticas e visuais geralmente expõem, em seus editais, o objetivo de incentivar produções artísticas destinadas ao acervo de instituições museológicas públicas e privadas sem fins lucrativos; além de fomentar a difusão e a criação das artes visuais. A seleção das obras premiadas é realizada por um corpo de jurados organizado para esse fim, que conferem tutela compartilhada. Os prêmios, no caso de museus com corpo técnico exíguo e sem um conselho curatorial definido, são oportunidades tangíveis de coletivizar o debate sobre a musealização de uma produção artística.

Destacamos da lista de inventário do acervo do MuN algumas coleções para a discussão em nossa pesquisa, adquiridas por meio de prêmios: a pintura "Paisagem nº 9" de Lucia Laguna, a pintura "Nômades" de Laura Lima, a vídeo-instalação "I.E.D (*Improvised Explosive Device*)" de Gisela Motta e Leandro Lima e a fotografia "Simetrias" de Sara Ramo, obras doadas por meio de prêmio-aquisição da 2ª edição do Prêmio CNI-SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas 2006-2008; obras de Hugo Houayek, Marcelo Silveira, Pedro Motta, Milton Marques, Laura Lima, Pedro David, Paula Trope, André Terayama, doações recebidas pelo Prêmio Situações Brasília 2012 – Prêmio de Arte Contemporânea do Distrito

Federal; 29 obras do artista goiano Elder Rocha por ocasião da 5ª edição do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça 2012, realizado pela Funarte; 21 obras do artista brasileiro Rodrigo Rosa pela ocasião da 7ª edição do mesmo prêmio em 2014; a instalação "Puá de jangada – Timbaúba" de Bené Fonteles e o vídeo "Guerra é guerra" de Ronald Duarte, obras premiadas no Prêmio Marcantonio Vilaça de 2006 e doadas pelo Centro de Artes Visuais da Funarte em 2015; a fotografia "Estrangeiros" de Diego Bresani, obra selecionada no Prêmio Transborda de Arte Contemporânea de 2016 e doada pelo artista; o desenho-objeto "A fantasia do simples ou tudo aquilo que ultrapassa os da situação existente" de Adriana Vignoli, objeto-sonoro "Epicentro Ouro" de Krishna Passos e vídeo-objeto "Vela" de João Angelini, obras premiadas no I Salão Mestre D'Armas – Mostra de Arte Contemporânea 2016; 105 obras integrantes do projeto coletivo "La Victoria de Todos", dos fotógrafos Samuel Shats, Arthur Conning, Lincoyán Parada, Teodoro Schmidt y Oliver Hartley (Colectivo Salto), conjunto de obras reunidas pela curadoria de Sainy Veloso e sua assistente Terezinha Losada doadas em 2016; obras de Beto Shwafaty, Caroline Valansi, Erica Ferrari, Felipe Abdala, Gê Orthof, Paulo Monteiro e Pedro David, selecionadas e/ou premiadas no Prêmio Situações Brasília 2014 – Prêmio de Arte Contemporânea do Distrito Federal.

Tabela 8. IX Prêmio de Arte Contemporânea do Iate Clube (2009)

Imagem	Título, nome do(a) artista, técnica, materiais e ano da obra	Código da obra no inventário	Ano de entrada no acervo
	4,5 m horizontal, Túlio Pinto, instalação, espelho, madeira pinus cortada em formato de cubo, 2009	MUN095	2009
	Livro Corpo I, Volume I - Domingo, Rodrigo Paglieri, instalação, Livro, motor e CD player, 2009	MUN096	2009
	Cobogó II, Breno Gomes Rodrigues, fotografia, espaçador cerâmico e canaleta de PVC sobre compensado plastificada, 2010	MUN101	2010

	O salto no vazio métrico, Gaspare di Caro, instalação, impressão display em acrílico duratrans retroiluminada com LED, 2009	MUN107	2010
---	---	--------	------

Tabela 9. X Prêmio de Arte Contemporânea do Iate Clube (2011)

Imagem	Título, nome do(a) artista, técnica, materiais e ano da obra	Código da obra no inventário	Ano de entrada no acervo
	Puxadinho I, Rodrigo Rosa, escultura, aço carbono, 2011	MUN125	2012
	Puxadinho II, Rodrigo Rosa, escultura, mármore e aço carbono, 2011	MUN126	2012
	Puxadinho III, Rodrigo Rosa, escultura, mármore e aço carbono, 2011	MUN127	2012
	Alfa Caliente (Ciclo do Amor), Fábio Baroli, pintura, óleo, pastel seco e carvão sobre tela, 2011	MUN128	2012
	As cabeças que os canibais deixaram, Naura Timm, pintura, óleo sobre papel, 2010	MUN129	2012
	Padaria 2, Fernando Aquino, desenho, nanquim sobre papel, 2011	MUN1211	2012

Tabela 10. 2º Prêmio CNI-SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas (2006-2008)

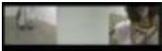
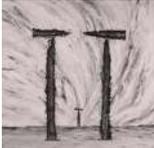
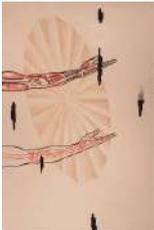
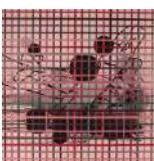
Imagem	Título, nome do(a) artista, técnica, materiais e ano da obra	Código da obra no inventário	Ano de entrada no acervo
	I.E.D (<i>Improvised Explosive Device</i>), Gisela Motta e Leandro Lima, vídeo, vídeo instalação monocanal em looping, 2007	MUN098	2009
	Paisagem nº 9, Lucia Laguna, pintura, acrílica e óleo sobre tela, 2007	MUN099	2009
	Nômades, Laura Lima, pintura, óleo sobre tela, recorte e colagem, 2007 a 2009	MUN0910	2009
	Simetrias, Sara Ramo, fotografia, impressão em <i>foam board</i> , 2007	MUN0911	2009
	Sem título, Carlos Mélo, vídeo, videogravação, 2007	MUN0912	2009

Tabela 11. 5º Prêmio Funarte de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça (2012)

Imagem	Título, nome do(a) artista, técnica, materiais e ano da obra	Código da obra no inventário	Ano de entrada no acervo
	Sem título, Elder Rocha, desenho, pastel, tinta e grafite sobre papel, 1981	MUN1376	2013
	As rodas da Catarina (estudo), Elder Rocha, desenho, grafite sobre papel, 1983	MUN1377	2013
	As rodas Catarina, Elder Rocha, desenho, lápis de cera sobre papel, 1983	MUN1378	2013

	Sem título, Elder Rocha, pintura, guache e aquarela sobre papel, 1986	MUN1379	2013
	Arqueologia, Elder Rocha, pintura, têmpera vinílica sobre tela, 1987	MUN1380	2013
	Sem título, Elder Rocha, pintura, óleo sobre tela, 1989	MUN1381	2013
	Sem título, Elder Rocha, colagem, Pigmento sobre papel e colagem, 1989	MUN1382	2013
	Sem título, Elder Rocha, pintura, têmpera vinílica sobre tela, 1990	MUN1383	2013
	Pintura sobre a dor de ser católico, Elder Rocha, pintura, têmpera vinílica e carvão sobre tela, 1991	MUN1384	2013
	Sem título, Elder Rocha, pintura, aquarela, carvão, nanquim e guache sobre papel, técnica mista, 1991	MUN1385	2013
	Sem título, Elder Rocha, pintura, têmpera vinílica, 1993	MUN1386	2013
	Aparelho Sugador Excretor, Elder Rocha, pintura, óleo em esmalte sintético sobre tela, 1996	MUN1387	2013

	Solve et coagula, Elder Rocha, pintura, acrílica e óleo sobre tela, 1998	MUN1388	2013
	Des(re)conhecer, Elder Rocha, pintura, acrílica e óleo, tubos plásticos e areia sobre tela, técnica mista, 2000	MUN1389	2013
	Des(re)conhecer, Elder Rocha, pintura, acrílica e óleo sobre tela, 2003	MUN1390	2013
	Turbulência da memória, Elder Rocha, pintura, acrílica e óleo sobre tela, 2004	MUN1391	2013
	Sem título, Elder Rocha, pintura, mista - Aquarela e desenho sobre papel, pintura, 2004	MUN1392	2013
	Sem título, Elder Rocha, pintura, nanquim, grafite e resina acrílica sobre papel, 2004	MUN1393	2013
	A TV ligou só, Elder Rocha, pintura, acrílica e óleo sobre tela, 2005	MUN1394	2013
	A TV ligou só, Elder Rocha, pintura, nanquim e guache sobre papel, 2005	MUN1395	2013
	A TV ligou só, Elder Rocha, pintura, nanquim e guache sobre papel, 2005	MUN1396	2013
	A TV ligou só, Elder Rocha, pintura, acrílica e óleo sobre tela, 2006	MUN1397	2013

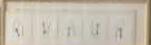
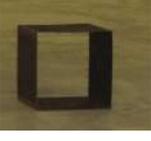
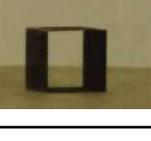
	Paisagens instáveis, Elder Rocha, pintura, óleo sobre tela, 2007	MUN1398	2013
	Paisagens instáveis, Elder Rocha, pintura, nanquim e guache sobre papel, 2007	MUN1399	2013
	Paisagens instáveis, Elder Rocha, pintura, nanquim e guache sobre papel, 2007	MUN13100	2013
	Justaposição polar, Elder Rocha, pintura, óleo sobre tela, 2008	MUN13101	2013
	Justaposição polar, Elder Rocha, pintura, aquarela, guache e grafite sobre papel, técnica mista, 2008	MUN13102	2013
	Justaposição polar, Elder Rocha, pintura, aquarela, guache e grafite sobre papel, técnica mista, 2008	MUN13103	2013
	Justaposição polar, Elder Rocha, pintura, tinta e grafite sobre papel, técnica mista, 2009	MUN13104	2013
	Orifícios Nonatos, Elder Rocha, pintura, óleo sobre tela, 2011	MUN13105	2013
	Sem título, Elder Rocha, pintura, aquarela e grafite sobre papel, técnica mista, 2011	MUN13106	2013

Tabela 12. 7º Prêmio Funarte de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça (2014)

Imagem	Título, nome do(a) artista, técnica, materiais e ano da obra	Código da obra no inventário	Ano de entrada no acervo
	Sem título, série Arquipélago férreo, Rodrigo Rosa, escultura, aço e carbono, 2011-2012	MUN154	2015
	Sem título, série Arquipélago férreo, Rodrigo Rosa, escultura, mármore preto, aço e carbono, 2011-2012	MUN155	2015
	Sem título, série Arquipélago férreo, Rodrigo Rosa, escultura, mármore preto, aço e carbono, 2011-2012	MUN156	2015
	Sem título, série Arquipélago férreo, Rodrigo Rosa, escultura, mármore preto, aço e carbono, 2011-2012	MUN157	2015
	Sem título, série Arquipélago férreo, Rodrigo Rosa, pintura, óleo e grafite sobre tela, 2011-2012	MUN158	2015
	Sem título, série Arquipélago férreo, Rodrigo Rosa, pintura, óleo e grafite sobre tela, 2011-2012	MUN159	2015
	Sem título, série Arquipélago férreo, Rodrigo Rosa, escultura, mármore branco, aço, carbono, 2011-2012	MUN1510	2015

	Sem título, série Arquipélago férreo, Rodrigo Rosa, pintura, guache sobre papel, 2011-2012	MUN1511	2015
	Sem título, série Arquipélago férreo, Rodrigo Rosa, pintura, guache sobre papel, 2011-2012	MUN1512	2015
	Sem título, série Arquipélago férreo, Rodrigo Rosa, pintura, guache sobre papel, 2011-2012	MUN1513	2015
	Sem título, série Arquipélago férreo, Rodrigo Rosa, escultura, aço e carbono, 2011-2012	MUN1514	2015
	Sem título, série Arquipélago férreo, Rodrigo Rosa, escultura, aço e carbono, 2011-2012	MUN1515	2015
	Sem título, série Arquipélago férreo, Rodrigo Rosa, escultura, aço e carbono, 2011-2012	MUN1516	2015
	Sem título, série Arquipélago férreo (estudo), Rodrigo Rosa, desenho, tinta, caneta hidrográfica e grafite sobre papel, 2011-2012	MUN1517	2015
	Sem título, série Arquipélago férreo (estudo), Rodrigo Rosa, desenho, tinta, caneta hidrográfica e grafite sobre papel, 2011-2012	MUN1518	2015
	Sem título, série Arquipélago férreo (estudo), Rodrigo Rosa, desenho, tinta, caneta hidrográfica e grafite sobre papel, 2011-2012	MUN1519	2015

	Sem título, série Arquipélago férreo (estudo), Rodrigo Rosa, desenho, tinta, caneta hidrográfica e grafite sobre papel, 2011-2012	MUN1520	2015
	Sem título, série Arquipélago férreo (estudo), Rodrigo Rosa, desenho, tinta, caneta hidrográfica e grafite sobre papel, 2011-2012	MUN1521	2015
	Transbordo, Rodrigo Rosa, projeto, 2007	MUN1529	2015
	Transbordo, Rodrigo Rosa, projeto, 2007	MUN1530	2015
	O. Liberdade, Rodrigo Rosa, projeto, 2007	MUN1531	2015
	Sem título, série Arquipélago férreo, Rodrigo Rosa, escultura, aço e carbono, 2011-2012	MUN1543	2015
	Sem título, série Arquipélago férreo, Rodrigo Rosa, escultura, papelão e cola, 2011-2012	MUN1544	2015
	Sem título, série Arquipélago férreo (estudos), Rodrigo Rosa, caderno de projeto, 2011-2012	MUN1545	2015
	Sem título, série Arquipélago férreo (estudos), Rodrigo Rosa, caderno de desenhos e escritos encadernados com espiral, 2011-2012	MUN1546	2015

Tabela 13. 1º Prêmio Funarte de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça (2006)

Imagem	Título, nome do(a) artista, técnica, materiais e ano da obra	Código da obra no inventário	Ano de entrada no acervo
	Pua de jangada – Timbaúba, Bené Fonteles, instalação, madeira furada âncora de jangada e pedra, 2004	MUN15169	2015
	Série Guerra é guerra (O q rola vc v, Fogo cruzado e Nimbo/Oxalá), Ronald Duarte, performance, 2006	MUN15170	2015

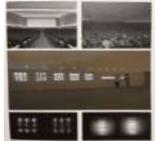
Tabela 14. Situações Brasília – Prêmio de Arte Contemporânea do Distrito Federal (2012)

Imagem	Título, nome do(a) artista, técnica, materiais e ano da obra	Código da obra no inventário	Ano de entrada no acervo
	Queda, Hugo Houayek, instalação, lona plástica amarela, 2012	MUN131	2013
	XXXIX, Marcelo Silveira, colagem, papel, 2012	MUN132	2013
	Paisagem XL, Marcelo Silveira, colagem, papel, 2012	MUN133	2013
	Estatuto da divisão territorial, Pedro Motta, fotografia, 2012	MUN134	2013

	Sem título, Milton Marques, instalação, arma de fogo, mecanismos elétricos e vidro, 2010	MUN135	2013
	Pássaros, Laura Lima, instalação, linha e caneta, grafite e pigmento dissolvido em água sobre papel, técnica mista, 2008	MUN136	2013
	Sufocamento, Série Madeira de Lei, Pedro David, fotografia, filme a cores, pigmento sobre papel baryta, 2012	MUN137	2013
	Arquivos de obras em acabamento, Ricardo Burgarelli e Luísa Horta, instalação, mesa, bancos, suportes de TV, TVs, quadros, vídeos, pratos, fotografias, jornais e publicações, 2012	MUN138	2013
	Pandora X (n. 2), Paula de Lima Trope, fotografia estenoipeica digitalizada, impressão cromogênica, 1998 (reimpressão 2009)	MUN139	2013
	Sem título (n. 3), André Terayama Haguiuda, fotografia, impressão sobre papel, 2011	MUN1310	2013
	Sem título (n. 9), André Terayama Haguiuda, fotografia, impressão sobre papel, 2011	MUN1311	2013
	Sem título (n. 10), André Terayama Haguiuda, fotografia, impressão sobre papel, 2011	MUN1312	2013
	Sem título (Cavaletes), André Terayama Haguiuda, performance, vídeo digital NTSC, 2011	MUN1313	2013

	Coluna infinita (para Brancusi), André Terayama Hagiuda, performance, vídeo digital NTSC, 2011	MUN1314	2013
---	--	---------	------

Tabela 15. Situações Brasília – Prêmio de Arte Contemporânea do Distrito Federal (2014)

Imagem	Título da obra, nome do artista, técnica	Código da obra no inventário	Ano de entrada no acervo
	Sombra #004/ Sombra #003/ Sombra #002, André Hauck, fotografia, impressão sobre papel Photorag a partir de chapa de negativo p&b digitalizada, 2014	MUN174	2017
	O petróleo é nosso, ou – É tudo ideologia, idiota! (desde 1950), instalação, metal galvanizado, madeira, madeira de topo (angelim), resina epóxi e pigmento, alumínio, pintura automotiva, chapa de latão gravada em baixo relevo, Beto Shwafaty, 2013-2014	MUN175	2017
	Cinema Fóssil (Coral e Scala), Caroline Valansi, instalação, parafina, impressão a laser sobre papel e fios de LED, 2014	MUN176	2017
	Estratigrafia - Palácios, Erica Ferrari, escultura de parede feita com mosaico de escadaria azul, com corrimão com colunas brancas, edificação de tijolos cinzas, colunas e cúpula de cabeça para baixo na parte superior da obra, 2014	MUN178	2017
	Série Carimbos, Felipe Abdala, instalação, carvão sobre madeira, dobradiças e fio, 2014	MUN179	2017
	Son(h)adores, Gê Orthof, instalação, madeira, acrílico e objetos, 2010-2014	MUN1710	2017
	Sem Título, Paulo Monteiro, instalação, aço inox, ferro galvanizado, estanho, óleo sobre madeira e óleo sobre tela, 2014, 2013, 2010 e 1986/2014	MUN1711	2017

	Fachadinhas, Pedro David, fotografia, impressão por pigmentos minerais sobre papel, 2007	MUN1712	2017
---	--	---------	------

Tabela 16. 2º Prêmio Transborda de Arte Contemporânea (2016)

Imagem	Título da obra, nome do artista, técnica	Código da obra no inventário	Ano de entrada no acervo
	Estrangeiros, Diego Bresani, fotografia, impressão sobre papel fotográfico matte e uma chapa de madeira mdf laminada, 2015	MUN166	2016

Tabela 17. 1º Prêmio Transborda de Arte Contemporânea (2015)

Imagem	Título da obra, nome do artista, técnica	Código da obra no inventário	Ano de entrada no acervo
	Ao largo, Karina Dias, instalação, videoprojetor, 1 CD, 1 caixa MDF contendo 1 tv plana 9”, 2015	MUN1623	2016
	Em algum lugar do Atlas, Júlia Milward, fotografia, impressão em papel canson, 2015	MUN1624	2016
	Insalubridades, Janaína Miranda, fotografia, impressão sobre papel de algodão montado em photobond, 2015	MUN1625	2016

Tabela 18. Coleção Oceanos Gêmeos

Coleção Oceanos Gêmeos	
Ano de entrada no acervo: 2009	Total de peças: 183
Pintura	157
Desenho	19
Gravura	4
Fotografia	2
Colagem	1

Entre o montante de 1.130 obras do acervo do MuN reunidas no período de 2006 a 2018, 183 delas constituem a Coleção Oceanos Gêmeos, incorporadas em 2009. Esse conjunto de obras fez parte de uma coleção apreendida em uma operação da Polícia Federal homônima, em 2008, que visava o tráfico colombiano. Por via judicial, o MuN passou a ser o fiel depositário e ainda hoje o Governo do Distrito Federal está em tratativa para sua patrimonialização definitiva.

Segundo os autos do Ministério Público Federal, a coleção do narcotraficante colombiano Pablo Joaquin Rayo Montano foi oferecida ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), em 2010, mas a instituição negou a proposta de incluí-las em seu acervo, concluindo que as obras não são compatíveis com o perfil da coleção daquele museu³⁰. De acordo com matéria da BBC Brasil³¹, Montano havia sido preso em 2006, em São Paulo. Ele “mantinha no bairro do Jardins uma galeria de arte, a Pró-Arte, usada para lavagem de dinheiro do tráfico” (BBC, 2006, *online*), com seu sócio, o galerista Miguel Fridber Felmanas. Verificou-se, em busca na internet, que, mesmo após esse imbróglio, a galeria Pró-Arte permanece ativa e atuante no mercado secundário de arte³². Não surpreende que a quase totalidade dos artistas pertencentes à coleção Oceanos Gêmeos integra o catálogo de nomes representados pela Pró-Arte. Longe de limitar-se a um caso anedótico, esse episódio oferece hipóteses sobre a construção de uma coleção formada em uma circunstância envolta no crime organizado que, em última instância, reverbera nos modos como suas peças venham a ser exibidas, ou não, pelo Museu Nacional da República.

A coleção Oceanos Gêmeos tem um caráter "doméstico", o que pode ser percebido, entre fatores como o caráter decorativo da maioria das peças e pela dimensão de cada uma. Entre essas obras, encontramos trabalhos produzidos por artistas anônimos ou desconhecidos

³⁰ Essas informações estão relatadas em despacho da Procuradoria da República no Estado de São Paulo, anexo ao Processo SEI 00150-00011025/2018-43, consultado nesta pesquisa. No despacho, o Procurador manifesta anuência à solicitação de posse definitiva pelo Museu Nacional da República e SECEC-DF, orientando "a exposição pública de pelo menos metade da coleção em questão a cada, sugere-se, 3 anos ou menos".

³¹ Matéria disponível em:

<https://www.bbc.com/portuguese/noticias/story/2006/05/060517_traficantepresospba>, acesso em julho de 2023.

³² No contexto das transações financeiras, a definição de mercado primário e mercado secundário refere-se ao momento em que os títulos financeiros, como ações e títulos, são emitidos e negociados. O mercado de arte acompanha essa divisão: o mercado primário, que envolve galerias que representam artistas em atividade e lidam com obras sendo comercializadas pela primeira vez; e o mercado secundário, no qual atuam escritórios de arte, galerias e casas de leilão focados na revenda de obras previamente comercializadas. As transações no mercado secundário não beneficiam diretamente o artista original, uma vez que os lucros da venda vão para o vendedor atual. O valor de uma obra de arte no mercado secundário pode ser influenciado por fatores como demanda crescente, histórico de vendas anteriores e relevância contínua do artista (Quemin, Fialho e Moraes, 2014).

e, ainda, suspeitas de falsificações³³. A coleção Oceanos Gêmeos é um exemplo curioso, embora não raro, de um tipo de musealização de um conjunto de obras reunidas por interesses particulares e, por uma ação de reparação de danos financeiros ao erário, doada a um museu público.

3.3 Coleção Museu de Arte de Brasília (MAB) e possíveis interlocuções

A coleção do Museu de Arte de Brasília (MAB) também merece destaque na história da construção do acervo do Museu Nacional da República (MuN). Quando o MAB foi fechado por determinação do Ministério Público do Distrito Federal e Territórios em 2007³⁴ – um ano depois da inauguração do MuN – seu acervo foi transferido para as reservas técnicas da nova instituição. Assim, devido, em parte, à junção da salvaguarda desses acervos em um mesmo espaço físico, também as suas histórias encontraram-se associadas e imiscuídas. Dessa maneira, e ainda sem a previsão de reabertura do MAB, a coleção "emprestada" influenciou a coleção que se formaria no MuN. Vale lembrar as diversas vezes que esse acervo foi exposto associado ou não ao acervo em formação do MuN, como nas mostras "Entre séculos", em 2009; "Acervos em Movimento", em 4 edições em cartaz entre 2010 e 2015; "MAB/MUN", em 2012; "SEUmuSEU Expoexperimento", em 2014; "Preto & Branco: Acervos MAB/MUN", em 2016.

O catálogo inaugural do Museu de Arte de Brasília aponta que a possibilidade, ainda que tardia, da criação do primeiro museu de arte na nova capital, advinha da existência prévia de um “acervo expressivo de centenas de obras” (Oliveira, 2009, p. 98) o que permitiu que

³³ Foram identificadas seis obras falsificadas de Heitor dos Prazeres que compõem a coleção Oceanos Gêmeos. Em e-mail, a suspeita foi levantada pelo filho do artista, Heitor dos Prazeres Filho, que notou discrepâncias na caligrafia pictórica e na assinatura do artista.

³⁴ O Museu de Arte de Brasília ocupa um edifício construído em 1961 na orla do Lago Paranoá. O prédio foi inicialmente concebido como um restaurante anexo do Brasília Palace Hotel. No entanto, passou a ser utilizado para diversas outras finalidades ao longo do tempo. Serviu como Clube das Forças Armadas, Associação Atlética da Novacap e como espaço de festas Casarão do Samba. Finalmente, em 1985, foi transformado na primeira sede do acervo de arte do Governo do Distrito Federal (GUIMARÃES, 2022, p. 11). Talvez pelo fato de o MAB ocupar um edifício que não foi projetado para ser um museu, seu funcionamento foi interrompido em várias ocasiões, total ou parcialmente, devido à necessidade de reparos e reformas na infraestrutura do prédio. Entre os anos de 1998 e 2001, passou por uma extensa intervenção, com quase todo projeto adaptado. Mesmo assim, em 2007, o museu precisou ser novamente fechado por determinação do Ministério Público do Distrito Federal, que considerou as instalações do museu um risco para seu acervo. Conferir matéria publicada pelo Correio Braziliense disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/03/19/interna_diversao_arte.418224/fechado-desde-2007-museu-de-arte-de-brasilia-esta-tomado-pelo-mato.shtml>, acesso em outubro de 2023.

fosse realizada uma força-tarefa, em um curto período de tempo, para sua inauguração em 1985.

Ferreira Gullar, primeiro diretor da Fundação Cultural de Brasília (FCDF), órgão antecessor à Secretaria de Cultura, previu um “núcleo de irradiação e estímulo à cultura local, que imaginou essencialmente candanga, produto de transplantação de brasileiros de todas as regiões, principalmente nordestinos, para o Planalto Central, atuando como coautores da cidade” (Duarte, 2011, p. 63) que, entre outras ações, culminaria na criação de um Museu de Arte Popular.

O museu demorou décadas para ser inaugurado na capital federal e substituiu alguns outros projetos que postulavam desde um museu nacional de arte popular até um museu do artista brasileiro, passando pelo museu didático e documentário de arte proposto por Mário Pedrosa. Todos malograram, até a criação do MAB, que, do ponto de vista de sua coleção inaugural, tratava-se de uma instituição que não prefigurava um museu-gênese da arte nacional, mas, sobretudo, era voltada para a arte da capital do país. Essa alternância entre inúmeros desejos e projetos até a configuração de uma instituição local pode ser visualizada como atípica história de visibilidade do MAB (Oliveira, 2009, p. 98).

Sobre o acervo do MAB, Oliveira (2010) relaciona a diversidade de obras existentes em sua coleção inicial às diferentes instituições (FCDF, Ministério das Relações Exteriores, Ministério da Educação, Fundação Bienal de São Paulo, embaixadas da Grã-Bratânia, França e dos Estados Unidos, só para citar algumas) que empenharam-se na constituição daquela coleção. Esses "diferentes modos de 'administrar' desejos, em diferentes 'territórios', só poderiam ter criado uma coleção informe com tal variedade" (Oliveira, 2010, p. 77).

Ainda sobre o acervo existente na inauguração do MAB, a monografia de conclusão do curso de Museologia feita por Ariel Brasileiro Lins no ano de 2014³⁵ assim descreve:

A coleção inicial, já formada na ocasião da abertura do museu, possuía 207 obras, tendo dentre estes alguns representantes de grandes artistas nacionalmente reconhecidos, como Fayga Ostrower, Tomie Ohtake, Rubem Valentim, Maria Bonomi, Marcelo Grassmann e Anna Bella Geiger, dentre outros. Desse total de peças, 35 foram doadas à Fundação Cultural do Distrito Federal por iniciativa da Fundação Bienal de São Paulo, por ocasião da XIII Bienal, em 1975, no que consistiu o primeiro conjunto de obras da FCDF. O evento apresentou a Sala Brasília, com obras selecionadas por uma comissão para serem transferidas ao futuro Museu do Artista Brasileiro (MArB), projeto que nunca chegou a se concretizar – e que na realidade se transformou posteriormente no MAB (Lins, 2014, p. 30).

A inauguração do MAB foi um dos atos em comemoração aos 25 anos de Brasília e,

³⁵ A monografia está disponível para leitura em: http://bdm.unb.br/bitstream/10483/10704/1/2014_ArielBrasileiroLins.pdf, acesso em julho de 2023.

além disso, uma celebração aos 25 anos de produção artística da cidade. Foram montadas três exposições naquela ocasião: a mostra documental de cartões postais "Cartofilia Brasiliense", a coletiva de arte contemporânea "Itinerário 1: Artistas de Brasília" e uma grande mostra do acervo inaugural. No texto de apresentação publicado no catálogo de inauguração do MAB, João Evangelista de Andrade Filho exalta o caráter heterogêneo e eclético do acervo, definindo-o ao mesmo tempo como internacional, nacional e regional.

O Museu da Capital Federal não pode deixar de ser uma janela aberta para o que se passa no mundo. Isso implica uma coleção internacional, com ênfase na América Latina. Somente longo prazo e muitos recursos permitiriam suprir carências fundamentais. As fortunas brasileiras talvez não possam mais adquirir, aos preços atuais do mercado de arte, obras-primas da pintura universal. Entretanto, não é impossível obterem-se (sic) obras de artistas vivos. As embaixadas e as instituições culturais estrangeiras, radicadas em Brasília, poderiam desempenhar o papel de mediadores. (...) Um Museu de Arte de Brasília, ponto de convergência e capital cuja formação revela cross-fertilization muito acentuada em termos de cultura regional, deve patentear essa circunstância. O Museu não pode eximir-se de abrigar artistas do Brasil inteiro (...). Norte, sul, leste e oeste: os grandes eixos e a periferia, mais rica do que se supõe. (...) As harmonizações não podem sacrificar a heterogeneidade da nossa produção; sobre o critério do equilíbrio deve prevalecer o da representatividade (MAB, 1985, p. 10).

Nos anos que seguiram, até a interrupção de seu funcionamento em 2007 e transferência do acervo ao Museu Nacional da República, o MAB reuniu 1.358 itens. Os estudos de Oliveira (2009) e Lins (2014) demonstram estratégias de aquisição semelhantes ao que ocorreu com o MuN: doações diretas, contrapartidas pela realização de exposições e prêmios/salões. A falta de clareza na política que orienta a aquisição de obras ao acervo do MAB vimos repetir-se no funcionamento do MuN, resultando no crescimento descontrolado dos acervos e alimentando sua falta de coerência. Percebemos intenções semelhantes nas tentativas de definição das missões dos dois museus – voltados para as artes plásticas e visuais administrados pela mesma Secretaria de Cultura e Economia Criativa – ao criarem uma coleção ampla e diversificada, abrangendo diferentes períodos de produção e representando artistas de todas as regiões do país. Paralelamente, o MuN também se propunha a concentrar-se mais nas produções regionais, buscando identificação com a comunidade e destacando os artistas de Brasília, embora sem desvinculá-los do contexto nacional. Estando o MAB fechado, o funcionamento do MuN continuou esse *modus operandi*.

O perfil da coleção do Museu Nacional da República vem se definindo desde sua inauguração de maneira contingencial, principalmente por meio da colaboração da rede de agentes envolvidos na dinâmica de seu funcionamento: artistas, curadores, colecionadores, galeristas e outras instituições públicas e privadas. A ausência de uma política regulamentada para aquisição de obras acaba por definir, mesmo que de forma irregular ou deficitária, uma narrativa difusa para esse acervo.

Sendo museu de arte contemporânea, atua como instância ativadora dessa produção, chancelando e produzindo sentidos aos objetos ali reunidos. Como instituição, o Museu Nacional da República constrói um discurso sobre validação do meio artístico contemporâneo e se destaca neste papel pela posição privilegiada que ocupa no cenário político e urbanístico de Brasília. Assim, ampliar a discussão sobre a formação de seu acervo e funcionamento torna o museu um espaço profícuo para o debate sobre a arte, e não apenas ponto de referência turística mais apreciada pela arquitetura do que pelas obras que incorpora.

Se as primeiras leituras do acervo do MuN evidenciam a vontade de construção de uma narrativa linear e evolutiva da história da arte, elas também remetem ao lugar que a própria instituição ocupa no imaginário brasiliense e brasileiro, pois, não esqueçamos, o museu está situado numa cidade que suporta o peso de sua história e das ambições de seus fundadores na organização de uma narrativa nacional. Afinal, Brasília — já dizia Mário Pedrosa (1959, p. 120) — “é um gesto ainda não muito claro de uma necessidade nacional profunda”. E, nesse contexto de ambições nacionais, o MuN incorpora um ideal de museu “para a capital do país”, tal como declarou Pedro Bório.

Considerações finais

A pesquisa aqui desenvolvida é fruto de interesse acadêmico e profissional particular desde 2019, ano em que passei a trabalhar no Museu Nacional da República. A oportunidade aconteceu para mim a partir do convite de Charles Cosac, diretor do Museu recém-empossado naquele ano, aos servidores da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal (SECEC-DF), especificamente aos Analistas de Atividades Culturais na Especialidade Artes Plásticas – cargo público que ocupo desde 2018 – para compor sua equipe. Inicialmente, a atribuição que me foi designada seria a de coordenar o programa educativo, supervisionando as atividades dos estagiários que desempenham a mediação das exposições, além de planejar estratégias para a ampliação da atuação do programa.

Naquele mesmo ano ocorreram outras trocas de lotação entre servidores da SECEC-DF, o que gerou uma redução no número de trabalhadores na equipe do Museu que já era pequena, como na maioria dos museus públicos brasileiros. Assim, acumulei, ainda, a tarefa de assessorar o diretor nas atividades de supervisão de curadoria, pesquisa e produção das exposições e, então, fui nomeada para a função comissionada de assessora técnica.

Em 2020, a pandemia do coronavírus provocou a interrupção de diversas atividades cotidianas e a necessidade de uma reorganização do trabalho para o atendimento ao público de maneira remota. Definimos, então, como atividade prioritária naquele período em que estivemos fechados ao público, a reorganização do inventário do acervo do Museu e a organização da documentação para, finalmente, disponibilizar o acesso pela internet por meio do Tainacan³⁶, além de organizar um website para o Museu³⁷.

A primeira etapa consistiu em consolidar em um único arquivo Excel as informações contidas nos arquivos fragmentados que existiam. O inventário estava organizado até então em tabelas em arquivo Word, divididas pelo ano de entrada da obra no acervo, o que dificultava a pesquisa. Passar para uma única planilha todas as informações era uma

³⁶ Pela primeira vez, o acervo do MuN vem sendo fotografado profissionalmente na sua totalidade. A organização do acervo digitalizado está sendo feito através do sistema livre Tainacan – plataforma online para a criação de repositórios digitais e difusão dos acervos com foco em mídias digitais. O trabalho foi feito pela equipe de supervisão de Acervo do Museu Nacional da República em parceria com a Consultora Rondelly Soares Cavulla (contrato Prodoc/UNESCO) em colaboração com o Laboratório de Políticas Públicas Participativas (L3P) ligado ao Medialab da Universidade Federal de Goiás (UFG). A produção fotográfica é de Taís Castro, servidora lotada no Museu Nacional da República.

³⁷ Conferir: <<http://seumuseu.com/>> ou <<http://museu.cultura.df.gov.br/>>, acessos em outubro de 2023.

empreitada aparentemente básica, mas que demandou esforço e concentração dos três membros da equipe que se dispuseram à força-tarefa: Charles Cosac, diretor, Mariana Morena Reis, técnica em conservação e restauro responsável pela supervisão do acervo e eu.

Revisar o inventário de maneira focalizada nos permitiu conhecer a coleção em detalhe. Além de compilar os dados sobre as obras, era necessário também assegurar a cessão de uso de imagens para que pudéssemos disponibilizar as fotografias ao público pela internet. Com relação a isso, felizmente, o Museu já dispunha dessa documentação para a maioria das obras, o que podemos relacionar ao fato de se tratar de um museu novo, com obras de arte contemporânea e as doações terem sido feitas pelos próprios artistas. No entanto, não encontramos essa documentação para nenhuma das obras que compõem a coleção “Oceanos Gêmeos”, por exemplo, entre outros casos pontuais. Assim, dividimos com os demais membros da equipe a tarefa de busca pelos detentores dos direitos das imagens para o pedido de cessão delas. Isso ocupou boa parte do nosso tempo e a minuciosa varredura nos possibilitou um aprofundamento em nosso conhecimento sobre o acervo. Foi por meio desse processo que conseguimos conversar com herdeiros e pesquisadores ligados às instituições que representam artistas e que nos ofereceram informações preciosas sobre alguns trabalhos. O trabalho com o objetivo de busca pela cessão de uso de imagem revelou outras demandas importantes, como a regularização da guarda das obras da coleção apreendida pela Polícia Federal e a perícia para análise de casos suspeitos de obras falsificadas no acervo, que ainda não conseguimos cumprir totalmente.

Como em uma reforma ou faxina, organizar coisas é um trabalho sem fim, um cuidado constante. Assim, a partir dessa aproximação com o acervo do Museu Nacional da República, interessei-me por compreender a história de sua formação. Não havia, para além dos registros no inventário, dos termos de doação e dos (poucos) registros sobre as exposições realizadas ali, fontes documentais ou bibliográficas que oferecessem esse estudo. O estudo sobre a formação do acervo do Museu Nacional da República pareceu importante para entender a vocação daquele equipamento cultural, o que poderia ajudar a definir as práticas e políticas curatoriais dali por diante.

As coleções podem ser entendidas como índices de percursos de construção de narrativas sobre um determinado assunto. Coleções de livros podem indicar a trajetória de um estudo, a predileção por um tema, as referências de uma pesquisa, acadêmica ou não. Coleções de obras de arte também podem evidenciar uma predileção por tema, por técnica,

por artista, por estilo, entre outras. Algumas das questões pertinentes que incidem sobre um museu público é: por que colecionar? Quais narrativas se pretende construir com uma coleção que está se formando?

Motivada por essas questões, apresentei meu pré-projeto ao programa de pós-graduação da Faculdade de Ciência da Informação, com o real desejo de desenvolver uma pesquisa no campo da Museologia, área nova para mim. A ideia inicial do mestrado era propor uma análise comparada sobre os acervos do Museu de Arte de Brasília e do Museu Nacional da República, procurando entender de que maneira eles dialogavam e como as missões e vocações desses dois museus de artes plásticas e visuais administrados pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal se assemelham ou se diferenciam e como isso afeta as políticas e práticas curatoriais de seus acervos. Por meio dos estudos realizados, percebemos que ainda não havia sido feita uma análise sobre o acervo do MuN, o que poderia ser um recorte necessário e pertinente para este trabalho. Assim, a questão norteadora da pesquisa foi adaptada: como – ou por que – o Museu Nacional da República se tornou um museu de artes plásticas e visuais?

Pensando o acervo como elemento fundamental na gestão de um museu, conhecer as intencionalidades que agenciam a sua formação pode auxiliar a compreensão da coleção em si, além de proporcionar indícios sobre o funcionamento da instituição que o abriga e, ainda, possibilitar visões para o estabelecimento de um plano museológico com seus programas de acervo – incluindo balizas para as aquisições e descartes –, programa de exposições e programa educativo.

O estudo sobre a formação dos acervos dos museus de arte no Brasil é um assunto de interesse para diversos setores da sociedade e do circuito artístico. Isso ocorre porque as coleções dos museus têm um papel fundamental na construção da linha de ação dessas instituições, servindo como base para pesquisas e a escrita de narrativas da história da arte. O acervo de um museu é um reflexo da sua identidade, perfil e proposta curatorial, e a seleção das obras para compor essas coleções é uma tarefa complexa e muitas vezes controversa.

No que diz respeito ao caso específico da arte contemporânea, os museus desempenham um papel importante na sua promoção e preservação, influenciando sua valorização e criando oportunidades de acesso ao público. Além disso, atuando a partir dos discursos e interesses do presente, todo museu também ensaia a história, ao configurar suas coleções e exposições, o que nos faz pensar, sobre as competências (e a potência) das

instituições museais de hoje. Afinal, todo museu é resultado direto de políticas culturais – e, por vezes, de ideologias indiretas – e, por sua função simbólica, representa uma conquista social.

Como todo acervo museológico, o do Museu Nacional da República se constrói dentro da realidade histórica. O MuN é uma instituição inaugurada já no século XXI, inserida nas reflexões mais atuais do campo da pesquisa em arte, cultura visual e museologia. Assim, sua vocação é circunstanciada por fatores relacionados às novas perspectivas de atuação do museu no mundo contemporâneo.

A inauguração do Museu Nacional da República em Brasília em 2006 pode ser entendido como reflexo de um contexto político favorável às políticas para cultura no cenário nacional a partir do ano de 2003. A dinâmica cíclica de um Ministério da Cultura na estrutura administrativa federal, para além de evidenciar a fragilidade do setor, acentua a instabilidade do regime democrático no sistema político brasileiro. A partir de 2003, o Ministério da Cultura elaborou uma Política Nacional de Museus, criou o Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Demu/IPHAN). Em 2009, por meio da Lei 11.906, foi criado o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura com o objetivo de coordenar, fomentar e promover políticas públicas voltadas para o setor museológico no Brasil.

O Museu Nacional da República, por não ser federalizado, não está submetido à administração direta do Ibram e sim do Governo do Distrito Federal, por meio de sua Secretaria de Cultura e Economia Criativa. Isso explica em parte sua resistência ao desmonte na área da Cultura dos últimos quatro anos (2019-2022), com a extinção do Ministério da Cultura na esfera federal, mas também a confusão em sua atuação entre o regional e o nacional, o campo simbólico e geográfico que ocupa.

Se, por um lado, a administração distrital o protege, a ausência de regimento e regulamentação torna a instituição vulnerável. O caráter contingencial e personalista na gestão curatorial das exposições e na formação de seu acervo deixa escapar a oportunidade de consolidar políticas assertivas para o fortalecimento da cadeia produtiva das artes visuais, para a formação de público e para a educação patrimonial.

Sendo “nacional”, é necessário tecer considerações sobre as diversas representatividades que se pretende alcançar e, quiçá, considerar o exercício de decolonização proposto por Françoise Vergès (2023), abandonando a vontade de preencher lacunas

levantadas pela ideia de um “museu universal”. Vergès adota o sentido de descolonização como prática de imaginação de um “pós-museu” ou “contramuseu”, afirmando a impossibilidade do “universalismo” e seus abusos, já que, segundo a pesquisadora:

O museu universal constitui um local único de encenação da grandeza do Estado-nação, capaz de reunir obras-primas para o prazer e o orgulho de seus cidadãos/ãs, confirmando assim seu lugar entre os Estados civilizados. É um elemento de gentrificação social, ‘um trunfo econômico polivalente para bilionários, um vasto campo de batalha ideológica com cujo auxílio os que lucram com as guerras retocam sua reputação e normalizam sua violência’; um espaço social total, atravessado por lutas de classe, gênero e raça, culturais e ideológicas; uma instituição que propõe uma história da arte e uma geografia do mundo, que abriga restos mortais, objetos roubados, saqueados ou adquiridos de forma desonesta, privando povos e comunidades de seu luto e de suas riquezas. O museu universal é uma arma ideológica (VERGÈS, 2023, p. 24).

Em vista disso, seguem ainda algumas dúvidas: como seguirá sendo construído o acervo do Museu Nacional da República? Quais as especificidades desse acervo face outros museus de artes visuais no Brasil? Seriam essas características um empecilho ou uma oportunidade às ambições de projeção do Museu, pleiteada por seus idealizadores? Em que medida ela pode contribuir efetivamente para a descentralização de uma visão hegemônica sobre a arte brasileira?

A pesquisa aqui apresentada buscou contribuir para esse debate e, ainda, oferecer lastros para a construção de narrativas possíveis para esse acervo e para o Museu.

Referências

AMARAL, Aracy. **500 anos de carência**. In: Semana de Museus de São Paulo. Acervos musealizados: realidades e desafios, 2., 1999, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, 1999.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARANTES, Otília. **Os novos museus**. In: O lugar da arquitetura depois dos modernos. São Paulo: EDUSP, 1993.

BARJA, Wagner. **Depoimento** [fev. 2022]. Entrevistadora: Sara Seilert. Brasília, 2022. Entrevista concedida à pesquisa de Mestrado. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta monografia.

BARJA, Wagner. **Museu-espelho**. In: 200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas. Organizadoras: Ana Lourdes de Aguiar Costa, Eneida Braga Rocha de Lemos. 2018, Brasília. **Anais [...]**. Brasília, DF: Ibram, 2018, p. 105-110. Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2019/12/Anais-200anosMuseusBrasil_FINA_L.pdf. Acesso em: out. 2023.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BÓRIO, Pedro Henrique Lopes. **Depoimento** [nov. 2021]. Entrevistadora: Sara Seilert. Brasília, 2021. Entrevista concedida à pesquisa de Mestrado. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta monografia.

BUCKLAND, M. **Information as thing**. Journal of the American Society of Information Science, v. 42, n. 5, p. 351-360, 1991.

BRIET, Suzanne. **Qu'est-ce que la documentation?** Paris: Édit. 1951.

BRULON, B. **Entendendo a musealização como conceito social**: entre o dar e o guardar. In: MENDONÇA, E. C. (Org.). Museologia, musealização e coleções: conexões para reflexão sobre patrimônio. Rio de Janeiro: UNIRIO; Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz, 2016, p. 38-54. Disponível em: <http://www.ecomuseusantacruz.com.br/uploads/Publicacoes/06c6bb6680c8ad7ff11a7b7ea462ce9e.pdf>. Acesso em: out. 2023.

CAPURRO, R.; Hjørland, B. **O conceito de informação**. Perspectivas em Ciência da Informação, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 148-207, abr. 2007.

CÔRTEZ, Fernanda Werneck. **Produto 3/3**: Estudo propositivo sobre o acervo do Museu Nacional da República. Consultoria especializada para mapeamento dos acervos preservados

nos museus da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal – SECEC-DF. Brasília: SECEC-DF, 2023.

COSTA, Lucio. **Brasília, cidade que inventei**: Relatório do Plano Piloto de Brasília. 3ª ed. Brasília: IPHAN, 2014.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens**: para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

DUARTE, Maria de Souza de. **A educação pela arte: o caso Brasília**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

GEHRE, Ralph Tadeu. **Depoimento** [abr. 2022]. Entrevistadora: Sara Seilert. Brasília, 2022. Entrevista concedida à pesquisa de Mestrado. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta monografia.

GONÇALVES, Simone Neiva Loures. **Museus projetados por Oscar Niemeyer de 1951 a 2006**: o programa como coadjuvante. 2010. 323p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16138/tde-30062010-093643/publico/TESE_COMPLETA.pdf. Acesso em: out. 2023.

GUIMARÃES, Máira Oliveira. **Museus possíveis**: histórias do Museu de Arte de Brasília. 2009. 426p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 9ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HERKENHOFF, Paulo. **A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos**. Revista USP, São Paulo, n. 52, dez. 2001-fev. 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33171/35909>. Acesso em: out. 2023.

IBRAM, **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília, DF: IBRAM, 2018.

ICOM - International Council of Museums. **Código de Ética do ICOM para Museus**. ICOM: Brasil, Portugal 2009. Não paginado. Disponível em: http://icom.org.br/wp-content/themes/colorwaytheme/pdfs/codigo%20de%20etica/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf. Acesso em: out. 2023.

IPHAN/Ministério da Cultura. **Glossário**. In: Caderno de diretrizes museológicas. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, Superintendência de Museus, 2002.

LE COADIC, Y. F. **A ciência da informação**. 2ª ed. Brasília: Briquet de Lemos, 2004.

LINS, Ariel Brasileiro. **Museu de Arte de Brasília**: fragmentos de uma política de aquisição (1985-2007). 2014. Monografia de conclusão de curso (Bacharelado em Museologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2014. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/10704/1/2014_ArielBrasileiroLins.pdf. Acesso em: out. 2023.

LOPES, Fernanda. **Produto 4/4**: Catálogo e Relatório de Seminário e Treinamento. Consultoria em Pesquisa de acervo museológico do Museu Nacional da República. Brasília: SECEC-DF, 2022.

LOPES, Maria Zmitrowicz. **O congresso internacional de críticos de 1959 e aspectos da modernidade no Brasil**. 2009. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. **Brasília, cidade nova, síntese das artes – o congresso internacional da AICA de 1959**. São Paulo: ABCA, 2012.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. **O Objeto de museu como documento: um panorama introdutório**. In: Em Questão, vol. 25, n. 1, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/81378/51111>. Acesso em: out. 2023.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o Moderno**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

MAB - Museu de Arte de Brasília. **Catálogo de acervo e exposição**. Brasília: Fundação Cultural do Distrito Federal, 1985.

MACHADO, Fernanda Tozzo. **Os museus de arte no Brasil moderno: os acervos entre a formação e a preservação**. 2009, 204p. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/468126>. Acesso em: out. 2023.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **A Bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil**. *Museologia & Interdisciplinaridade*, [S.I.], v.4, n. 7, p. 112–129, 2015. DOI: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16776>. Acesso em: out. 2023.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Estudos de proveniência e colecionismo: apontamentos para uma análise da formação de acervos de arte no Brasil**. In: Seminário Serviços de Informação em Museu. 3., 2014. São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2016. Disponível em: http://bdpi.usp.br/directbitstream/068b77b8-6f9d-4122-8640-b590ffd4fb7a/ANA11_acervosbrasil.pdf. Acesso em: out. 2023.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. MARTINS, Carlos A. F. **Identidade nacional e Estado no projeto modernista: Modernidade, Estado e Tradição**. In: GUERRA, Abílio (Org.). *Textos fundamentais sobre a história da arquitetura moderna brasileira v. 1*. São Paulo: Romano Guerra, 2010. p. 279-97.. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5703047/mod_resource/content/2/Identidade%20e%20Estado%20no%20Projeto%20Modernista.pdf. Acesso em: out. 2023.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **A exposição museológica e o conhecimento histórico**. In: FIGUEIREDO, B. G.; VIDAL, D.G. (orgs.) *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. 2 ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

_____. **Preservação de acervos contemporâneos: problemas conceituais.** In: AJZENBERG, Elza (org.). *Arteconhecimento*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 2003.

MOURA, Sabrina. **Produto 4/4:** Catálogo e Relatório de Seminário e Treinamento. Consultoria em pesquisa de acervo museológico do Museu Nacional da República. Brasília: SECEC-DF, 2022.

NIEMEYER, Oscar. **Em defesa da unidade arquitetural.** *Correio Braziliense*, Brasília, 16 fev. 1989. Caderno 2, pg. 1.

_____. **O Museu de Brasília.** *Revista Módulo*, Rio de Janeiro, nº 89/90, p.132-133, jan./abr. 1986. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=006173&pagfis=8598>. Acesso em: out. 2023.

NOVACAP. *Revista Brasília*. Brasília: Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, ano 3, n. 33, set. 1959. Disponível em: <https://www.arpdf.df.gov.br/revista-brasil/>. Acesso em: out. 2023.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. **Memória e arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros.** 2009. 326 p. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/4001/1/2009_EmersonDionisioGomesdeOliveira.pdf. Acesso em: out. 2023.

OLIVEIRA, E. D.; COELHO, A. (2019). **Entre o global e o regional: circulação da arte no Salão da Primavera nos anos de 1970.** *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, [S.l.], n.73, p. 194-209, 2019. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i73p194-209. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i73p194-209>. Acesso em: out. 2023.

OTLET, Paul. **Traité de Documentation: le livre sur le livre.** Bruxelas: Mundaneum, 1934.

PEDROSA, Mário. **A Capital – Brasília ou Maracangalha.** *Jornal do Brasil*. 27 mar. 1957

PEDROSA, Mário. *Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*. AICA, Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro: 17 - 25 de setembro de 1959.

PINHEIRO, Lena Vânia Ribeiro. **Itinerários epistemológicos da instituição e constituição da Informação em Arte no campo interdisciplinar da Museologia e da Ciência da Informação.** In: *Revista Museologia e Patrimônio*, vol. 1, n. 1., pp. 9-17, 2008. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/3>. Acesso em: out. 2023.

POULOT, Dominique. **Museu, nação, acervo.** In: BITTENCOURT, José Neves et al. *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

QUEMIN, Alain (Org.); FIALHO, Ana Leticia; MORAES, Angélica de. **O valor da obra de arte.** São Paulo: Metalivros, 2014.

RIBEIRO, Edgar Telles. *Diplomacia Cultural: seu papel na política externa brasileira*. Brasília: Funag, 2011. Disponível em:

http://funag.gov.br/loja/download/824-Diplomacia_Cultural_-_Seu_papel_na_Politica_Externa_Brasileira_2011.pdf. Acesso em: out. 2023.

ROCHA, Cláudia Regina Alves da. **Da Pinacoteca ao Museu**: historicizando processos museológicos. 2014. 138 p. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Brasília, 1959**: a cidade em obras e o Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte. *In*: *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 111.03, Vitruvius, ago. 2009. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.111/34>. Acesso em: out. 2023.

SÁ, Cecília Gomes de. **Setor Cultural de Brasília**: contradições no centro da cidade. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). 492 p. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2014.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho; VASCONCELOS, Marcelo Ribeiro. **Do museu de reproduções ao Museu das Origens**: reflexões sobre projetos institucionais de Mário Pedrosa. *Sociologias Plurais*, v. 7, n. 1, 2021. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/scplpr/article/download/79168/42957>. Acesso em: out. 2023.

SARACEVIC, T. **Ciência da Informação**: origem, evolução e relações. *Perspectivas em Ciência da Informação*, v. 1, n. 1, p. 4-62, jan./jun. 1996.

SILVA, Anna Paula. **Entre conceitos de documentação museológica e arte contemporânea**: análise do Donato como sistema de catalogação do acervo do Museu Nacional do Conjunto Cultural (2011- 2013). 2013. Monografia de conclusão de curso (Bacharelado em Museologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SILVA, Ramoni Monteiro de Souza. **O Museu Histórico de Brasília**: Um Museu monumento na Praça dos Três Poderes. 2022. Monografia de conclusão de curso (Bacharelado em Museologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2022. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/33001>. Acesso em: out. 2023.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 15ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SKEFF, Narla. **Entre o monumental e o latente na formação do Museu Nacional de Brasília**. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade de Brasília, Brasília, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/41047>. Acesso em: out. 2023.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. A. **O nascimento dos museus brasileiros**: 1870-1910. *In*: *História da Ciências Sociais no Brasil*, 2001.

SUSSEKIND, José Carlos; NIEMEYER, Oscar. **Conversa de Amigos**: correspondências entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2002.

TUTTOILMONDO, Joana. **Presente nos museus**: processos de formação de acervos de arte contemporânea brasileira. 2010. 353 p. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em:

https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-12012012-141718/publico/Tese_JoanaTuttoilmondo.pdf. Acesso em: out. 2023.

VELHO, Gilberto. **Observando o familiar**. In: NUNES, E.O. (Org.) A Aventura Sociológica. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu**: programa de desordem absoluta. Tradução: Mariana Echalar. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

Matérias de jornal

Do papel ao concreto. Correio Brasiliense, Brasília, 21 abr. 2004. Caderno Especial, p. 27. Disponível em:

http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=028274_05&pagfis=65614 Acesso em: out. 2023.

BRANDIM, Cecília. **Busca por obras de arte**. Correio Braziliense, Brasília, 7 jul. 2005. Caderno Cidades, p. 34. Disponível em:

http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=028274_05&pagfis=102184. Acesso em: out. 2023.

CARABALLO, Carolina. **Sem acervos, biblioteca e museu abrem no dia 16**. Correio Brasiliense, Brasília, 5 dez. 2006. Caderno Cidades, p. 26. Disponível em:

http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=028274_05&pagfis=146882 Acesso em: out. 2023.

CEOLIN, Adriano; FREITAS, Conceição. **A menina dos olhos de Niemeyer**. Correio Braziliense, Brasília, 11 abr. 2003. Caderno Cultura, p. 1 (capa). Disponível em:

http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=028274_05&pagfis=35988. Acesso em: out. 2023.

MACIEL, Nahima. **De olho no futuro**. Correio Braziliense, Brasília, 25 abr. 2005. Caderno Cultura, p. 3. Disponível em:

http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=028274_05&pagfis=95986. Acesso em: out. 2023.

MACIEL, Nahima. **Conjunto vazio de propostas e de arte**. Correio Braziliense, Brasília, 25 dez. 2004. Caderno Pensar, p. 7. Disponível em:

http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=028274_05&pagfis=86426. Acesso em: out. 2023.

MACIEL, Nahima. **Acerto urgencial**. Correio Braziliense, Brasília, 21 jul. 2005. Caderno Cultura, p. 3. Disponível em:

http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=028274_05&pagfis=103366. Acesso em: out. 2023.

MACIEL, Nahima; TOURINHO, Gustavo. **Perguntas sem resposta**. Correio Braziliense, Brasília, 18 mar. 2006. Caderno Cultura, p. 1 (capa). Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=028274_05&pagfis=123674 Acesso em: out. 2023.

MACIEL, Nahima. **Por um triz**. Correio Braziliense, Brasília, 30 out. 2006. Caderno Cultura, p. 1 (capa). Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=028274_05&pagfis=143770. Acesso em: out. 2023.

MACIEL, Nahima. **O temp(l)o do criador**. Correio Braziliense, Brasília, 16 dez. 2006. Caderno Cultura, p. 1 (capa). Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=028274_05&pagfis=147830. Acesso em: out. 2023.

LIMA, Alberto. **Pressa nas obras**. Correio Braziliense, Brasília, 26 mar. 2002. Caderno Cidades, p. 21. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=028274_05&pagfis=6270. Acesso em: out. 2023.

RAMOS, Graça. **Um museu para Brasília**. Correio Braziliense, Brasília, 10 jul. 2004. Caderno Pensar, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=028274_05&pagfis=72257. Acesso em: out. 2023.

TURCATO, Sandra. **A nova cara da Esplanada**. Correio Braziliense, Brasília, 5 fev. 2003. Caderno Cultura, p. 20. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=028274_05&pagfis=31285. Acesso em: out. 2023.

QUELEM, Naiobe. **Brasília em obras**. Correio Brasiliense, Brasília, 24 mar. 2004. Caderno Cultura, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=028274_05&pagfis=63274. Acesso em: out. 2023.

Apêndice 1

Entrevistado: Pedro Henrique Lopes Bório

Entrevistadora: Sara Seilert

Data da entrevista: 05/11/2021

Sara: Eu gostaria que você primeiro se apresentasse, dissesse seu nome completo, a sua ocupação atual e então eu vou partir para a primeira pergunta.

Pedro Bório: Meu nome é Pedro Henrique Lopes Bório, eu sou diplomata de carreira desde 1976, no momento Embaixador do Brasil no Canadá. Paralelamente à minha carreira funcional, eu sempre tive um interesse muito grande em arte e cultura e um envolvimento com várias instituições, não só nesse período em Brasília, mas também na minha cidade de origem que é Curitiba, inclusive onde eu fui também Secretário de Estado com o grande governador Jaime Lerner e também envolvido na construção de um outro museu. E de uma família, eu acho interessante citar isso, envolvida na história de várias instituições de cultura ou de promoção da cultura, como por exemplo as Sociedades que organizavam música erudita, os concertos e outras. E além disso eu sou, sem maiores pretensões, mas eu coleciono arte e hoje em dia praticamente só arte brasileira. Já colecionei arte internacional, tenho algumas coisas, mas coleciono arte brasileira, especialmente contemporânea porque tem até uma relação com o bolso da gente, então aquilo a partir da geração de 1980 mais ou menos é que foi possível ficar de olho em algumas peças. Acho que em síntese é isso, mas antes de tudo eu sou diplomata.

Sara: Certo.

Pedro Bório: E eu tive o cargo (de secretário de Estado de Cultura) em Brasília exatamente entre 2003 a 2006.

Sara: Isso. A primeira pergunta é sobre isso. Qual foi seu vínculo com a Secretaria de Cultura? Qual foi o cargo que você ocupou e o período?

Pedro Bório: Eu assumi no começo do segundo mandato do governador Joaquim Roriz, que começou em 2003. Eu acho que eu vou fazer um pequeno desvio para explicar. Eu nunca tinha, eu conhecia evidentemente, toda Brasília conhecia o governador de nome, mas eu nunca o tinha visto e ele ouviu falar de umas coisas que eu tinha trabalhado, inclusive talvez tangencialmente a essa questão do museu de Curitiba, mas especialmente a minha ligação até foi outra. Eu tinha estado em contato com a Secretaria de Cultura para tentar ajudar a comunidade da língua francesa em Brasília no projeto da construção de uma nova escola francesa. Naquela altura eu procurei a minha antecessora que era a Maria Luiza Dornas, que é uma grande amiga até hoje, para sugerir que o Governo do DF se empenhasse em conseguir um terreno para a escola francesa e que eu da minha parte insistiria com os franceses que eles procurassem convidar arquitetos de primeira linha, inclusive o casal brasileiro Christian e Elizabeth Portzamparc. A escola saiu, o projeto não foi dos Portzamparc, mas a escola saiu. Mas aí, de alguma maneira chegou, alguém levou a sugestão do meu nome ao governador e ele me convidou, ele me telefonou um dia, o convite foi feito pelo telefone em um sábado, eu me lembro muito bem, em que ele me perguntou, ele me disse que queria muito dar um caráter mais cosmopolita, mais internacional pro seu Governo e me convidou para ser secretário de Cultura. Paralelamente nesse dia, eu ainda não sabia disso, ele estava convidando a minha grande amiga Embaixatriz Lúcia Flecha de Lima para ser a Secretária de Turismo. E como eu tinha trabalhado com o marido dela, o Embaixador Paulo Tarso, teve até pessoas que achavam que ela tinha me indicado, mas não foi nada disso. Foi essa ideia, que é o (...) que é o grupo político do governador deu a ele de explorar mais o fato da cidade ser a capital do Brasil, ter todas as embaixadas, etc. E o que pode interessar para o seu estudo foi que eu pedi a ele um pequeno prazo pra pensar, muito pequeno na verdade, mas disse a ele que se ele, eu gostaria de ter uma noção do que ele entendia que seria a tarefa de um secretário de cultura e que já nessa primeira conversa eu disse: "olha governador, eu acho que quem quer que seja que o senhor finalmente ponha no cargo tem que prestar atenção nessa ferida que existe no coração de Brasília que era um terreno baldio". Você me disse que você chegou em 2006, então você não viu, aquilo era na minha opinião quase que um insulto. O coração da cidade, com a previsão de um museu e de uma biblioteca de porte e um terreno magnífico no centro, no coração da cidade, junto da rodoviária, você sabe disso e o portal de entrada da parte nobre da Esplanada dos Ministérios e aquilo era uma ferida de terra vermelha, como ainda é o outro lado, que falta completar mas que ao longo dos anos mudou

de caráter. O projeto era um projeto mais abrangente, você sabe disso, e o projeto existia, isso deve ser dito. Ele na hora disse "se você quer, e essa ideia me fascina, é uma das coisas que eu gostaria de fazer". Aí depois a conversa evoluiu um pouco quando eu voltei a telefonar pra ele e disse "olha, governador, a outra coisa é que nós temos que fazer uma política que seja sobretudo uma política rica para pobre, porque política rica pra rico já existe", e o rico não precisa de acesso a obra de arte nem a grandes bibliotecas. A massa da população do DF, de jovem, inclusive da periferia, então é interessante que lá na frente você vai ver que essas instituições nasceram pra ser uma espécie de farol pro resto do sistema cultural do Distrito Federal. E é como nós tratamos também o Teatro Nacional, que é um teatro que a gente fez de tudo pra trazer gente da periferia, pra ele virar um gerador de atividade cultural, mas isso a gente chega lá mais adiante. Aí depois eu aceitei o cargo que começou em janeiro de 2003 e eu fiquei até um pouco depois de o governador ter saído, quando ele se candidatou em 2006, eu ainda fiquei um pouco no governo e aí o Museu estava praticamente pronto, mas aí houve seríssimas divergências com o grupo que assumiu o governo nesse período final. A vice-governadora assumiu e as pessoas que assumiram com ela acabou havendo divergências muito profundas e que tem o seu impacto substantivo porque impediram a implantação do programa. Nós tínhamos definido, estávamos definindo, porque não se termina de definir nunca, você sabe disso.

Sara: Certo. Então, pelo que o senhor mesmo disse, o Museu Nacional da República foi inaugurado em 2006. Você me disse um pouco sobre a participação da Secretaria de Cultura do DF para a construção desse Museu, mas eu queria que você me explicasse sobre essa iniciativa. A iniciativa foi mesmo do GDF, né? Porque a gente fala em Museu Nacional da República, tem pessoas que às vezes acham que ele é Federal, mas esse museu é um museu administrado pelo Governo do Distrito Federal. Então eu queria que você me dissesse um pouco sobre essa iniciativa, o governador...

Pedro Bório: É muito boa pergunta, você tem razão. A ênfase em Nacional e da República é porque o Museu sim, é do DF e o trabalho foi do DF e todo o auxílio teria sido bem-vindo, mas não houve. O governador Roriz é uma figura que um dia precisa ser escrito um bom livro sobre ele, com muitas facetas e sobretudo um enorme realizador, com uma visão de Brasília desde a sua infância porque ele foi criado nas cercanias de Brasília e digamos que ele era um justiniano convicto, com aquela ideia que ele tinha de fazer as coisas e de que o Brasil

merecia. A ideia de um museu vinha de longa data, era parte dessa concepção de um complexo cultural e foi já rascunhada digamos assim quando conceberam o eixo monumental, a Esplanada dos Ministérios e o que haveria de equipamentos ali. Ou seja, quando foi feita a construção do Teatro Nacional já havia a ideia de que outros equipamentos culturais poderiam complementar e adensar esse setor, essa área devotada à cultura. Quando eu assumi já havia um projeto, senão totalmente pronto, mas já havia um projeto bem adiantado, já tinha sido feito o desenho do prédio como você o conhece, inclusive com suas rampas, etc, tinha sido feito um desenho da biblioteca e também do prédio ao lado, que era pra ser um restaurante, um pequeno centro gastronômico. Havia também um desenho para o outro lado da Esplanada, que seria um cinema tipo IMAX, meio como se fosse um grande planetário e um centro de cinema, que era um prédio mais baixo, parecido com o da biblioteca mas acho que só com 3 andares. Esses sketches existem na secretaria, você poderá localizar, o que é bom para a compreensão das pessoas de como eram as ambições e também é bom pra compreenderem como as coisas mudam às vezes meio rápido em tecnologia e em arquitetura e urbanismo que o IMAX ficou meio superado e o centro de cinema com a explosão das tecnologias também ele podia ser repensado pra ser uma coisa multimídia. Nós até chegamos a discutir em conversas muito, depois da obra do Museu já bem começada, a hipótese de se criar um centro internacional de imprensa e mídia em Brasília para trazer o que nunca aconteceu, que a imprensa internacional viesse, porque ela nunca se mudou, ficou no Rio e em São Paulo, o que é uma peculiaridade muito bizarra no Brasil. Porque em todas as Américas, em todas as capitais tem as correspondentes estrangeiras no seu centro. Washington, Buenos Aires, México e tal. Mas, voltando para o Museu. O projeto então existia e ele tinha... Eu há muitos anos vinha pensando em museus, inclusive junto com alguns amigos colecionadores nós sempre olhamos para a arte brasileira, para a produção dos anos 1980, da Geração 80, como algo que um dia ia merecer ser mostrado. Então isso tinha nos levado a pensar na questão dos espaços e como é que isso podia ser feito, inclusive quando foi feita a modernização, começou a se pensar na modernização do cais do porto do Rio de Janeiro muito antes do Museu do Calatrava (Museu do Amanhã) que tem lá hoje e tal e muito antes do Museu de Curitiba, isso que é interessante te contar. Então o Museu tinha alguns defeitos, mas eu tinha estudado bastante com relação a museus e a gente tinha a seguinte sensação. Se você for repensar o projeto e revisá-lo profundamente isso pode demorar a metade do mandato e daí de repente não dá nem mais tempo de fazer. Porque os políticos, eles gostam também de fazer obras que eles podem ver prontas. Agora, tem um

fator a mais aí. Logo em seguida, quando eu falei disso, o governador me pediu para eu ir conversar com Oscar Niemeyer. Eu já vinha conversando com a filha dele, com a Ana Lúcia, sobre a Fundação Oscar Niemeyer em Brasília, aquele acervo ali perto do Planalto, fui ao Rio de Janeiro e eu e o Oscar nos relacionamos rapidamente muito bem. E ele disse assim: "olha, Pedro, na minha idade eu quero trabalhar em uma obra que eu possa ver pronta". E era uma coisa muito divertida, ele estava quase com 100 anos, você sabe disso.

Bom, aí vamos fazer um desviozinho, que é o seguinte. Os alemães têm duas supervisões (?) sobre museus que são bastante provocantes, que é distinguir os museus de acervo e de conservação técnica, etc, que eles chamam de Kunsthhaus dos museus que são de mostra, que eles chamam de Kunsthalle. "Halle" de "sala" e "haus" de "casa". Essa distinção é interessante porque nós começamos a olhar pra Brasília, muita gente até hoje ainda não entendeu isso, com a seguinte ideia: o museu não vai acontecer sozinho no éter, ele vai entrar em uma estrutura de cidade que já tinha sua vida, né, não foi construído na época da inauguração da cidade.

Então ele era visto como trabalhando em relação estreita com o MAB, que seria devotado mais para as coisas da, quer dizer, a produção local de Brasília, a produção regional ou a produção de menor expressão, digamos assim, complexidade museológica, a gente acreditava que ela poderia ser em grande medida acomodada no MAB. E mesmo em alguns outros espaços não totalmente museológicos como a galeria Athos Bulcão do Teatro Nacional, o foyer do Teatro Nacional, que permite exposições, que pode ter como foram feitos programas de expografias por exemplo que eram exposições na cidade inteira. A própria 508 sul, e coisas mais ligadas à iconografia de Brasília que podiam ser também o Museu Vivo da Memória Candanga e etc.

Mas faltava em Brasília um espaço que tivesse condições de receber exposições de maior fôlego, de primeira linha, inclusive internacionais. E o que quer dizer isso? Quer dizer o seguinte. O comportamento dos museus ao redor do grupo das galerias, dos artistas, assim como acontece com as orquestras, é cada vez mais complexo. Então, por exemplo, uma exposição de um grande acervo europeu, se você não tiver checklist de segurança, espaço, ar-condicionado, umidificação e tal, acabou, não tem mais conversa, até logo, passe bem e volte quando você tiver. Então você não mostraria isso nunca em um lugar. Assim como a Orquestra Filarmônica de Berlim, se você falar que o seu teatro não está equipado com uma lista de duzentos itens, ela nem, ela fala "não dá", eu vou pro municipal do Rio ou vou pro municipal de São Paulo e se planeja com cinco anos de antecedência. Isso eu já tinha vivido

muito, essa conversa com o Jaime Lerner com relação ao museu de Curitiba. Uma longuíssima discussão.

Então nós fomos lá conversar com o próprio Oscar e o Oscar era uma figura muito interessante porque ele tinha também um senso prático, experiência da construção de Brasília com o Juscelino e uma vez ele me disse assim "olha, o importante é a gente fazer porque", ele até brincou "depois a gente constrói um anexo", você imagina. Se precisar fazer uma área maior museológica, educação, etc. Nesse momento a gente começou a discutir o funcionamento casado dos dois prédios e que uma grande parcela da Biblioteca fosse devotada às artes e que as salas menores da biblioteca, que são as salas multimídia que foram planejadas, elas funcionassem em forte ligação com o Museu. Ou seja, você inaugurava uma exposição no Museu e você tinha o auditório ligado com essa exposição, você tinha palestra no auditório menor, filme no auditório maior e de repente um museu digital. Ou seja, a gente inaugurava uma exposição em Brasília e essa exposição inaugurava no mundo digital simultaneamente. Então uma pessoa que tivesse lá no Acre ou em Santa Maria no Rio Grande do Sul, onde fosse, poderia participar da inauguração, com a fala dos curadores, da visita guiada, era um desafio se criar essa coisa. Mas era a ideia para a capital do país. A ideia toda do museu era fugir da caipirice e foi o que a gente tentou fazer na secretaria também. De você ter uma instituição que tivesse ambições nacionais. Aí você vai dizer "ah, mas é difícil e tal", é claro que é. Mas aí quando você conhece um pouco a história do Brasil, você vê o seguinte. Os museus históricos como o do Rio de Janeiro, de Belas Artes ou o museu do Ipiranga em São Paulo é de fato aquele processo lento de acumulação e tal. Mas aí você tem uma ruptura que é a criação dos museus contemporâneos que é o Museu, o MASP em São Paulo, que nasceu improvisado, em um prédio de escritórios e o próprio MAC-USP que nasceu sem sede depois foi evoluindo. Eu na minha opinião, desses museus criados assim "vamos criar", o próprio MoMa de Nova Iorque é um bom exemplo, dos museus mais jovens digamos assim, parece aquela frase daquele filme de basebox que diz assim "você faz que eles vem", O campo dos sonhos (nome do filme) e o resultado foi o que você viu em 2006, o Museu inaugurou e no ano seguinte ele já teve dois milhões de pessoas. Tem defeitos? Tem. São incontornáveis? Não. Dá pra corrigir. Ao contrário, são relativamente pequenos os defeitos. É que não tinha uma sala de porte em Brasília, essa que era a realidade, então a gente queria. Aí depois aconteceu e paralelamente entra o fator sempre fundamental que é o do dinheiro e surgiu também o CCBB. E o CCBB ele complementa as coisas. Tanto que nós trabalhamos sempre muito próximos com o CCBB na ideia de que a cidade devia sentar todos os gestores

culturais para ter uma agenda cultural unificada. Se você for ver na minha gestão nós tínhamos uma agenda que a secretaria de cultura publicava que juntava todo mundo, inclusive o SESC, o SESI, os teatros da escola parque e mesmo nós começamos a cada vez mais procurar ter uma programação regular nos auditórios dos teatros das embaixadas, por exemplo a sala Le Corbusier da França, a galeria da embaixada da França que aí a cidade passa a ter um mapa cultural. Então o museu era parte de um quebra-cabeça, esse que é ponto fundamental.

Agora, o outro ponto fundamental, que deve ser o seu sofrimento diário, é o dinheiro, né. O dinheiro não tem, não existe museu barato. Quer dizer, ligar a luz e ligar o ar-condicionado já é uma luta. Mas as pessoas tem que entender que um museu dá lucro. Dá lucro mental e dá lucro educativo e dá lucro mesmo financeiro. Você veja o museu de Curitiba, que eu posso depois explorar mais com você ainda, logo no primeiro ano que ele funcionou, ele mais ou menos se igualou com Foz do Iguaçu que é a segunda maior atração turística da América do Sul. A primeira é o Rio de Janeiro e a segunda é Foz do Iguaçu. Então o museu abriu e virou um sucesso instantâneo. Ora, você convencer a hotelaria, restaurantes e tal e você ter ótimas exposições em Brasília e isso atrair milhões de pessoas dá trabalho, inclusive tem que divulgar e tal. E essa integração melhor do museu com a biblioteca com os outros espaços culturais da agenda cultural eu acho que isso ficou prejudicado depois dessa gestão. Sem crítica aos meus sucessores, que dizer, tem um ou outro que é abaixo da crítica que não vale a pena nem citar, mas os outros fizeram grandes esforços, sempre lidando com a questão da carência de recursos. O que é uma burrice que o Brasil insiste em fazer que é não entender que cultura multiplica muito emprego, dá lucro, como são os shows, a música, que nós fizemos em Brasília uma programação como nunca foi vista na história da cidade.

Então a gênese do Museu é essa. Ele tem problemas? Tem. Vale a pena? Vale. Tem dinheiro? Tem. Então vamos fazer. Aí o desafio era fazer rápido. Então foi um esforço enorme. Ele não era só da Secretaria de Cultura. A Secretaria de Cultura era a mãe do programa, vamos dizer assim, a Secretaria de Obras cujo o secretário era o Tadeu Filippelli que é notavelmente dinâmico e a Secretaria de Fazenda que era o Valdivino que depois foi vice-prefeito de Goiânia e a gente foi no governador e "governador, tem que ter previsibilidade no dinheiro, se não a obra não sai". E aí começou a andar muito rápido. E a companhia que foi licitada Via Engenharia cujo presidente, o Fernando Queiroz, ele se apaixonou pela obra também. A obra é tecnicamente muito sofisticada. O Museu, eu queria até te dizer isso, merecia até um videozinho, um programa educativo, sobre ele mesmo porque ele é extremamente sofisticado

no ponto de vista da arquitetura e da técnica construtiva, da cúpula e tal. Inclusive tem imagens fantásticas, que foi a última viagem que o Oscar Niemeyer fez em Brasília, né. Estamos nós lá no concreto cru de capacete de obra e tal. Mas a construção é fantástica, a tecnologia empregada pelo Sussekind no cálculo da cúpula, discutindo com o Oscar como fechar a cúpula. Porque a cúpula é fininha em cima e ela vai engrossando e ela é como se fosse umas fatias que elas foram subindo e sendo equilibradas umas nas outras. O que sustenta tudo é o peso distribuído na circunferência inteira. E tem coisas que muita gente vai esquecendo. Uma delas é que essa cúpula é maior que a Basílica de São Pedro em Roma, que pouca gente sabe também. Então não é brincadeira o que foi feito ali em termos de coragem de fazer a obra. Agora já deu pra começar. Agora você me pergunta mais.

Sara: Sim. Obrigada por tudo. Bem, você falou algumas coisas que eu poderia comentar mas eu vou me ater aqui ao foco porque eu preciso entender um pouquinho sobre o planejamento para a vocação do Museu Nacional. Você me contou que pode conversar com Oscar Niemeyer, a gente sabe que existem alguns outros projetos pra esse museu. Esse museu já estava mesmo previsto no Plano Piloto, ele está dentro de um Setor Cultural. Hoje o museu se configura como um museu de artes visuais, lembrando aqui do funcionamento dele como um museu mesmo, com acervo, com uma coleção. Eu queria saber se isso já estava planejado desde o início e como isso foi definido. Se o museu já nasceu sendo um museu de artes visuais ou não. Como se deu o planejamento da vocação desse museu?

Pedro Bório: Ele nasceu sim pensado como um museu de artes visuais, até porque como eu te disse o plano do Complexo Cultural incluía um centro de cinema talvez já caminhando para multimídia do outro lado da Esplanada e aquela ideia do planetário/cinema IMAX e tal. Então o foco dele era artes visuais, mas já havia uma ideia de que caberia uma discussão sobre o conteúdo da biblioteca, porque a biblioteca tivesse por exemplo também preenchesse um pouco daquela parte que eu tava falando pra você do Kunsthhaus, ou seja, seria muito fácil montar um foco de arte na biblioteca e também da parte de arquitetura e engenharia de Brasília porque a Secretaria de Cultura como você sabe gere também o Arquivo Público. O Arquivo Público de Brasília, muita gente não tem ideia, do caráter único do acervo que existe sobre a cidade. Mas não é só sobre a cidade, é a cidade modernista por excelência, é a grande experiência mundial de arquitetura de Brasília. Brasília é a única cidade contemporânea que está documentada desde o zero em filme, que é uma coisa que pouca gente sabe. Não é só em

fotografia. Fotografia também amplamente, mas mais do que isso, todos os primórdios da exploração da cidade. Então havia uma ideia de que meio andar da Biblioteca Nacional seria talvez devotado à parte histórica da construção de Brasília desde as cadernetas, dos mapas da missão Cruls, das missões (Tasso) Fragozo que vieram demarcar o quadrilátero, etc., ou seja, uma função educativa muito forte até a parte da arquitetura. Inclusive a ideia era fazer um repositório das plantas e dos desenhos, etc, e até dos outros desenhos que foram feitos, conexos aos prédios como por exemplo os jardins do Burle Marx que tem muitos que estão nos prédios como é o caso do Itamaraty e tem outros que já enfrentam problemas, esses materiais inclusive hoje em dia é objeto de roubo. O Teatro Nacional tem por exemplo coleção de plantas, nós começamos a fazer na gestão uma série de livros que chegaram a ser feitos treze eu acho na minha gestão que era sobre o Teatro Nacional foi feito um, sobre o Palácio Itamaraty foi feito um, sobre o Museu Vivo foi feito um e assim a coisa deveria caminhar. Mas o museu sim, ele olhava para as artes visuais e, pra falar francamente pra você, o básico era ter uma sala de porte e ambições mais cosmopolitas, como se diz, pra colocar o Museu no circuito mais agressivo, internacional inclusive, ele preenchia. Em termos de maiores sofisticacões museológicas como reserva, conservação, eu acho os espaços tímidos desde o primeiro momento. Por isso que o Oscar inclusive brincou com a história do anexo e eu também brincava com eles e a gente desapropria aquele prédio atrás do Museu um dia, foram muitas discussões. E o espaço ali permitia outras coisas. Discutiu-se inclusive a ligação subterrânea entre os dois lados da Esplanada com uma galeria que poderia ser o lugar do design brasileiro, etc. Mas artes visuais sim, visuais no sentido não muito, vamos dizer, encaixotado, porque você podia ter toda uma programação sobre arte no auditório, nos dois auditórios do museu, com filmes, com debates, sobretudo filme, né, porque filme sobre museu, material audiovisual sobre museu existe em quantidade absurda ao redor do mundo e Brasília nunca usou muito isso. Então a gente pensou o próprio Museu explicar as exposições, mostrar o artista falando, como hoje em dia você vê. Você vai numa boa exposição tem lá uma sala com uma espécie de documentário de como o artista produziu a sua obra ou isso ou aquilo. O grande salão da cúpula, ele, havendo recurso, tendo dinheiro você sabe o quanto é possível fazer, dá pra subdividir, colocar painéis temporários dentro daquela estrutura, inclusive fechar pedaços pra fazer isso que eu estou falando de botar vídeo, botar projeções, isso tudo é possível. Agora assim, o foco dele foi mais ou menos esse e com a ideia também de que toda aquela Esplanada enorme ali permitia trabalhar com escultura, peças de grande porte que fossem mais pro lado de fora.

Isso já estava muito claro, não sei se na cabeça do Oscar Niemeyer estava tão claro isso, mas na minha estava, por conta da experiência do Museu de Bilbao do Frank Gehry e tal. Veja só que interessante. Nesse momento também no Brasil se discutia muito a ideia de trazer pro Brasil o Guggenheim, mas era uma coisa meio caipira, que era assim como se nós não fôssemos capazes de fazer, então vamos convidar o pessoal de fora para vir nos ensinar. Eu sempre lutei muito contra isso, no caso específico de Curitiba porque eu achava que, inclusive, era um pessoal muito arrogante que estava fazendo quase que uma espécie de leilão, quem que nós vamos casar no Brasil, e nós tínhamos coisas muito mais urgentes. Era muito mais urgente para nós tentar ajudar o MAM do Rio de Janeiro a se manter. O MAM é um museu que estava sempre tangendo e continua beirando a insolvência, um museu que é um absurdo, né, um museu dos mais bonitos do mundo se batendo como ele se bate. Mas no caso de Brasília a gente tinha uma vantagem que você sabe que é verdadeira, que era o seguinte. Vamos aprofundar ao máximo a relação com as embaixadas e com isso alavancar com elas a questão de prestígio, de desejo delas de fazer coisas no Brasil, vamos alavancar essa articulação. Algumas são óbvias, né, que tem grandes negócios e presença no Brasil como a França, Itália, Alemanha, Estados Unidos que muitas vezes já traziam coisas para o Brasil. Eu lembro que em 1976 por exemplo houve uma grande exposição de arte contemporânea americana no subsolo do Itamaraty, onde tem uma sala de reuniões muito grande. A exposição até era bonita, mas não era o lugar certo pra ela, nunca tinha sido e não tinha onde mostrar em Brasília.

A embaixada da Áustria também nos anos 1970, talvez início dos anos 1980 trouxe uma grande exposição do Hundertwasser, um grande artista, para (ruído e perda de conexão)... que é melhor que o museu inclusive, em termos de padrões museológicos, de refrigeração e tal, ele é um pouquinho melhor embora menor. A embaixada da Itália trouxe por exemplo uma maravilhosa exposição do Morandi, depois veio Tony Cragg, isso não importa muito quem traga, mas precisa trazer. Você não pode ter uma capital de um país como Brasília fora do circuito, assim praticamente inexistente nas artes. Então o museu no meu entender, ele cumpriu essa função. Eu me lembro de uma grande exposição, a do Guayasamin, que é um artista equatoriano importante, importante em termos latinoamericanos, mundialmente conhecido. Mas a exposição foi uma surpresa porque ela era espetacularmente boa. Quer dizer, o Equador quer vir pro Brasil, quando Brasília disse "olha, a capital do Brasil quer receber uma exposição", eles fizeram, eles se esmeraram para trazer uma exposição absolutamente maravilhosa. Então teve uma visitação recorde, eles registraram duzentas mil

peessoas, eu já não era mais secretário, você sabe disso, e aquilo me deu um prazer enorme, ver que as pessoas se deslumbraram dentro do museu desfrutando daquela exposição.

Agora eu acho que o programa e as ambições do Museu elas têm de ser sempre grandes, né. Aí ainda tem a questão do acervo. O acervo não precisa ser permanente, não precisa ser propriedade dele. Você precisa ter programação. Museu atrai desde que as pessoas saibam que ali dentro tem coisa boa. Quanto mais coisa boa tiver, em todos os sentidos, quando você vê a meninada se apropriar do espaço pra fazer skate do lado de fora, ótimo, deixa que eles venham, que aí alguns entram e veem arte e gostam de arte e de repente descobrem tudo que eles não conheciam e então funciona, funciona sim. O conceito, ele pode até nascer de um certo conceito e depois ele tem a vida própria e ele vira outra coisa, não tem muita importância.

Sara: Certo. Então o que você me disse é que existia sim a intenção de que esse Museu fosse um museu de artes visuais, pensando na vocação, né, porque quando a gente fala em Museu Nacional pode ser um museu de história natural, pode ser um museu de arquitetura, poderia ser um museu da obra de Oscar Niemeyer, mas o que você está me dizendo é que esse museu nasceu com essa vocação.

Pedro Bório: Essa vocação de arte, incluindo as artes visuais no seu sentido amplo, arquitetura, talvez, fotografia, vídeo, essas coisas que já era mais reconhecido mas de jeito nenhum tentar fazer uma coisa ageográfica, ou para o Oscar e nem estática. Eu acho até que o Oscar ele mirou bastante mais, você vê pelas proporções do Museu, o tamanho inclusive, ele mirou muito mais na questão da dinâmica do que do Museu estático enormemente acumulador. O museu de Brasília não tem condições em termos de espaço, inclusive, de ser um Metropolitan nem um Louvre. Aliás, esses museus também não aconteceram de um dia para o outro. E eu vou te dizer mais então, porque por enquanto tem condições de ser um MoMa porque ele teria que ter um anexo em outro lugar da cidade, um prédio técnico pra ter uma reserva muito grande de coisas que muitos museus têm. O que é um problema em muitos museus, né, porque eles mostram 20% de seus acervos e o resto fica lá trancado e às vezes não é visto por décadas. Então a ideia de um museu em Brasília foi artes sim, desde o primeiro momento, e também que se precisava de uma coisa mais ambiciosa e bem maior do que o MAB. O MAB aliás que eu acho uma bela, uma joiazinha, ainda mais se você considerar que o MAB não nasceu museu. O MAB é uma improvisação, ele nasceu como

casa de baile, imagine. E é um espaço muito gostoso, com uma localização interessante. A cidade é feita de múltiplos espaços, né. O Museu do Índio também tem o seu lugar e o acervo Niemeyer, a gente achava que ele podia até ter um espaço na Biblioteca, junto com esse acervo do arquivo público, né, como eu te falei. Mas a Biblioteca também nós estávamos pensando numa coisa muito dinâmica, moderna, tanto que havia uma negociação avançada para que a biblioteca da Ciência da Informação do IBICT que é o assunto ainda, que hoje é assunto pendente da tecnologia da informação, o IBICT tem uma das melhores bibliotecas do mundo em Ciência da Informação, que ela fosse lá para a Biblioteca (Nacional).

Mas insistindo com você, a ideia da rotação, ela decolou muito rápido e quando eu assumi eu comecei a conversar com gente dos meus contatos, então, por exemplo, a Fundação Ludwig na Europa é a maior entidade de arte privada da Europa e em três meses que nós começamos a obra eu trouxe para o Brasil um representante da Fundação que eu levei para visitar o canteiro de obras e ele me trouxe uma carta da Senhora Ludwig que apenas divulgamos para a imprensa na época e que ela dizia "todo o acervo da Fundação Ludwig está à disposição do governo do Brasil pra gente fazer mostras rotativas". Depois disso vieram à Brasília, visitaram a obra comigo, as netas do Picasso, Diana Widmaier Picasso e a irmã dela, que são hoje as responsáveis pelo grande Museu Picasso de Paris e falaram a mesma coisa. E eu até brinquei com elas: "bom, a gente vai ter que escolher umas coisas como talvez uma mostra de cerâmica, uma mostra de linóleo", porque você tem aquele outro problema, que é o problema do custo do seguro e da curadoria apropriada dessas mostras. Aí nós chegamos no outro pronto que ainda está pendente, que eu sei que está pendente, que tinha que ter um staff museológico mínimo, mas bom, muito bom, preparado. Como levou anos e anos e anos para se formar lá na Bienal de São Paulo, por exemplo, que não dá pra improvisar, museologia você tem que ter gente treinada desde o momento que o caminhão chega. O cara que tira o caixote do caminhão já tem que saber como é que tira. E o cara que abre, ele tem que entender que não é brincadeira aquele negócio de botar luva para pegar nas peças e tal. Então isso tudo, mas é aquela história, Brasília é assim, quer dizer, se a gente ficar esperando os teus netos não teriam um museu. Então a gente resolveu fazer.

Sara: É assim mesmo e hoje o Museu está indo bem. Assim, eu acho que tem algumas questões, mas isso são questões comuns aos museus públicos brasileiros, né, essa questão do dinheiro que você falou, isso vai ser uma pedra no sapato ainda...

Pedro Bório: Havia uma noção de que a ideia de "Nacional" era a seguinte. Aí eu conversei com Gilberto Gil e o Juca Ferreira, disse vamos trabalhar na ideia de que o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro abrace o museu de Brasília como o seu irmão mais novo, por exemplo. Porque se você for ao Museu Nacional de Belas Artes você vai ver que talvez 60% ou mais do acervo está no depósito. É um museu belíssimo, com quadros espetaculares, mas veja bem, tem tanta coisa guardada que até quando Brasília foi construída, quando foi feito o Palácio do Itamaraty pelo meu colega e querido amigo Wladimir Murtinho, que foi também que construiu o Teatro Nacional, ele foi lá no museu buscar obra. Então se você entrar no Itamaraty hoje você verá aquele maravilhoso quadro da Coroação de Dom Pedro I, aquele quadro estava enrolado, há 20 anos enrolado. Então eles trouxeram pro Itamaraty que era totalmente próprio e o próprio Itamaraty se concebeu um prédio que seria aberto para a educação cívica dos brasileiros e também para todas essas funções de Estado que ele exerce e tal. Então foi construído aquele acervo que são peças maravilhosas. Bom, se você visitar três museus grandes brasileiros e fizer uma estrutura de circulação de obras de arte, que esse é um dilema nacional que nós temos, você teria já exposição para os próximos 10 anos, sem trazer nada do exterior. E se juntar com o exterior aí... E nós temos um escândalo no Brasil na minha opinião que é a quantidade de obras empilhadas no fundo do Banco Central, né. Aí é outra conversa. Também nós discutimos desde o primeiro dia. Mas que daí é uma longa discussão que aquilo não é uma coleção nem é um acervo, aquilo tem coisas ótimas e tem um monte de porcaria.

Sara: Isso é de fato uma questão que uma hora a gente pode até conversar porque é muito assunto mesmo. Bem, eu queria também saber se em alguma medida você participou dessa definição de que o Museu é um museu de artes visuais, quando você contou né que o governador te colocou essa incumbência, o governador também queria um museu de artes visuais? Eu queria saber também se existia algum tipo de plano museológico prévio e se existiam planos para aquisição de acervo.

Pedro Bório: Eu acho que não houve tanta discussão porque o projeto já estava. É aquela história, a chance de fazer a obra surgiu, havia essa noção de museu e, como é que eu diria pra você, a gente quis... O fato de que eu conhecia bastante como é que funciona grandes museus ao redor do mundo deixava claro pra mim que discutir o acervo antes de ter o equipamento era uma coisa meio como discutir o sexo dos anjos, entende? Ele não era, ele

não tem cara desde o primeiro momento quando eu vi a planta, não precisa nem ver a obra, quando a gente começou só a marcar no chão as estacas, quando eu vi a planta eu já tinha me dado conta que ele não era museu daquela concepção vocacionado para acervo acumulado, muito grande, porque você sabe que a reserva dele é uma reserva, tem colecionador privado que tem reserva maior do que a do museu, no Brasil, inclusive. É uma reserva boa mas não é muito grande. Quando você combina com a Biblioteca ou quando você também leva em conta que acervos em papel e acervos de arquitetura eventualmente são muito mais fáceis, entre aspas, de manter, a gente então visualizava que daria pra você ser mais ambicioso juntando, eu sempre repito isso porque as pessoas acham que eram dois prédios como se tivessem sido construído um independente do outro, que na Biblioteca poderia ser possível acomodar uma parte disso. A biblioteca tinha um programa que a gente concebeu logo nas discussões. O do Museu estava mais ou menos definido. O que nós tínhamos muito claro na cabeça era o seguinte. A arte brasileira e do Centro-Oeste seria vocacionada pro MAB, isso é importante porque, eu acho que existe uma certa ingenuidade em Brasília às vezes de achar que você vai fazer uma exposição de pintor de fim de semana no grande Museu da República. Isso não está certo, isso você faz lá no Iate Clube, faz no Clube Naval, entendeu? Não tá certo. Você tem que pensar grande. Por exemplo, eu fiz um acordo de cooperação, o primeiro acordo feito no mundo com a Bienal de Veneza. Esse acordo era pra trabalhar com artes plásticas da Bienal, no final do processo que é o mais complicado e com arquitetura em algum momento se desse e com cinema no início que era o mais fácil. Na verdade só não deu certo porque não deu tempo de fazer o cinema, que foi criado uma semana do cinema italiano, que é um evento que agora já existe desde aquela época que trás todo ano para o Brasil os filmes recém exibidos no festival de Veneza antes mesmo que eles entrem em programação comercial na Itália. Então isso começou e a gente sugeriu, vamos fazer São Paulo, Brasília, Itália, e talvez alguma cidade com presença italiana forte, Curitiba, Belo Horizonte. Depois cresceu e acho que hoje está em umas dez cidades. E o governador Roriz apoiava muito as coisas porque eu sugeri e ele não só resolveu fazer como ele condecorou com a Ordem de Mérito de Brasília o embaixador da Itália, que era o nosso grande aliado nisso. Mas era aquela história: vamos fazer, vamos fazer, vamos fazer, fizemos, vamos começar, no ano seguinte a gente melhora e foi sendo feito. Aí como eu te disse surgiu também a doce e ótima aquisição para Brasília do CCBB. Então ficou bom o escalonamento da coisa porque você poderia ter uma exposição de porte médio no CCBB, uma exposição de porte maior no Museu Nacional e uma exposição local no MAB. E ainda tendo, como eu te

disse, os foyers e a 508 e tal. Começar a fazer a cidade respirar. E teve até iniciativas como a Foto Arte, por exemplo, que tinha exposição em todas as galerias, e mais em algumas privadas. O GDF emprestava todos os seus espaços expositivos e ainda usava. No aniversário da cidade a gente também fez na entrada do Itamaraty, quer dizer, a ideia é de sempre criar o circuito. Então acervo, você vê que o acervo, ele é feito ao longo do tempo e ele exige um planejamento financeiro muito maior. Muito mais difícil construir um acervo do que construir um prédio. Mas não dá pra fazer acervo sem sequer ter um prédio. Agora quando você começa a ter exposições que são grandes sucessos, o lógico seria você poder dizer para as pessoas, inclusive para as empresas estatais, as empresas do DF e dizer "olha, veja o que acontece quando você faz uma coisa bem feita" e aí estimular essas pessoas a contribuírem paulatinamente para acervos e tal. Existe uma certa tradição de acervo no Distrito Federal quando você teve a coleção mais em discos e até publicações da 508 sul, por exemplo. Agora acervo de artes plásticas a gente estava mirando por um absoluto pragmatismo de recursos disponíveis e tal, a gente estava mirando negociar com o Banco Central a mostrar as melhores peças que estão lá empilhadas, estão bem cuidadas evidentemente, mas veja bem aquilo não foi adquirido de uma maneira caótica porque o Banco Central nunca teve uma política museológica, ele foi recolhendo peças confiscadas basicamente. Então, dentro dessas peças confiscadas você tem peças de melhor gosto e tem peças abomináveis. As peças de melhor gosto, por exemplo, a ambição que tinha no Brasil o Banco Português que encomendou aqueles painéis enormes do Portinari, aquilo é uma moeda de troca, entre aspas, expositiva interessante. Se você faz uma exposição daquilo no Museu de Brasília, aquilo pode despertar interesse de já conceber a exposição para ela depois viajar pra dois ou três países, por exemplo. Aqueles painéis de Portinari, se fossem mostrados sozinhos lindamente no nosso museu, poderiam depois ir pra Buenos Aires ou ir pros Estados Unidos ou ir pra Europa tranquilamente. E outras coisas também. Agora não faz sentido o Banco Central, com o nosso dinheiro, com o meu imposto, o seu imposto, ficar conservando obra de arte em um porão escondido que ninguém vê. E misturado com porcalhada que era confiscada de banqueiro de segunda categoria, que deu um golpe no mercado e comprava quadro ruim. Então parte tem que ser leiloada, vendida, esse é um problema grave nos museus, que não é só fazer, é também refinar o acervo. O próprio museu de Brasília tem recebido doações que eu acho que elas... é importante quando receber as doações não receber com cláusula de que é permanente porque você não pode descarregar, porque o chamado dia cession que até o MoMa, o Louvre e outros fazem é de vez em quando triar e "não, isso aqui não é bom, vamos

passar adiante", porque tem porcaria. O Museu já mal nasceu e já começou a chegar porcaria, porque às vezes alguém quer prestígio, então vem um artista aqui ilustre e relevante e diz "eu quero doar a minha obra para o Museu" e aí "a sua obra, qual é a importância dela?". Isso tudo é polêmico. Eu falo isso (perda de conexão e ruído na fala).

Sara: Vai ser muito bom se a gente puder continuar conversando porque...

Pedro Bório: A gente pode fazer outras sessões, porque eu acho que você tá fazendo uma tese que pode nos ajudar para que as pessoas entendam melhor as coisas.

Sara: Eu sinto isso, que existe ainda muita confusão e às vezes algumas pessoas, os turistas principalmente, às vezes não entendem quando se fala em Museu Nacional da República, por isso que eu falei do museu histórico, né. Eu acho que no imaginário da população um museu está mais para um museu histórico natural, tipo assim, as pessoas querem ver...

Pedro Bório: Aí eu acho que era fácil, a gente chegou até a discutir que Brasília poderia ter um museu de história natural, chegou até uma discussão de usar aquele antigo prédio do DNR no começo da asa norte. E também, veja bem, a ideia toda, até para você entender o contexto de uma discussão ali muito, em uma época muito fazedora, era que o seguinte, as pessoas sempre acham que a Esplanada dos Ministérios, o eixo monumental, o eixo dos ministérios, aliás, ele é da rodoviária pra baixo e não é. Você tem que conceber Brasília até lá no final. Agora surgiu essa discussão horrorosa do Museu da Bíblia, mas tinha uma hipótese bastante boa que era a construção de um museu internacional da água que foi defendido pelo Fernando Leite, que era o presidente da CAESB e eu fui membro fundador do conselho, inclusive, e tremendo defensor do museu que seria um centro de referência e de estudo na questão da água. Assim como foi feito o Museu do Índio, um museu interessante, e aquele complexozinho da Funarte ali perto da Torre de TV, a própria Torre de TV, tudo isso era uma ideia que andava junto. O Memorial JK sim, da história da cidade, tem todo papel, aliás, lindamente preenchido e que custa caro, diga-se de passagem, que aliás é o GDF que paga, a gente sabe disso, porque o Paulo Octávio e companhia nunca puseram a mão no bolso, mas é isso. Eu acho que isso resolve com pouca coisa, basta ter uns panfletos, talvez um totem na entrada dizendo "esse é um museu de artes visuais e tal" e não é um museu histórico, Brasília

tem outros espaços históricos e podem orientar pra visitar o Catetinho, o Museu Vivo da Memória Candanga. O Museu da Memória Candanga poderia ser muito mais do que ele é.

Sara: Com certeza. E tem também o Espaço Lucio Costa, tem alguns outros. Bem, eu só tenho a agradecer que esse museu seja um museu de artes visuais, eu acho que é um grande privilégio que essa linguagem esteja aqui tão bem localizada. Esse museu tem um poder de alcance muito grande, né. Ele é um dos museus mais frequentados do Brasil.

Pedro Bório: Ele e o MON de Curitiba, que é meu outro afilhado, porque o MON de Curitiba, que aliás o nome é péssimo, porque o Museu de Curitiba quando foi feito pelo Jaime Lerner chamava-se Novo Museu, e o nome já diz tudo. Ele nasceu da mesma discussão, na verdade ele nasceu em uma mesa de bar em Nova Iorque em que nós colecionadores começamos a atirar o Jaime Lerner que era muito fazedor, parecido com o Roriz nesse ponto, dizendo assim "Jaime, você não pode sair do governo sem fazer um museu. Tem que fazer um museu. Porque você vai fazer tudo e sem um museu..." Eu brincava com ele: "Olha, veja o Mitterrand na França, depois que acabou o governo, dez anos depois as pessoas só lembram dos museus e da biblioteca nacional. Ninguém mais lembra do governo Mitterrand". Mas o mais interessante é o seguinte. Brincadeiras à parte, o Jaime ficou meio mordido né, e ele disse "Puxa, é verdade, vamos fazer". Mas ele começou a insistir em fazer adaptações de coisas existentes. "Não, vamos fazer em um terreno assim, terreno assado". Você não é de Curitiba mas tinha um terreno em um lugar lá chamado canal da música. "Ah, vamos fazer no canal da música". Aí eu disse: "Não, Jaime, pelo amor de Deus, você já vai começar errado. Vai fazer um museu pequeno, com a mentalidade limitada". Bom, aí o Curitiba entrou na briga com o Guggenheim, como eu te falei, que Brasília quase entrou nessa briga do Guggenheim. Era Brasília, era Rio, Bahia e Curitiba. E para a nossa sorte lá em Curitiba, aí o Jaime já estava comprado na ideia, mas o diretor do Guggenheim era um sujeito horroroso, tanto que teve maiores brigas lá no Guggenheim de Dubai, Abu Dhabi, não sei. O Guggenheim da Espanha deu certo porque era uma cidade que não tinha nada. Era uma cidade horrenda, Bilbao, onde o museu ficou sozinho, ficou de, sabe, debutante bonita na festa que não tinha mais ninguém. Mas o pessoal do Guggenheim era no limite do intolerável, assim. "Ô Jaime, você vai entrar em uma fria fazer com esses caras". Aí veio o Frank Gehry, famoso arquiteto, e ele foi passear em Curitiba com o Lerner quando eles passaram na frente do prédio onde é o MON hoje e o Frank Gehry disse "Mas o que é isso aqui?" e o Jaime: "Ah,

isso é um prédio do Niemeyer que foi planejado para ser umas escolas, um centro de ensino, mas não deu certo". Porque não podia dar certo, porque ele nasceu indireto e a cidade é fria e úmida. Aí o Gehry – isso é uma coisa grande, é histórica na arquitetura – disse: "Não, vocês não precisam de mim. Vocês tem que convencer o Oscar a reciclar esse prédio". E o Oscar nunca na vida tinha reciclado prédio nenhum. Ele tinha uma espécie de superstição que os prédios quando ficassem prontos, ele não queria mais ver, entende. Até para consertar coisas do Planalto ou em outros lugares, ele mandava a equipe fazer porque ele não queria mais saber. Era o que mantinha ele vivo porque ele estava sempre olhando para frente. Mas ele topou fazer a reciclagem de Curitiba e aí acabou que por um desses milagres da ciência o prédio se prestava mais do que a gente podia imaginar para ser um museu. Porque são três grandes caixas com iluminação indireta para museus de hoje em dia, com alguns problemas também, porque os prédios do Oscar historicamente tem o pé direito meio baixo e, mas tem lá um jardim grande que permite acomodar um pouco no caso das esculturas maiores. E até aquela aventura do Oscar de fazer o olho, que não é uma coisa totalmente original, que ele já tinha desenhado um olho lá para Porto Alegre, aquele negócio, ele volta e meia volta em uns temas, né, na arquitetura dele. Mas deu certo. É um espaço complexo para exposições, mas é um espaço que funciona bem. Tem essa coisa mágica da arquitetura. Quando funciona, funciona, o povo gosta e aí pode falar o que quiser. Agora eu to falando tudo isso pra te dizer o seguinte. Lerner tinha uma outra frase ótima que ele dizia assim: "As cidades na Europa estão sendo retocadas ou maquiadas e as cidades no Brasil estão em construção". Então essa diferença é fundamental. Ah, nós vamos discutir o acervo ou a proposta museológica... O Brasil, ele cobra urgência da gente. Brasília não tinha arte que prestava. Modestamente eu te diria o seguinte, não é mérito meu, é uma equipe de gente que se entusiasmou com a ideia. Vamos internacionalizar a cidade, melhorar o nível da programação, trazer orquestras estrangeiras, trazer filmes melhores, tentar injetar oxigênio no Festival de Brasília que já é um dos mais antigos do mundo mesmo com a cidade tão jovem e vamos tentar fazer o mesmo nas artes plásticas. Na minha definição ficou pela metade porque a parte da Bienal de Veneza, por exemplo, foi mal explorada até hoje. As embaixadas, eu não sei se a relação hoje é muito grande, eu tenho o maior respeito porque eu acho que sentar na cadeira de secretário de Cultura é uma espécie de parente do inferno. Pouco dinheiro e muito pepino.

Sara: Bem, eu prometo que eu já estou terminando.

Pedro Bório: Eu guardei a sexta-feira para você.

Sara: Eu estou querendo agora entender como é que foi planejada a estrutura administrativa do Museu no que diz respeito aos cargos ocupados aqui. Qual quadro de servidores viria trabalhar e como foi definida a nomeação do primeiro diretor. Eu sei que o primeiro diretor foi o Wagner Barja com quem eu também vou fazer uma entrevista. Mas eu queria saber como é que foi escolhido isso.

Pedro Bório: Havia uma discussão de que isso tinha que ser feito. Não havia, havia um desejo de abrir o Museu, de inaugurar e havia uma estrutura existente no GDF de gestores de espaços culturais que evidentemente tinha uma experiência do básico, mas que não constituía um time museológico. Então chegou a ter uns debates, olha, nós precisamos ter uns cargos, precisamos ter uma estrutura, precisamos pensar em criar um conselho e tal. O problema é que sempre tem pessoas querendo criar um conselho, teve pessoas que tentaram até, não vou citar nomes, mas tentaram se apoderar do Museu. Já tinha gente fazendo lobby para tentar ser diretor do Museu cuja obra não estava nem pronta, para você ter uma ideia. O que é uma coisa horrenda, a subversão é a inversão total das prioridades. Agora, quando o governador Roriz saiu, começou um período mais turbulento e ainda faltavam seis meses mais ou menos para o fim do governo e várias das coisas que eu vinha tratando foram prejudicadas até o ponto em que eu saí em setembro. Nós tínhamos ainda quatro meses, daria para ter pelo menos criado o outline do staff, também avançando com o programa da Biblioteca. Mas nós estávamos assoberbados de tentar assegurar algumas coisas, por exemplo, ao contrário do que foi dito mentirosamente, em Brasília já tinha todo um equipamento de computadores, informática para instalar na Biblioteca sobretudo, como eu te disse a Biblioteca era para funcionar junto com o Museu. Isso estava até estocado lá no no basement. Tinha uma quantidade de computadores em parceria com o Serpro e tal. E nós estávamos discutindo o que seria possível fazer primeiro, nem que fosse um soft opening, né. Você abriria um Museu com parte do acervo do MAB que estava caminhando para fazer a obra, nós tínhamos feito uma luta insana para evitar que o MAB fechasse, como ficou fechado muitos anos e como está o Teatro Nacional. E todo lado era um incêndio, entende. O MAB nós começamos a fazer obras corretivas, negociamos com o Ministério Público para o museu não fechar, mas nós poderíamos mostrar coisas no Museu Nacional. E a gente estava evidentemente procurando, se a gente tivesse o programa mais ou menos acordado daria para levantar o

dinheiro nem que fosse para funcionar com um time temporário, que é como funciona em parte a Bienal de São Paulo. Então um dos projetos era, chegou a ter reuniões e tal, o acervo do Banco Central, pelo menos os painéis de Portinari, uma exposição bonita e tal. E aí a gente começava a funcionar e aí ganhava crédito do próprio governador e do governo para receber um dinheiro para criar um quadro nem que fosse um quadro magro e que precisa ter um quadro magro de servidores fixos e o resto você pode fazer, negociar até com Organização Social ou outra modalidade jurídica em conformação. Mas a discussão não avançou muito. No período logo em seguida da minha saída, eu prefiro nem comentar porque eu acho que foi um período absolutamente desastroso. Depois a coisa inteirou mais ou menos, demorou mas mesmo assim as pessoas vieram. Agora eu acho que passados já mais de dez anos, quantos anos? Mais de quinze anos, já estava na hora de ter tido essa discussão, ter criado um conselho, mas é aquela história, precisa também procurar, captar recurso, montar modalidades atrativas para a lei de renúncia fiscal, conversar com empresas, mesma coisa que vale para o Teatro Nacional, a mesma coisa que vale para os outros equipamentos. Dá pra fazer, dá trabalho? Dá. Dá trabalho em um país cheio de coisas políticas e tal. A falta de maior envolvimento do Governo Federal é uma cegueira enorme. O Governo Federal tem que entender que é a capital do país, é a vitrine do Brasil, assim como a porta de entrada da América Latina tradicional é o Rio de Janeiro, Brasília é uma espécie de vitrine do Brasil. A maior cidade de conexão da América do Sul em termos de voos. Um lugar privilegiado para você mostrar as coisas, né. Mas tem que dar curso a isso, tem que dar curso. A própria Secretaria de Cultura eu acho que está muito desequipada.

Sara: Bem, essas parcerias público-privada precisam realmente ser mais bem estudadas aqui no Distrito Federal. Porque é o que salva em São Paulo e no Rio isso já é uma coisa muito comum né.

Pedro Bório: É, mas nem todas bem sucedidas, né. É um clássico já bem assentado no Brasil. Você já tem duas ou três melhores como a Sala São Paulo e algumas outras muito confusas. O museu bom de comparar voltando de novo à vaca fria é o Museu de Curitiba. O Museu de Curitiba, meio que aos trancos e barrancos, quando é que ele se firmou? Foi quando o governo do Estado decidiu que uma parte das renúncias fiscais das estatais ia para ele. Ou seja, quando você dá uma certa estabilidade orçamentária para o Museu, e não adianta conversar, eu posso te fazer uma carta para o papai Noel com você. Você como diretora: "Ah,

eu quero isso, quero aquilo. Eu quero ter um grupo de guias, eu quero ter isso e tal". Mas também tem que acreditar no país, né. Você veja, a Sala São Paulo fez um programa de voluntariado em que apareceram 1.000 pessoas para serem voluntários da Sala São Paulo. Monitores e tal. Então a gente tem que acreditar.

Sara: Você me falou então sobre esse quadro, esse primeiro quadro, né, como é que foi pensado e eu queria entender sobre a definição.

Pedro Bório: Eu disse que foi pouco pensado. Estava sempre discutindo os recursos e era sempre muito difícil avançar na discussão. E aí quando o governador Roriz saiu aí ficou muito mais difícil e era um ano eleitoral.

Sara: E existe essa grande carência de equipe de servidores da Secretaria de Cultura. A pasta é muito pequena em termos de pessoal.

Pedro Bório: Era menor ainda pelo que você pode imaginar pelo seguinte. Existia um processo de envelhecimento de servidores que conheciam coisas, como, por exemplo, os servidores técnicos do Teatro Nacional. O Teatro Nacional pouca gente sabe que se você trouxesse ele do subsolo para cima ele tem quase a altura do prédio de 16 andares, porque o que está para baixo é enorme. Então tinha gente que estava envelhecendo, que são aqueles caras que trabalham lá em cima na iluminação, nas galerias, no equipamento, na cortina, disso, daquilo, do palco. Então era um inferno. Nós conseguimos também fazer funcionar, que podia beneficiar o Museu e todo mundo, o FAC. Quando eu cheguei, de novo dando crédito às coisas boas, crédito porque o projeto do Museu existia, crédito porque a lei do FAC existia, só que a lei do FAC não tinha dinheiro. Eu peguei uma lei com 20 mil em caixa e nós levamos para 20 milhões. O FAC se firmou na minha gestão. A gente fez o FAC funcionar e o governador manteve a palavra. Depois, logo em seguida, se começa a puxar o tapete do FAC. "Ah, não sei se vamos repassar o dinheiro e tal". Então não era tudo que era muito bom que era feito debaixo do FAC, mas em cultura e em arte tem espaço para errar, porque o dinheiro circula na economia e ele acaba voltando, emprega muita gente.

Sara: E o FAC é uma das políticas mais importantes da Secretaria de Cultura hoje, né.

Pedro Bório: Do Brasil inteiro, né. Um dos melhores Fundos do Brasil. Muito mérito de novo para o governador e para a Luiza Dornas que deixaram o FAC articulado e ali eu consegui que o governador cumprisse uma ideia que era destinar uma parcelinha dos recursos dos impostos dos atacadistas. Então a gente conseguiu engordar o Fundo e aí vira um desafio enorme que foi, como é que você internacionaliza os projetos? Esse que está se discutindo no Brasil sobre pareceristas e o funcionamento da Lei Rouanet, o DF não parava, estava tudo funcionando, tudo funcionando, o conselho de cultura, a aprovação dos projetos e tal. E a gente fez centenas de discos, de livros, de peças, de dança e o diabo.

Sara: Sobre o cargo de diretor do Museu, né, como eu tinha falado antes. Eu queria saber como é que foi definido quem é que seria o primeiro diretor. Porque eu sei que, eu ocupo esse cargo hoje, né, e anterior a mim, quem ocupou foi o Charles Cosac. E houve um momento, isso não tem a ver com a minha pesquisa, eu gostaria de saber mais sobre esse primeiro diretor. Como é que foi definido esse primeiro diretor? Foi escolhido alguém com experiência na área de artes visuais, como é que foi pensado como é que seria esse diretor ou diretora, no caso foi um diretor. Eu queria entender como é que vocês chegaram a esse perfil, vamos dizer.

Pedro Bório: Na minha gestão houve uma discussão sobre, separando muito claro suas coisas. Uma que era a parte puramente de gestão, inclusive hoje nos museus no mundo afora você sabe que o diretor executivo, digamos, ele pode, dependendo da definição que se fizer do organograma, gastar muito do tempo dele negociando recursos e você para negociar recursos não é só ser uma pessoa que pede, você tem que, se possível, ter um cardápio para oferecer. Então já estava se discutindo o que seria ou poderiam ser todas as contrapartidas que o Museu poderia oferecer. Isso já era feito por exemplo no projetinho simples agenda cultural do DF que você tinha contrapartida. Olha, se o BRB financiar a agenda ele tem quantas páginas de publicidade? Os programas da orquestra... Então havia uma certa experiência. E a ideia era você poder oferecer um cardápio de... Vamos fazer uma exposição que ela vai ter três categorias de patrocinadores: patrocinador master, patrocinador gold e patrocinadores menores. Depois também talvez ter grupo de membros e poder contribuir descontando da própria Lei Rouanet doações e tal. Então isso dividiria a seguinte função: você poderia ter uma equipe administrativa e você não precisaria necessariamente ter um único czar, digamos assim, artístico. Você poderia ter um conselho ou você poderia ter um grupo de curadores.

Você poderia até ter um curador chefe que fosse desde o início estimulado a trabalhar com mais de um curador. Que Brasília tinha curadores, como é o caso do Wagner, tem a professora da UnB, como eu esqueci o nome dela?

Sara: Tem a Grace de Freitas, a Marília Panitz...

Pedro Bório: Sim. Daria pra você ter e você teria espaço com isso para fazer as curadorias convidadas, que é um modelo que respira e faz funcionar a Bienal de São Paulo, a Bienal do Mercosul, etc. E também você teria, dentro da agenda que é uma coisa crítica, por exemplo, trabalhar com calendário, é orçamento, calendário e mapa, quer dizer, o quanto de espaço, em que momento, é como se fosse um lema, quando é que uma coisa entra, quando é que uma coisa sai. E havia momentos em que você recebia um produto acabado, não tinha discussão. Dentro da ideia de circuito, olha, Curitiba fez uma bela exposição de design do Sergio Rodrigues, então vamos trazer a exposição. Vamos trazer inteira ou 80%, aí você discute com quem fez a curadoria. Então isso estava caminhando um pouco nessa linha, mas era coisa demais para equipe de menos. E como eu te disse, os últimos meses que eu fiquei no cargo foram bastante difíceis e no final, quando eu saí, eu acho que a discussão foi encaminhada muito pelo óbvio. Sem demérito do Wagner, porque o Wagner é um sobrevivente e ele assumiu o Museu quase que um pouco na cota do sacrifício, pra tentar fazer e foi fazendo e teve o grande mérito de deixar a porta aberta e conseguir manter o governo convencido. Porque eu sei que teve um momento que teve uma discussão se não era caro demais pagar o ar-condicionado, por exemplo. Aí você desliga o ar-condicionado você já não trás mais nada, porque nenhum expositor internacional vai trazer para você. Isso daí as pessoas não entendem, por exemplo, você reconstruir a reputação do Museu manchado é infernalmente ruim. É o problema do MAM no Rio de Janeiro. Depois que pegou fogo, pra você convencer o expositor internacional de que você está bem e de que o museu hoje é outro, que não tem mais as escadas que subiram as chamas e que tem todo o sistema anti-incêndio. Mas vai lá convencer a seguradora. É muito difícil, muito difícil, é quase fatal, entende? Então eu não tive o sucesso de conseguir fechar essa discussão e eu tinha esperado poder passar, já sabia que o governo ia terminar, passar essas tarefas para a outra gestão mas de uma maneira menos turbulenta, se tivesse havido uma sucessão mais tranquila a gente tinha inaugurado o prédio, vamos fazer um soft opening, vamos começar com exposições menores e vai crescendo e a máquina vai começando a rodar turbina, digamos assim, e aí teria deixado tocar

para a frente. Porque na Secretaria sempre teve algumas pessoas boas e competentes, mas não em um padrão de ambições internacionais. Tinha que treinar e tal. Por exemplo, o acordo de cooperação com a Bienal de Veneza permitia que a gente propusesse mandar três ou quatro pessoas para treinar em Veneza, para ver como é feita a montagem de uma bienal de arquitetura, que é mais fácil que uma de arte e por aí vai. E no próprio Brasil também, né. O governo federal, diga-se de passagem, se interessou muito pouco pelo Museu, pela Biblioteca, porque havia uma rivalidade política, né, o governo do PT antipatizava com o governo do DF por causa do Roriz e apesar disso eles precisavam do Roriz, volta e meia estavam pedindo as coisas porque afinal o governo federal funciona na capital, quem protege os eventos todos é a polícia do DF e tal. Então quando precisavam pediam, mas na hora de ajudar. Você fez um paralelo importante que foi o seguinte: nós propusemos trazer um braço da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro para a Biblioteca de Brasília, essa era a ideia. Quando eu digo para você um braço, isso quer dizer o seguinte: ninguém iria fechar a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro que é um patrimônio das Américas, né. A gente queria estender a lei da reserva (depósito) legal à Brasília. Isso quer dizer o seguinte. A lei de registro dos livros no Brasil, que tem aquele código ISBN da Biblioteca Nacional, ela obriga cada editor que publica um livro a depositar X cópias na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. Eu acho que são 5 volumes para ter o registro. E nós tínhamos proposto um decreto que ficou mofando na mesa do presidente, da Dilma e tal que era trazer mais um volume para Brasília. Isso significa 50 mil volumes por ano, que é o que o Brasil publica. Então você imagina hoje, 15 anos depois, nós teríamos mais de 600 mil volumes em Brasília. Então quando as pessoas dizem que não tinha política de acervo, estão mentindo. O Gilberto Gil e pessoal não fizeram nada sobre isso e ficou parado. Está aí, esse assunto está vivo até hoje. Um dia terá que ser feito para Brasília, quando Brasília completar 100 anos.

Sara: Quando você diz que existiu essa vontade de trazer um braço da Biblioteca Nacional. Só voltando aqui para o Museu: existiu algo parecido assim para o Museu Nacional de Belas Artes? Tipo vamos tentar trazer acervo?

Pedro Bório: Não, havia um desejo, mas é diferente. Que a Biblioteca Nacional tem uma competência legal expressa, né. Então era uma vontade de mostrar. Parte dos equipamentos típicos da capital da República, essa função expressa da Biblioteca Nacional que a gente queria estender para que aos poucos a Biblioteca Nacional se tornasse também brasiliense e

havia um terceiro projeto que não era da Secretaria de Cultura, que era maravilhoso também que era da construção da nova sede do Arquivo Nacional em Brasília, porque o governo continua gerando papel e gerando documentos importantes e gerando imagens, fotografias e tal. O professor Jaime Antunes foi um grande diretor do Arquivo Nacional, ele propôs fazer. Nós conversamos muito sobre isso porque tudo anda junto, essa é a realidade. É parte do complexo cultural e informático, digamos assim. Quando eu estava te contando do Arquivo do DF também. O Arquivo do DF tem muito documento atual para cuidar. A ideia era pegar a parte histórica que já tem um valor mundial que é da obra da construção de Brasília arquitetônica e tal, e colocar na Biblioteca Nacional e deixar o Arquivo do DF funcionando lá na Novacap, funcionava, não sei, cuidando da parte contemporânea. Porque lá no Arquivo do DF os filmes, inclusive, de Brasília estavam apodrecendo com risco de incêndio por causa dessa coisa do nitrato, né. Eu consegui também que o Paulo Octávio doasse todos os filmes em película da TV Brasília, dos primeiros anos de Brasília. Quando ele comprou a TV Brasília tinha um acervo enorme de filmes lá e a gente sugeriu trazer para a Secretaria de Cultura e digitalizar isso.

Sara: Entendi. Mas com relação ao acervo de Artes Visuais não existiu nenhuma tentativa de transferência de acervo pro Museu Nacional?

Pedro Bório: Transferência permanente não. Existiram conversas, eu cheguei a visitar o Museu do Rio de Janeiro, eu visitei o Banco Central e existia essa ideia clara de que ele podia hospedar, hospedar tanto exposições quanto hospedar acervo que estivesse nas reservas técnicas. Não só do Museu Nacional, mas de coleções privadas, por exemplo. Esteve comigo uma vez conversando, o grande colecionador Sergio Fadel, um dos maiores colecionadores do Brasil. Na mesma época o MON de Curitiba estava na mesma discussão. Então, por exemplo, o João Sattamini, cuja coleção acabou indo para o Museu de Niterói também. Ele tava meio assim namorando, para onde é que eu vou? Mas no caso dele era Curitiba e Niterói. Então ele resolveu ir para Niterói. Só que em Niterói, o espaço permite mostrar menos da metade das obras. Era muito fácil dizer: "Sattamini, vamos fazer uma mostra por seis meses de peças da coleção Sattamini, modernistas na coleção Sattamini, o que for. Veja bem, na minha opinião isso não é um problema. Essa questão de acumular, ela está muito ligada com a riqueza, uma coisa um pouco de prestígio assim, de Nova Iorque, que as pessoas olham e tem muito dinheiro para dar uma doação. Existe, claro, importantíssimo, mas tem outras

maneiras de ter, inclusive dá um curto-circuito, como eu estava te contando. Quando a família Ludwig que tem, sei lá 500 mil obras, oferece para você a caixinha de presentes deles você não precisa pedir mais nada. O mundo inteiro, as cidades da Europa disputam a tapa isso.

Sara: Bem, eu vou para as minhas duas últimas perguntas. Eu queria entender e você já me falou bastante, mas só para ver se você tem ainda algo mais a falar sobre as políticas para museus da Secretaria de Cultura na época da criação do Museu Nacional. Porque a Secretaria de Cultura tem outros museus. Tinha o MAB, né, que já estava quase para fechar, o Museu Vivo da Memória Candanga, o Museu dos Povos Indígenas. Existia algo que estava sendo pensado para a criação de um Museu Nacional da República?

Pedro Bório: Existia um esforço enorme de melhorar o nível, valorizar a museologia do DF e discuti-la e tentar avançar. Então, por exemplo, se for ver nós tínhamos os Seminários da Semana dos Museus que eram inclusive sempre feitos em colaboração possível com o Ministério da Cultura. Nós fizemos vários dias da Cultura junto com o Ministério da Cultura inclusive, envolvendo concertos e etc. Mas tinha uma parte de eventos técnicos, uma tentativa de fazer educação patrimonial, formação de pessoas. Agora esse fazer, vamos dizer, construtivo, de você sonhar, melhorando as ferramentas, ele andava sempre junto com o apagar incêndio, porque era uma complicação de gerir descomunal. Por exemplo: a gente fez uma grande recuperação no Catetinho. Não dava tempo de discutir muito porque tinha que fazer se não caía. Estava cheio de cupins e tal. Então o que a gente fez? A gente também trouxe do Rio de Janeiro o professor Eurico, não lembro o segundo nome dele, acho que era Borba, que era o maior especialista em conservação de madeira e combate a cupins, etc, e obras de arte, para fazer um seminário pequeno sobre cuidados dessas coisas aproveitando o embalo. Então lá veio ele, a gente fez a obra no Catetinho, reinaugurou lá, do Ernesto Silva, os músicos da época da fundação de Brasília que cantavam na Rádio Nacional e tal. Depois o Museu (Vivo) da Memória Candanga e essa foi uma discussão interminável junto com o Ministério da Cultura, porque havia um projeto também, com grandes méritos de outras pessoas que nos antecederam, de fazer um centro nacional de referência em artesanato. Você conhece bem o terreno lá, né, do Museu da Memória Candanga? Na frente ali onde houve o antigo hospital, o prédio maior. O prédio maior, eu ainda cheguei, quando cheguei em Brasília, a ver uma parte dele meio caído. Aí ele caiu, queimou eu acho. Havia uma ideia de reconstruir o prédio maior e fazer um grande centro de artesanato em que todos os Estados do

Brasil poderiam estar representados, que seria uma coisa dinâmica, que ele viraria também um polo de turismo, porque tinha um atrativo turístico evidente. Tudo era tentando sempre dar um rumo e dar sustentabilidade. Então você está sempre sujeito à críticas, por exemplo, nós levamos o clube de colecionadores de carros antigos para dentro do Museu da Memória. Eles pegaram um prédio e mais um galpão, e onde eles criaram também um ateliê de restauração dando emprego para jovens às vezes com baixa escolaridade para aprender a mexer com isso. No mundo inteiro é uma atividade que inclusive gera dinheiro e etc. Agora era uma dificuldade uma atrás da outra. O centro cultural da 508, por exemplo, tinha uma boa tradição de eventos, a gente fez uma recuperação lá e depois eu vi que, passados não muitos anos, ficou insuficiente, teve que ser feita outra, mas foi feita e tava funcionando. Começamos a ter de novo eventos, inclusive internacionais. O pessoal da Argentina veio fazer, como havia no início de Brasília, intercâmbio artístico com um acervo bastante bom. É uma parte dos equipamentos museológicos, né? A gente fez muita força para dinamizar o uso dos espaços expositivos, mesmo aqueles secundários como os foyers, a galeria Athos Bulcão e formando gente. Nunca com um staff desejável e nunca com a estabilidade de recursos necessários. Que os recursos do FAC, por exemplo, nos não podíamos usar para despesas de pessoal e nem para financiamento do próprio orçamento da Secretaria de Cultura. O recurso do FAC é carimbado para repasse. Ao contrário, ele nos deu um ônus adicional porque você podia pagar a exposição mas você não podia pagar o staff que precisava ter para ajudar na exposição, digamos assim. Permitiu fazer muita coisa dentro dos equipamentos museológicos, mas sem diretamente o benefício. Indiretamente se conseguia algumas coisas, ia fazer a exposição o pessoal vinha para montar, fazia a pintura, fazia isso, fazia aquilo, mas era muito pouco para as ambições de uma capital federal. Muito pouco.

Sara: O FAC é um recurso que foi pensado para voltar para a comunidade, né, mas o Museu hoje recebe muitas exposições que são feitas com recursos do FAC. A gente fez um educativo com recursos do FAC.

Pedro Bório: Você esticando o FAC ao máximo você consegue até pagar os monitores, pagar algumas coisas, você paga a montagem da exposição mas você não paga a tua folha de pagamento.

Sara: Bem, eu queria voltar àquela questão sobre a definição do primeiro diretor e, veja bem, não me interessa se foi o Barja. Eu queria entender o seguinte: eu vou colocar uma questão. Dentro da estrutura do GDF, o cargo de diretor do Museu é um CNE-7. Não é um DAS-4, como na estrutura administrativa federal. Eu queria entender se o Barja foi escolhido por ser uma pessoa com saber notório na área de artes visuais que já era um servidor público do GDF, ou não, entendeu?

Pedro Bório: Eu não estava. Essa pergunta eu não vou saber te responder, Sara, porque eu não estava mais lá. Eu acho que juntaram sim as coisas. Eu acho que ele tinha condições pessoais, até por ser um ativo curador em Brasília, ele ter assumido, mesmo que ele não fosse funcionário do GDF, ele poderia ter assumido por uma indicação de confiança.

Sara: Queria só entender se isso foi pensado, entendeu? "Ah, o diretor do Museu do Nacional da República vai ter uma expressão".

Pedro Bório: Foi discutido. Havia uma modalidade que era, olha, o Museu ficando pronto poderia se tentar criar uma OS se surgisse uma entidade que quisesse abraça-lo e ele se tornaria auto-sustentável.

Sara: O Museu poderia ter também uma associação de amigos, por exemplo, né.

Pedro Bório: Que não é o suficiente para um equipamento desse custo, desse porte. Ela ajuda muito, a gente tem que sempre acreditar na comunidade como eu te dei esse exemplo da Sala São Paulo. A Sala São Paulo tem um exemplo bonito que foi o seguinte. A, como é o nome dela? (recuperar nome?) Tinha uma diretora da Sala São Paulo, diretora executiva da Orquestra Sinfônica que um dia ela estava lá recebendo o pessoal para fazer assinaturas na abertura da temporada e apareceu um senhor e disse: "Claudia - Claudia Toni o nome dela - olha, eu to notando aqui uma coisa que pode ser útil para vocês". E ela disse assim: "O que é que é?", e ele "Não, vocês não tem voluntários". E ela disse "De fato, nós temos isso em nosso programa de trabalho, é nosso desejo, mas a gente não conseguiu. Nós temos tanta coisa pra fazer que a gente, inaugurando a sala, a abertura da Sala São Paulo, a orquestra, tudo aquilo novo, nós não conseguimos articular o programa de voluntariado". Aí o cara disse assim: "Ah, se a senhora deixar talvez eu possa lhe ajudar". Aí ela disse assim: "Mas qual é a

sua experiência?". Aí ele disse: "Eu acabei de me aposentar". E ele era diretor de pessoal do Banco Safra. Bom, o cara fez uma mágica lá tão competente que ele chegou a ter 5 mil candidatos para voluntariado. Você imagina, ele fez do bolso dele panfleto, não sei o que, e selecionaram pessoas. Porque é aquele drama que você deve saber. Você abre para voluntariado – eu tive isso no Teatro Nacional um pouco – as pessoas acham que elas podem aparecer a hora que elas quiserem. Não, voluntário tem que aparecer com data marcada e horário. Olha, você pode dar e dizer "Não queremos você se não puder me dar dois dias por semana, por exemplo". O resultado é que isso funciona no mundo inteiro. Para resumir a sua resposta, ela é uma resposta meio triste porque não houve uma discussão digna das ambições do Museu, tanto sobre seu formato de direção. Houve um arremedo de discussão, mas quando o governador saiu começou a ficar mais difícil discutir as coisas dentro do governo do DF, como eu estava te contando. Essa discussão de separar o executivo, que tem que cuidar do papel higiênico, da limpeza, da segurança e tal, da parte de curadoria, que os curadores tem um pouco de aterrissagem na realidade. Por exemplo, o Barja teria sido melhor ainda se ele tivesse sido membro de um triunvirato de curadores, por exemplo. Um curador residente com espaço para mais curadores de fora, digamos. É o seguinte, se o Banco Central me disser que vai emprestar obras durante um ano, é justo que eu diga para eles: "Então vocês também ponham uma pessoa aqui". Agora, o diretor, deve ser o seu caso, tem que cuidar do trinco da porta e da montagem da exposição, não é uma boa ideia. Você deveria ter um diretor executivo ou administrativo.

Sara: Na época em que o Barja foi nomeado era ele só. Aí depois criou-se dois. Porque me contaram que existia um diretor executivo e o Barja seria então o diretor criativo. Mais ou menos isso.

Pedro Bório: É, a ideia é por aí. Havia muita incerteza se o Museu ia evoluir e se próprio governo federal iria querer abraçar. O Roriz, ele sinalizou muito claramente pro Gilberto Gil que se o governo federal quisesse fazer alguma coisa mais ambiciosa o GDF não tinha problemas com isso. O problema político que existia era do lado de lá pra cá. Eu vou te dar um novo exemplo que prova isso que foi o seguinte. Aqueles teatros ali perto da Torre de Tv, da Funarte, eles não são da Funarte, eles são do DF. Aquilo é um comodato. Foi feito um comodato. O Antonio Grassi quando assumiu a Funarte, o (Sérgio) Mamberti, nós éramos amigos, "Ah, a gente poderia fazer coisas", e eu: "Olha, se vocês quiserem assumir a Funarte

ter uma vitrine em Brasília", mostrar inclusive a total flexibilidade do DF em trabalhar junto com o governo federal que no fundo (falha no áudio), "passa na Procuradoria, tudo bonitinho, e vocês gerem o teatro". Com isso a gente abriu mão de um uso político até que tinha. O problema é que esses espaços tinham usos políticos e muita coisa errada passava, entende? Tem gente que tem saudade de projetos, tipo, temporadas populares mas eles não sabem quanto do dinheiro deles foi desviado, quando a gente foi ver... Enfim, uma pessoa que talvez você possa conversar um pouco, ela está afastada, mas ela pode contar da gênese do projeto é a Luiza Dornas que mora aí em Brasília. Luiza é uma pessoa adorável. E outra pessoa que era o diretor de patrimônio da Secretaria de Cultura na minha época que é o Jarbas Marques, que é a pessoa que mais tem conhecimento da história do Distrito Federal. Jarbas é uma enciclopédia ambulante.

Sara: Já está um pouco tarde mas eu quero te fazer uma última pergunta sobre o Museu.

Pedro Bório: Pode fazer quantas você quiser.

Sara: Não, já estamos acabando, porque a gente já está cansado. Hoje é sexta e a gente merece descanso.

Pedro Bório: Eu amo isso tudo e assim, eu acho engraçado na história de Brasília no fim são os embaixadores, né, quero dizer... O (Wladimir) Murtinho fez o Itamaraty, o Murtinho fez o Teatro Nacional, eu fiz o Museu junto com a equipe das obras, e nós fizemos também, não esquecer, a gente fez a nova escola do Clube de Choro, a gente fez a reforma do Centro de Convenções, a reforma da Concha Acústica, fez as fontes da Torre de TV, o projeto de tirar aquele mercado debaixo da Torre que estava aquela porcaria que foi feita. Eu percebi que tinha coisa acontecendo, não parava.

Sara: Então, além das exposições de artes visuais, o Museu recebe diversos eventos que acontecem nos auditórios, na área externa e no anexo que era para funcionar como restaurante mas às vezes ele funciona como base para algum tipo de coquetel, alguma coisa assim. Eu queria entender. Esse tipo de uso do Museu estava previsto? O Museu funcionaria também como um centro de eventos para além das artes visuais?

Pedro Bório: Eventos conexos das artes, né?

Sara: Porque assim, na área externa do Museu de vez em quando tem algum show, no auditório tem eventos das embaixadas, tem eventos do próprio governo do Distrito Federal, seminários, encontros formais, né.

Pedro Bório: Eu acho que isso é um terreno muito perigoso. Que na nossa realidade brasileira é possível aceitar um pouco, por exemplo, o próprio GDF. O ideal é que os eventos fossem todos conexos das artes. Se uma embaixada vem e quer fazer um congresso de museologia ou apresentar uma série de filmes da Bienal de Veneza ou do Festival de Berlim, perfeito, não tem a menor discussão. O uso da Esplanada para eventos foi uma coisa também que nós tentamos criar um caderno de normas, inclusive na minha gestão, eu acho que isso perdurou um tempo, havia uma determinação que só o primeiro quarteirão ali em frente do Museu e da Biblioteca poderia ser usado, entre o Teatro Nacional, mais para baixo não poderia nada. O governo federal é o primeiro a violar as coisas. Por exemplo: ele coloca publicidade nas fachadas dos Ministérios, o que é absolutamente fora de propósito, né, você colocar aquela publicidade, aqueles banners, aquelas coisas, não tem sentido. É uma porcaria. Agora, a ideia de você fazer uma política que seja inclusiva, para uma população mais massiva, tem essa tradição de fazer coisas no centro de Brasília. Estava se caminhando para uma progressiva mudança, em vez de você fazer no gramado da Esplanada, que tinha o Tom Music, não sei se você chegou a saber, era uma série de concertos que tinha Ivete Sangalo, Roberto Carlos. Nós fizemos a primeira experiência de arena multiuso que foi usar o velho (estádio) Mané Garrincha, a gente fez uma experiência com o Lenny Kravitz para fazer lá de dentro porque a polícia, a defesa civil, todo mundo prefere ambientes que ela sabe muito bem como ela vai operar. Você faz um concerto tipo Paul McCartney no estádio, você tem entrada, saída, sala de emergência, camarim, onde entra ambulância, onde o público entra, como é que a polícia funciona e ela vai refinando esse modelo cada vez mais. Então isso é uma função muito forte do estádio, eu diria para você, para tirar esses eventos massivos da Esplanada. Agora eventos mais soltos tipo a Feira do Livro que foi por muito tempo feita no shopping Pátio Brasil. Acho que é bem vindo, porque são primos-irmãos, digamos, do Museu. Então é a questão da justa medida, do conforto e da segurança da população. Agora a pandemia mudou toda a visão, né. Mas também tem umas coisas que deprimem, né. Por exemplo, nós fizemos a ida do carnaval para a Ceilândia. Não foi uma bobagem, foi uma coisa super bem pensada,

porque era um carnaval pífio que dava 10, 12, 15 mil pessoas e na Ceilândia chegou a 300 mil. Ou seja, você vai com um evento super popular onde o povo está. Ceilândia, Taguatinga, Riacho Fundo, Samambaia, é um eixo de 1 milhão e tanto de pessoas que gostam disso e receberam com o maior carinho, com total segurança, funcionou super bem. Aí tinham os que não queriam mudar. Quem mais reclamou foi a ARUC porque o carnaval era no quintal deles, eles atravessavam a rua e estavam lá. Quando a gente levou para fora deu trabalho para eles e deu mais trabalho ainda para as escolas de samba de Planaltina que tinham que atravessar tudo, então nós demos uma ajuda para transportar os carros alegóricos e tal. Mas a verdade é que foi um evento super bem sucedido. Era como a questão da orquestra sinfônica. Tem lugar para a orquestra sinfônica no pátio? Tem. Mas tem lugar lá no Gama, na Ceilândia, então tem que fazer. Então o equilíbrio é a chave.

O restaurante, para você ver como a gente chegou a pensar as coisas. Nós tínhamos pensado em fazer um lugar que fosse, todos os objetos que fossem utilizados ali dentro fossem de design brasileiro, quer dizer, as toalhas, os guardanapos, o talher, a vidraria, o cristal e as bebidas e as comidas. E a ideia é que fosse uma vitrine da gastronomia brasileira que é uma forma de arte, de arte culinária, né. Então você teria a cada mês ou a cada três meses um chefe de um Estado diferente. Essa era a ideia, que era pra ser renascida. E essa ideia era patrocinada, inclusive, não deu tempo de articular, e tava pronto. Mas era fácil de articular porque você tem patrocinador para isso. E hoje, nessa era da internet, isso seria uma brincadeira. Fica aí a ideia para vocês fazerem. Quando a Revista Veja resolveu fazer "O melhor de" pela primeira vez e eu fui jurado, a gente conversou com os chefes de Brasília e a gente começou a dizer que culinária também era cultura, eles ficaram doidos porque era a primeira vez que eles foram reconhecidos, porque antes só olhavam para eles como cozinheiros. E é uma coisa poderosa. Se pedirem para as pessoas, você vai para Paris, por exemplo, você vai atrás do que? Você vai atrás de cultura. Ninguém vai para Paris porque a calçada é boa. As pessoas vão atrás de museu, de design, de culinária, de arquitetura bonita, de cultura difusa. Então Brasília começou também a fazer propaganda de si mesma no entorno. Por exemplo, tinha uma tradição em Brasília de que caía o público durante as férias do meio do ano. Então nós fizemos uma campanha chamada "Brasília em alta". Tem aí, inclusive, o Hélio Doyle está aí em Brasília trabalhando, eu posso te dar o contato, a Lúcia Flecha de Lima e eu tínhamos um comitê chamado Comitê de Promoção da Capital. Então a gente fez propaganda em Uberlândia, em Anápolis, em Goiânia, em Palmas, no Tocantins para fazer como antigamente, quando eu era criança meus pais diziam assim "Ah, nós vamos

no Rio de Janeiro para ver um balé com a Margot Fonteyn" e a gente começou a fazer para Brasília. Resultado: começou a entupir de gente. Nos hotéis, no fim de semana ficavam lotados. Então pela primeira vez a arrecadação em julho disparou porque a cidade encheu, teve festivais, a cidade encheu de gente. E o Museu também. O Museu atrai. O museu de Curitiba, para você ter uma ideia, a exposição OSGEMEOS lá em Curitiba, você sabe quantas pessoas de fora foram para lá? Parece que duzentas e tantas mil.

Sara: Eu conversei com o curador da exposição porque eu também estava pensando em trazer essa exposição para Brasília, para o Museu Nacional da República. E, Pedro, eu não consegui patrocinador. Por conta da pandemia não deu certo. Lá deu certo por conta do governo e da empresa de energia que colocou dinheiro na exposição para que ela acontecesse.

Pedro Bório: A renúncia fiscal das empresas tem que ser passada para a cultura. Isso não pode dar para porcaria, entendeu?

Sara: E aqui no DF ainda falta uma cultura do empresariado, né? Eu acho que uma Associação de Amigos do Museu poderia ajudar com isso também. Porque esse Museu tem todo o potencial.

Pedro Bório: Nossa tradição de contribuintes individuais é muito fraca. E nós temos um problema porque algumas empresas têm uma espécie de egoísmo moderno que é o seguinte: em vez de ela adotar um museu público ela quer fazer o dela. Tudo bem às vezes. Alguns são mais bem sucedidos, como o Instituto Moreira Salles, outros são meio egoístas, como por exemplo, você tem a Brasiliana Itaú em São Paulo, mas está lá em um prédio do Itaú. A pergunta que eu te faço é a seguinte: o Itaú vai trazer a Brasiliana para mostrar em Brasília?

Sara: Mas o Barja conseguiu essa façanha de uma parte da coleção Brasiliana vir para cá pro Museu. Acho que foi em 2017.

Pedro Bório: Devia vir sempre, entende.

Sara: E acho que também falta um pouco um tipo de convênio entre os museus federais. Por exemplo o STF, não sei se você sabe, mas o STF durante a pandemia conseguiu fazer um

museu que fica no subsolo com projeto do escritório do Paulo Mendes da Rocha. Eu fiquei impressionada.

Pedro Bório: Eu acho uma extraordinária bobagem. Não é função do STF ter um museu.

Sara: E eles tem dinheiro e eu fico imaginando por que eles não adotam o Museu Nacional? Por que não adotam o MAB?

Pedro Bório: É uma vergonha total. Chegamos a discutir até com o presidente Sarney a ideia de passar a biblioteca da Câmara dos Deputados para a Biblioteca Nacional (de Brasília). E vou te dizer uma coisa que talvez você não saiba. Havia uma discussão com o Oscar de se fazer, paralelo ao prédio da Biblioteca Nacional, mais um prédio igual se for crescer. Esse prédio igual poderia ser feito mais devagar porque o que falta para a Biblioteca Nacional é um subsolo de acervo grande, entende. Além desse subsolo de acervo grande poderia ser feito muita coisa. Poderia também ser feita a parte educativa do Museu. Mas essa história de ficar abrindo museuzinho é o fim da picada. O Tribunal de Contas tem um centro cultural e então você tem exposição de arte no STF, isso é uma babaquice extraordinária, só para o ego do presidente que vai inaugurar. Aí você vai ter exposição que é assim: a artista é tia de alguém. Esse é o Brasil caipira. O resto do mundo também já foi assim. Mas tem que ter grandeza. O Museu na verdade, para um Museu Nacional, ele chega ser tímido, o nosso. Você já visitou a National Gallery em Washington? Você vê o tamanho daquilo.

Sara: É isso, Pedro, eu queria te agradecer muito. Foi um prazer conversar contigo, você me ajudou muito.

Pedro Bório: Eu espero ter dito coisas úteis. Mas já deu para você perceber, né, que algumas coisas que nós deixamos pela metade estavam bem encaminhadas, mas como a minha saída foi muito turbulenta, eu vou repetir para você. Enquanto o governador Roriz estava, ele brincava, era uma coisa engraçada porque ele dizia: "Eu não sou um homem de cultura, eu sou um homem de agricultura. Mas vocês são, vocês entendem, vocês fazem". E ele nos deu carta branca para fazer. Não foi só o Museu. Foi o Museu, o Centro de Convenções, a Escola do Clube do Choro, a reforma do Cine Brasília e por aí foi. E vão em frente, é preciso fazer com que o governador entenda que ele tem um produto atraente. Esse é o ponto. Porque

movimentar a cidade, por exemplo, se a hotelaria entendesse, se a empresa de energia entendesse que elas têm um ganho institucional muito grande. A Copel dá dinheiro lá no Paraná quando o governador manda, mas ela dá dinheiro também porque ela está percebendo o retorno. Hoje se você falar que vai encurtar a verba da prefeitura de Curitiba, os caras sobem pela parede. O museu lá está com 4 milhões de pessoas por ano. E aqui em Brasília o Museu chegou perto de 2, né?

Sara: Pois é, em um ano. Aqui a gente tem números estratosféricos, é impressionante. Com a pandemia, é claro, reduziu. Mas no primeiro dia de funcionamento após a reabertura, eu fiquei incrédula porque eu pensei que ninguém viria e vieram pessoas. E estão vindo e cada vez mais. Hoje a gente teve um grupo na primeira hora da manhã de 90 crianças da escola.

Pedro Bório: Só de ter isso você pode dormir feliz vários dias. Porque você sabe o que seu trabalho está fazendo. O problema é não deixar voltar atrás. Vai entrar uma grande quantidade de dinheiro no Brasil das telecomunicações. Eu acho que se deveria conversar com essas empresas e os eventos no Museu seriam geradores de conteúdo. Foi isso que nós quisemos fazer. Vou te dar mais um exemplo: a gente queria transformar o Teatro Nacional em uma espécie de center, que fosse gerador, você teria espetáculo no Teatro Nacional mas você também teria a geração do conteúdo para ser disponibilizado de maneira digital. Por exemplo, tem uma série chamada Live in Concert, que não é uma coisa assim tão simples de fazer, você tem que modernizar toda a estrutura do Teatro para ter câmeras e mesas de direção de imagem como se fosse um estúdio de televisão. Aí você pode ter os concertos da orquestra e em vez de serem vistos por 1 mil pessoas, eles passam a ser vistos por 50 mil pessoas ou 100 mil pessoas. Vai chegando em todo o Brasil. O cara está lá no Acre e assiste o concerto que quiser. Essa era a ideia. Aí muda totalmente o perfil da instituição. Isso é o futuro. Agora é muito complicado porque as pessoas não querem saber. Como é que você pode deixar um Teatro dez anos fechado? Também estava alinhavado o projeto. Por exemplo, muita gente não sabe, a gente foi fazendo a reforma do Teatro sem fechar. As duas fachadas de vidro, que eu consegui dinheiro do Banco do Brasil, a gente fez. Depois teve um problema gravíssimo no ar-condicionado, a gente fez uma parte da solução. E aí nós já tínhamos pedido os protótipos para trocar as cadeiras e resolver o problema acústico da sala Villa-Lobos. Agora o equipamento técnico do Teatro que são as mesas de som, as varas de luz, está tudo arcaico, funciona ainda, mas está tudo arcaico. E nesse drama da cidade inteira você tem que ter um

mapa, por exemplo, com todas as salas de concerto, inclusive as salas privadas, tipo a Casa Thomas Jefferson, a Aliança Francesa, onde é que você pode fazer um evento, né. Vou te dar um outro exemplo: os teatros nos Estados Unidos, eles trocam o piano de cauda a cada ano e meio, dois no máximo. O piano Steinway, o concerto custa, com desconto para teatro, custa 50 mil dólares. Então o piano do Teatro Nacional deve estar com 25 anos já. E ele foi um piano que foi apreendido na alfândega, ele iria para o Rio Grande do Sul, os papéis estavam errados, o pessoal conseguiu agarrar o piano e levar para Brasília. A Casa Thomas Jefferson por causa da ligação com os Estados Unidos tem um Steinway, $\frac{3}{4}$ de cauda. Mas você vê uma cidade, a capital da República, mesmo se no Museu tiver concerto você teria que ter um piano de cauda. Não precisava nem ter fundo de palco de teatro. Você teria que ter uma caixa onde ele fica arquivado lá com umidificador tudo direitinho. Agora morreu o Nelson Freire. O Nelson Freire quando foi tocar no Teatro Nacional levou horas para acertar o piano. Porque o piano estava, ele me disse: "Pô, esse piano é uma peça de museu". Então não é mole não. Nosso país não é mole.

[Final do depoimento]

Apêndice 2

Entrevistado: Wagner Pacheco Barja

Entrevistadora: Sara Seilert

Data da entrevista: 24/02/2022

Sara: Então, vamos lá. Eu gostaria primeiro que você se apresentasse. Dissesse seu nome completo e a sua ocupação.

Wagner Barja: Meu nome é Wagner Pacheco Barja. Minha ocupação hoje?

Sara: A sua profissão.

Wagner Barja: Professor de artes da Secretaria de Educação.

Sara: Artista plástico. Curador.

Wagner Barja: Curador independente. Eu tenho, assim, uma vocação. Obrigado. Uma vocação para projetos de arquitetura de exposições. Estudei arquitetura. Sei lá, está no sangue essa coisa da arquitetura. O que mais eu poderia dizer? Ah, minha formação?

Sara: Sua formação.

Wagner Barja: Minha formação. Eu sou Notório Saber pelo Ministério da Educação. Hoje em dia participo de eventos pelas universidades. Eu fui primeiro Notório Saber... Bom, eu não sei se isso tem que falar, mas eu quero o meu café.

Sara: Café. Aqui.

Wagner Barja: Eu gosto assim. Então. A minha formação é Notório Saber em Plástica, História e Teoria da Arte e Arte e Educação. Foi conferido a mim esse título pelo Conselho

Superior de Educação do Ministério da Educação. Depois disso eu achei que era muito ignorante, falei “ganhei esse negócio...”. Eu quis fazer mestrado, que já tinha abandonado a carreira acadêmica. Aí fui fazer mestrado. Fiz o mestrado em Artes, Ciências e Tecnologia da Imagem, no Instituto de Artes e não quis mais fazer nada. Me convidaram para fazer esse doutorado na Ciência da Informação e acho que vou poder contribuir com sua pesquisa porque na tese eu falo do ponto de vista do artista, do gestor e do curador.

Sara: A sua tese é então sobre...

Wagner Barja: Arte, ciência e tecnologia...

Sara: E museu.

Wagner Barja: O lugar de fala é o museu. São os museus.

Sara: E qual foi o seu vínculo...

Wagner Barja: Eu estou fazendo uma operação dentária. Então o ar quando entra, dói, porque fizeram uma cirurgia na minha boca, tiraram um dente aqui que quebrou um pedaço. E quando eu falo, dói. Por isso que o vento gelado dói.

Sara: É impossível tomar quente e gelado.

Wagner Barja: Gelado já tomei. Quando falo, dói, entendeu? Por isso que ponho a máscara também. Vamos lá às perguntas.

Sara: Qual foi o seu cargo na Secretaria de Cultura?

Wagner Barja: Eu ocupei vários cargos antes do Museu (Nacional da República). Na verdade, eu vim para a Secretaria de Cultura...

Sara: Ah, é, você foi gestor também da 508 Sul. Você lembra os anos? Tudo bem.

Wagner Barja: Foram 5 ou 6 anos, se não me engano. Porque eu, na verdade, primeiro eu comande o projeto de reforma da 508 Sul, que ela estava na ruína.

Sara: Aquela primeira reforma antes do... Dessa mais recente.

Wagner Barja: Não, dessa recente eu não participei. Mas a reforma foi um ganho para a cidade, porque não tinha um espaço central assim, foi uma reforma legal. O TT foi diretor lá, o TT Catalão, e ele me convidou para trabalhar lá com ele na assessoria de artes plásticas. Então quando ele saiu, ele saiu pedindo que eu substituísse ele na direção do espaço. Ele praticamente entregou. Porque eu não tinha noção de gestão assim.

Sara: Mas você era professor na época já?

Wagner Barja: É. O TT era muito bem articulado com a cultura, foi um grande mestre que tivemos. Ele criou um mecanismo que trouxe... Criou um convênio entre a Secretaria de Educação e a Secretaria de Cultura e criou um time de professores. Eu acho que eram uns 10 que atendiam todas as linguagens cujo equipamento... Tinha aquele multifacetado de linguagem. É, tinha cênicas, tudo, tinha plásticas, tinha música, dança. Enfim, circo. Cinema. Então a gente, cada professor da educação assumia coordenação de uma área dessas linguagens. Era isso, o espaço cultural lá era composto de um elenco de professores de educação artística.

Sara: E você ficou lá na 508 Sul até quando mais ou menos?

Wagner Barja: Eu fiquei bem uns 5 ou 6 anos.

Sara: E de lá você veio para o museu?

Wagner Barja: Não, aí eu fui convidado para integrar um convênio que existia entre a Secretaria de Cultura e a Universidade (de Brasília), tanto de educação quanto de cultura e a universidade. Eu fui coordenador pedagógico na Casa de Cultura da América Latina (CAL) e assumi a área de artes plásticas. Na Casa de Cultura. Fiquei lá 9 anos. Depois, quando veio o Museu nesse período que citou, eles criaram uma Comissão Intergovernamental. Eu fiz parte

dessa comissão, fui convidado para assumir o Museu. A programação do Museu. Então eu tinha dupla...

Sara: Da CAL para cá.

Wagner Barja: Não, eu trabalhava, fiquei 2 anos, se não me engano, trabalhando na CAL e no Museu. Programando a CAL. Não tinha cargo, eu era uma pessoa tipo um pivô no jogo que levantava a bola só da programação. E nesse ínterim, eu não me lembro, acho que foi em 2007 que foi que assumi aqui esse posto, a gente enfrentou muita dificuldade e tal, e não tinha acervo. Eu reclamava o tempo inteiro que tinha que ter acervo, tinha que ter política de acervo. Aí foi quando surgiu a oportunidade dessa coleção Oceanos Gêmeos.

Sara: Calma aí, antes de falar da Oceanos Gêmeos. Por que ela já veio...

Wagner Barja: Já chegou pronta.

Sara: Tá, mas ela veio em 2009, não é?

Wagner Barja: Eu não lembro se foi 2008 ou 9.

Sara: A operação foi em 2008.

Wagner Barja: Então foi em 2009.

Sara: Só para a gente voltar. Então eu quero ainda falar mais sobre essa coisa da construção do Museu. Rapidinho. Ele foi inaugurado em 2006.

Wagner Barja: Foi.

Sara: E a Secretaria de Cultura participou da elaboração e construção dele, não é? Pelo o que o Pedro Bório me contou. Surgiu do GDF, ano é? Governo Roriz e tudo.

Wagner Barja: É, parece que foi dinheiro do... Como chama? Do Fundo Internacional de Desenvolvimento.

Sara: Naquela época que estava sendo planejado o Museu você participou de algum tipo de tratativa, reunião? Perguntaram se, por exemplo, a vocação do Museu seria Artes Visuais?

Wagner Barja: Não perguntaram nada, acho que não houve essa consulta ampla à sociedade. A comunidade... Eu não sei, isso eu não tenho conhecimento.

Sara: Eles construíram um prédio que dariam um nome de museu.

Wagner Barja: Construíram esse prédio do Oscar, projeto do Oscar, mas não tinha uma pauta definida.

Sara: Um projeto de museu, que museu seria.

Wagner Barja: Não tinha, não foi construído esse conceito. Mas era um museu, as pessoas entendem o museu, sei lá como entendem, tem várias tipologias. Mas não foi traçada tipologia nem para acervo, nem política, nem plano, não tinha nada, a gente tinha que construir todo esse ideário e consultas para a sociedade. Principalmente com pessoas ligadas com museus, olhando planos, o repertório de outros museus, qual seria a vocação desse museu. Acabou confluindo para a arte contemporânea.

Sara: É isso, porque esse processo de construção que me interessa, se existiu plano museológico prévio. Pelo o que você está falando, não. Existia uma vontade de ter um museu, pelo o que o Pedro Bório me falou. Ele me falou assim que Brasília era a capital e não tinha espaço digno, espaço grande o suficiente para receber exposições internacionais. Ele fala bastante a palavra cosmopolita, sabe.

Wagner Barja: Não havia esse cosmopolitismo porque a cultura sempre anda a reboque de outras áreas da economia. Não havia um conceito de economia criativa, não havia conceito de... Era uma coisa meio diletante. Não havia uma cadeia produtiva organizada dentro desse

setor. Então Brasília começou a se transformar a partir de determinados polos culturais. Caixa Econômica Federal, que tem acervo. CCBB.

Sara: Que veio bem depois.

Wagner Barja: Depois, mas veio concomitante com o surgimento do museu. Esses segmentos são de natureza diferente, porque são de espaços culturais de bancos. Até hoje, por exemplo, o CCBB não tem uma meta de colecionamento. Ele trabalha com eventos. Mas a Caixa já tem, tinha acervo, eu fui curador antes do Museu Nacional e antes de CAL, se não me engano, eles me chamaram por ser Notório Saber nas áreas que compreendem museologia, eu podia ser contratado pelo Notório Saber para poder gerir o acervo lá, organizar o acervo. Porque o acervo deles também foi construído de maneira, mudava de gestão, a coisa mudava de figura.

Sara: Era ocasional também.

Wagner Barja: É, agora aqui ele parte de uma plataforma conceitual. Porque quando chega a coleção Oceanos Gêmeos, que eles nos procuraram, não fui atrás...

Sara: A Polícia Federal chamou...

Wagner Barja: A direção da PF que estava com a apreensão ligou e perguntou se a gente queria ir lá olhar, se a gente tinha interesse. Era aqui. Naquele setor. Eu fui aí o cara, até já conhecia ele, ele lembrou que eu estava aqui e me perguntou se queria a coleção. A coleção entrou e deu uma espécie de startada na construção do acervo, porque ela era de uma época que tem obras dos anos 20. De alguns artistas que participaram efetivamente da semana de 22. E aí ela deu uma certa, o horizonte para a formação do acervo, um museu republicano, não é? Então tudo bem você contar a história do Brasil a partir de determinado momento.

Sara: Mas havia por parte da Secretaria de Cultura, sempre vou querer saber, se existia plano “a gente vai abrir museu e daqui a pouco a gente pensa em um plano de aquisição de acervo”?

Wagner Barja: Nunca houve.

Sara: Tudo foi feito aqui na gestão do Museu.

Wagner Barja: Tudo foi feito aqui na gestão do Museu. A gente tinha várias formas de indexar obras e incluir obras no acervo. A gente trabalhou em certa época quando o acervo do MAB foi embargado de ficar lá, porque estava em ruína, o MAB. O museu guardou, exibiu, publicou e foi aquela confluência de acervos que na verdade serviu ao mesmo propósito de você fazer milhares de recortes. Possibilidade de... o Museu nunca parou por conta disso, porque muitas exposições às vezes caíam por falta de patrocínio temporário e a gente tinha acervo para colocar no espaço. Nunca houve interrupção de programação. Nunca parou. E até hoje nunca parou, porque você precisa, se exposição cai, você tem recurso de fazer exibição do acervo.

Sara: Eu tenho uma pergunta que parece bem aberta, mas eu queria entender por que um museu de artes visuais?

Wagner Barja: Essas nomenclaturas que as pessoas denominam...

Sara: Ou artes plásticas.

Wagner Barja: Eu acho que nesse caso o museu tem uma espécie... Estou estudando muito comunicação em museu. Comunicação tem três etapas de evolução: comunicação intensiva, de mim para você, outras pessoas e tal, tem um sentido vertical. A comunicação expansiva, tem intensiva e expansiva, ela tem um sentido horizontal, ela já se comunica com um universo maior de receptores dos conteúdos e das mensagens; e estou estudando a comunicação imersiva e seus pressupostos básicos, ela tem sentido circular, e pode ser esférico. E a vocação desse museu é conversar com a cidade, com o distrito, com o seu entorno. É como se jogar uma pedra no lago e ela vai criando círculos de convergências e dissonâncias das ondas. Então se comunicar com o país e com o mundo. Assim em seu entorno. Visto que Brasília é uma cidade com esses potenciais alicerçados na sua fundação. Por exemplo, a gente tem como conversar com o mundo através do cinturão internacional das agregações diplomáticas, as embaixadas, que sempre procuram o museu. Porque até o Museu

se firmar, a gente teve que fazer um esforço meio hercúleo, mas depois ele virou dionisíaco, porque as pessoas vinham a nós. Porque havia uma credibilidade com relação ao índice de visitação. A gente tinha uma noção do território que a gente está ocupando. Eu falo a gente, porque nós somos agentes culturais. Essa noção de território é do doutor Lúcido (Lucio Costa). Eu acho que é isso porque sempre fui apaixonado pelo trabalho dele. Para mim ele era um dos maiores intelectuais. Ele tinha uma coisa assim de entregar as coisas para as pessoas. Ele muito inteligentemente colocou os espaços culturais, Teatro Nacional, tudo, a biblioteca e o museu na Esplanada dos Ministérios, onde tem tudo pro passante. Porque a acessibilidade do museu está prejudicada. Isso eu posso medir para você, porque chegamos a um milhão cento e tantos visitantes em determinado ano que não me lembro, e quando fecharam a entrada pela esplanada, a frequência caiu pela metade. Quer dizer, chegamos a colocar um terço da população do distrito dentro do museu em um ano. Então isso mostra o que é um equipamento popular, ele está falando com as pessoas. Ele tem diálogo muito profícuo e direto com o cidadão comum saltando na rodoviária, vai trabalhar e passa no museu nem que seja para ir ao banheiro. Depois ele presta atenção. Por isso que eu gosto muito de colocar... Gostava muito que as exposições estivessem ali, porque tenho uma passagem interessante, que um dia um segurança chegou para mim e falou “os garis querem entrar para ver a exposição”, falei “claro, deixa entrarem”. Aí eles entraram. Eu achei que eles queriam ir ao banheiro, normal. Mas eles ficaram vendo a exposição. E era uma exposição sobre comunidades latino-americanas autossuficientes. Muito bem montado. E eles ficaram prestando atenção naquilo, porque estava traduzido para o português, leram alguma coisa, viram imagens e viram aquilo. E foram embora. Eu vinha muito aos domingos aqui. Sábados e domingos, para ver como estava o movimento. E estava lá em cima, aí uma pessoa me toca, quando eu olho é um cara de roupa normal com a família toda, era o gari que trouxe a família. Então, assim, esse tipo de gente é que me interessava aqui. Porque assim veio porque gostou, não é? É diferente de uma pessoa que vem porque é uma obrigação social, ou é do ramo, esse público é muito fiel. Mas você conquistar um público heterogêneo, de estratos sociais diferentes. Eu achava que aquilo era uma missão entre as missões do plano museológico, a missão era formação de público. E com relação, voltando ao acervo, com essa matriz modernista, a gente pode fazer um cálculo exponencial de aquisições mediante prêmios. Gostava muito de trazer prêmios, porque prêmios já vêm curados e já trazem um conceito naquelas obras que são premiadas, prêmios aquisitivos. Então os prêmios locais, os nacionais também contribuíram muito de uma forma bastante amalgamada, as matrizes do

acervo de arte brasileira. Se bem que a gente também tem doações internacionais e tal. Então assim, eu ficava sempre imaginando “nossa, dá para fazer exposição assim, assado”, nem sempre dava para fazer porque tinha as exposições temporárias para atender. Mas assim, a pauta das exposições refletem, por exemplo, a formação étnica do Brasil. Cultural, né? As identidades postas para nós como referências essenciais da nossa cultura. A gente tem N exposições para fazer dessa natureza, entendeu? Porque assim, exposições políticas, por exemplo, foram feitas muitas. Os artistas adoram, principalmente em tempos de crise política, só aflora uma mobilização dos artistas. Então essas coisas assim, eu acho que o acervo tem um potencial bastante de conteúdos bastantes profundos. Ele fala de um Brasil de uma forma muito especial.

Sara: O Museu chegou a realizar prêmios?

Wagner Barja: Não, porque essa política de prêmios era feita pela própria Secretaria. Por exemplo, pelo prêmio Mestre D’armas.

Sara: Mas esses prêmios são feitos pela comunidade, né? Não são da própria Secretaria. Eles entram com o Fundo de Apoio à Cultura, né?

Wagner Barja: Isso, eles entram com o Fundo de Apoio à Cultura, que é um mecanismo de interação e distribuição, porque não cabe a mim escolher as coisas sempre. Às vezes eu tenho que escolher, como gestor você escolhe alguma coisa, mas assim, esses prêmios são o reflexo da produção, do que está sendo feito. E ao mesmo tempo eles têm essa base econômica da Secretaria, que fomenta esses certames. E tem um retorno para a cultura da cidade como um bem público. Às vezes é melhor do que você criar uma comissão para escolher uma obra. É diferente. Entendeu? E eu acho que tem uma sintonia do edital com esse tipo de coisa.

Sara: Voltando um pouco de novo ao tempo da construção do Museu.

Wagner Barja: Eu não sei se embolei um pouco, porque estou falando da formação do acervo.

Sara: É, a gente está embolando os assuntos, mas depois eu vou transcrever tudo, aí eu vou organizar. Não tem problema. O que me interessa saber também é se havia alguma política

para museus na secretaria de cultura naquela época. Porque pelo o que a gente está conversando, e pela outra conversa que tive, me parece que não existia assim uma política pública consolidada para museus.

Wagner Barja: Não.

Sara: E esse museu aqui nasceu meio sem certidão de nascimento, vamos dizer assim, sem uma vocação definida. E isso foi sendo construído, ele foi sendo construído um museu de artes visuais. Não existia um plano para museu nessa época? Eu queria entender, assim, me parece que o fato de ele ser dirigido por uma pessoa das artes visuais foi crucial para essa definição da vocação. E eu queria que você me dissesse, o que puder dizer, sobre como foi essa sua vinda para cá. Por exemplo, agora é o Barja o diretor.

Wagner Barja: Eu fui convidado.

Sara: Você foi convidado pelo secretário?

Wagner Barja: Pelo secretário, na época era o Silvestre Gorgulho.

Sara: Foi depois que o Pedro Bório saiu, o Silvestre Gorgulho te chamou.

Wagner Barja: Foi.

Sara: Quando ele te chamou, ele te apresentou um plano, alguma coisa?

Wagner Barja: Não, eu tive que desenhar. Eu tive que desenhar junto com Ana Frade, outros museólogos, fui ler vários planos museológicos. Eu conhecia muitos museus, a prática e teoria dos museus. Então esse pensamento já estava de certa forma injetado. A CAL tinha acervo.

Sara: Então já sabia lidar com o acervo.

Wagner Barja: Eu não lidava diretamente com o acervo. Eu não sou museólogo e nem pretendo ser. Eu acho fantástico.

Sara: Mas quis dizer, lidar com a instituição que guarda.

Wagner Barja: Não, eu estudei vários museus na Europa, na América Latina, na África, enfim, no interior do Brasil. Desde o novo, eu estudei lá, pesquisei lá, mas assim, ao mesmo tempo eu fui para o Museu do Homem Marajoara, que é lá na ilha de Marajó. Entendeu? Então assim, museu do Padre Gallo que até hoje está registrado aqui na minha cabeça. E aí eu trabalhei um pouquinho no sistema de museus daqui e pude conhecer alguns museus da órbita do sistema de museus, que eram museus somente da esfera pública, mas também museus da iniciativa das comunidades, museu do lixo... SLU que é muito interessante. E assim, mas eu fiquei muito pouco tempo, então não pude implantar um programa para o sistema, porque queria primeiro implantar um programa online, assim que a gente pudesse conversar com outros museus e eles saberem de fontes de fomento para instrumentalizar financeiramente e economicamente. Esses museus, que hoje parece que tem uns 80 e tantos museus por aqui. Mas essa vivência na museologia me deu uma bagagem que eu não vou nunca esquecer numa rodoviária. Porque estou carregando isso na construção do meu...

Sara: Faz parte da sua trajetória.

Wagner Barja: Faz parte da minha trajetória. Eu criei o museu do Goiás ali nos Olhos D'água, que era um compromisso que tive. Que é um museu muito voltado para as escolas, com a história da cidade, contexto histórico daquela cidade com o mundo, entendeu? Enfim.

Sara: Então em 2006, quando você foi nomeado diretor, porque eu lembro como estivesse aqui, mas não estava aqui, a primeira exposição do museu foi aquela de Oscar Niemeyer, não é?

Wagner Barja: Foi uma exposição do acervo que a dona...

Sara: Não era aquela dos desenhos do Oscar Niemeyer, que até comemorou aniversário dele?

Wagner Barja: Eu tenho a impressão que teve uma exposição, me deixa lembrar, foi da exposição Roberto Marinho.

Sara: Porque eu sei daquele catálogo grande, sabe, que está escrito... Foi curada pelo Marcus Lontra.

Wagner Barja: É, o Marquinhos fez essa exposição, ficou muito tempo aqui.

Sara: Você já era diretor?

Wagner Barja: Ainda não. Eu entrei em 2007.

Sara: Ah, porque o Museu foi inaugurado em dezembro de 2006. Aí abriram com essa exposição.

Wagner Barja: Eu acho que foi no final de ano de 2007 que eu entrei. Mas entrei assim, eu dava 20 horas aqui...

Sara: O senhor falou que dividia com a CAL.

Wagner Barja: Dividia, porque a programação da CAL e a CAL era uma ebulição, uma loucura.

Sara: E quem trabalhava aqui nesse período?

Wagner Barja: Tinha um rapaz, um artista que ficava por aqui, mas ele não nomeado, era o Eurico Rocha, um artista muito querido da cidade. E tinha outro rapaz.

Sara: Eu imagino que o museu não devia ter nada, só exposição montada.

Wagner Barja: Não tinha nada, nem móvel, quando eu cheguei não tinha essas coisas.

Sara: Contou que não tinha nada aqui.

Wagner Barja: Nem acervo.

Sara: Era o prédio, o Museu...

Wagner Barja: Essa exposição que você falou, agora estou lembrando...

Sara: Eu sei que ela foi a primeira.

Wagner Barja: Foi a primeira, e ela tinha paredes que foram locadas.

Sara: Marcenaria.

Wagner Barja: Eles que fizeram aquelas paredes. E falei “meu Deus, como vou fazer exposição desse negócio redondo assim?”, eu tive que aprender. O mito do cubo branco foi para o... acabou. Era tudo redondo. E fui aprendendo a fazer, foi um desafio muito grande. Aí um cara que fez as paredes, que poderiam estar presentes, permanecer, ele queria de volta. Aí todas as exposições temporárias que vinham, “vocês vão usar as paredes? Vão pagar esse cara, para ele parar de encher meu saco”. Eu fiquei até amigo dele, porque consegui pagar as paredes, era muito caro, na época, uns 20 mil. Aí as pessoas que vinham fazer, os produtores que vinham fazer, eles pagavam direto para o cara o custo do que o secretário anterior foi embora e não pagou. Não fala essas coisas.

Sara: Não, isso depois a gente pode até fechar. A gente fecha.

Wagner Barja: A gente conseguiu pagar e ficamos com as paredes, para pelo menos poder fazer exposição, porque era tudo...

Sara: Coisa que era para ter ficado sem ter que pedir.

Wagner Barja: Então eu já entrei com uma dívida. Entendeu? Eu tinha que dar nó em pingo d'água.

Sara: Imagino. Isso aqui é difícil, esse prédio.

Wagner Barja: É, é difícil. Mas eu acho que você conseguiu fazer uma modificação que ficou muito fotogênica.

Sara: É para simplificar.

Wagner Barja: E tínhamos o problema da demanda, da comunidade artística que não tinha onde mostrar. A 508 estava parada.

Sara: Vai ser um problema, daqui a pouco eu sinto que a gente vai ter que dividir ali também. Não dá para ficar só com dois espaços expositivos.

Wagner Barja: Sabe aquele corredor? Eu fazia exposição ali. Na sala 2, não sei aonde, no restaurante. Fazia exposições em qualquer lugar.

Sara: Então nesse período de 2006 a 2007 tinha uma gestão assim meio improvisada, vamos dizer assim, aí você chegou com um grupo.

Wagner Barja: Eu cheguei e também impus condições.

Sara: Quando você conversou com o Silvestre Gorgulho, não é?

Wagner Barja: Sim, ele sempre foi muito atencioso com o Museu e ele é uma pessoa que é meu amigo até hoje. Aliás todos os secretários eu me relaciono bem. Com o Silvestre eu fiz algumas exigências, disse “olha, eu assumo”, e fiquei parece que toda a gestão sem cargo deles.

Sara: Sem cargo de Diretor?

Wagner Barja: Sem cargo e sem salário.

Sara: Mas você era cedido pela Secretaria de Educação.

Wagner Barja: Eu fui indicado pelo reitor da universidade. Eu era do convênio.

Sara: Mas o seu salário era da Secretaria de Educação, professor normal.

Wagner Barja: Professor normal, aquela mixaria. Assim como aqui também. Mas assim, não teve nenhum acréscimo. Eu fiz para honrar a camisa. Mas assim, não me arrependo, acho que foi isso mesmo.

Sara: Até hoje o cargo que ocupo não vale nada dentro da administração. Tem esse nome bonito, não é, mas você vai olhar o código dele lá no final quanto paga, não dá...

Wagner Barja: Não existia cargo. Então eles me puseram no sistema, fiquei um pouquinho no sistema, dei uma empurrada no sistema e aí eu vim para cá como coordenador, se não me engano, para o João ser o diretor administrativo.

Sara: Como se fosse um diretor executivo administrativo.

Wagner Barja: É, sem ele as coisas não existiriam, porque ele colocava tudo no papel.

Sara: Eu precisaria de voltar com essa estrutura, porque eu acho que precisa sim de dois diretores.

Wagner Barja: Tem que ter, teve o Lamartine, ele fazia tudo. Ele adorava mexer e tal.

Sara: Ele também chegou a ocupar esse cargo de diretor que nem o João.

Wagner Barja: Administrativo, depois ele sai e o João entra. O João era assessor, mas o João tem um desempenho assim burocrático exemplar. Eu admiro muito a burocracia, mas se fazer... Então chega uma hora em que a gente segurava uma onda mesmo. A gente descascava os abacaxis.

Sara: E trabalhando assim como servidora pública, na administração da coisa, a gente vê que, no final das contas, o nome do cargo que a gente ocupa é o que menos importa, não é, porque no final das contas, você faz tudo. De tudo um pouco.

Wagner Barja: Eu fazia tudo, até apartar briga.

Sara: Porque assim, o meu cargo na Secretaria de Cultura é: Analista de Atividades Culturais na especialidade Artes Plásticas, olha que sonho. Eu tinha que só trabalhar com arte. Só curadoria. Mas é que eu não posso ser só curadora.

Wagner Barja: A arte aqui é uma coisa que se expande para todos os cantos. No sentido de que não é só arte, é uma cultura das artes. Eu acho que museu tem que ter essa visão, no meu entender, de abrigar a cultura. E as artes estão, de certa forma, no repertório desse trabalho.

Sara: Museu enquanto espaço de educação, não é?

Wagner Barja: Tem que ter uma pedagogia específica, porque existem várias formas de você traduzir. Quanto mais leve e simples, melhor. Existe uma comunidade intelectual que está acostumada com certos jargões de exposições ou de qualquer trabalho que tenha uma plasticidade. Eu acho que é um dos pontos mais difíceis, você encontrar um grupo de mediadores que assimile essa subjetividade da arte, porque ela tem caráter objetivo da produção, que são as técnicas que você precisa conhecer. E tem essa coisa da mensagem, não é, subjetiva que traz uma obra de arte. Mas as outras linguagens também precisam ser incorporadas no museu. De expressões artísticas. Da cultura imaterial também, acho que precisam estar postas no museu. E hoje em dia, com o advento da cibernética e da telemática, da comunicação, as coisas têm que ter uma estrutura física, de equipamento. Porque a cidade hoje tem esse potencial, a gente tem uma linha de pesquisa na universidade de arte, ciência e tecnologia da imagem. Essa linha de pesquisa precisa ser incorporada ao museu. Você precisa conversar com os pares, não é? Você sabe disso, você está dentro da universidade. Então assim, não só discurso de arte, mas o corte epistêmico da universidade. Porque a museologia está na ciência da informação? Justamente por causa da ciência, e arte também pode ser ciência a partir das tecnologias usadas para construir, sejam elas remotas ou atuais. Então acho que esse corte epistêmico no museu tem que estar à serviço das linguagens, das

manifestações artísticas, do acervo, você tem que ter aquela ponta do acervo que vai para o futuro. E aquela ponta que vai para o passado e o presente. Então essas coisas são determinantes. São pautas que a gente não pode perder de vista. Como é que está o acervo do museu de novas tecnologias? Tem condição de abrigar, de exhibir? De fazer com que isso tenha pesquisa instalada no acervo. Essas coisas são muito importantes. E assim, a falta de vergonha de pedir as coisas, a gente não deve ter vergonha, a gente tem vergonha de pedir para a gente, mas estamos pedindo para todo mundo. Então tem que haver uma cobrança. No caso, por exemplo, eu fui procurado por você, será que ela vai conseguir chegar onde ela quer? Com a questão do acervo, das exposições temporárias, doações... Sem uma associação de amigos do museu?

Sara: Pois é, uma associação de amigos do museu, eu sinto que seria muito importante.

Wagner Barja: Eu acho que isso faz parte da estrutura econômica de qualquer equipamento público, porque você não vai perder nada com isso. Agora, tem que ter uma probidade administrativa...

Sara: Eu conversei com o Paulo Henrique lá do museu de Goiás.

Wagner Barja: Meu amigo.

Sara: Tive uma longa conversa com ele.

Wagner Barja: Ele veio com você aqui?

Sara: Não, ele não veio pessoalmente aqui, nós falamos por telefone sobre o salão, falamos sobre aquela exposição que ele fez na Casa das Onze Janelas e ele falou da associação de amigos. O museu dele tem associação de amigos, então capta um monte de coisa.

Wagner Barja: Na minha época só funcionou... Quando TT entregou o bastão, eu falei “TT, primeira coisa que vou fazer...”, porque tudo eu perguntava para ele, porque era o cabeça, poeta, jornalista, comunicador, sempre foi artista. Ele dominava a arte computacional com facilidade. E é uma pessoa de outra geração, não tinha estudado, aprendeu sozinho. Então

falei “primeira coisa que vou fazer é criar a associação”, então criei e foi o que salvou a 508, porque quem era o governador era o Cristóvão, ele gostava muito de cultura, de vez em quando ele aparecia lá sem avisar para ver exposição, para ver algum evento. E aí o Cristóvão arrumava, a empresa tem que arrumar dinheiro para aquele maluco lá, porque ele vai fazer. Então nós tínhamos oficinas permanentes e temporárias. A produção artística da cidade evoluiu em quatro anos de forma impressionante por conta de que a gente tinha como pagar professores da universidade, artistas, para fazer oficina de pintura, escultura, não sei o que, de cenário. Entendeu? Professores de teatro, cinema.

Sara: Eu percebo que o museu é um espaço quase como uma grande vitrine e isso torna ele um espaço de disputa. E ele acaba sendo assim muito visado pelos galeristas, porque ele acaba ativando também o mercado mesmo. Sendo bem honesta aqui com você.

Wagner Barja: É normal.

Sara: E às vezes me pergunto se as pessoas não se mobilizam porque vem à calhar ele funcionar desse jeito, porque daí as pessoas podem se aproveitar do jeito que dá. Porque eu não consigo entender como que até hoje um grupo de pessoas não se mobilizou para fazer algo de fato para uma associação de amigos acontecer. É uma coisa... Fica disputando.

Wagner Barja: Eu acho que a associação de amigos é a forma mais legítima que tem de você construir coisas dentro de um equipamento público. É a experiência. São várias associações de amigos que funcionam muito bem e que conseguem estabilizar um equipamento como esse, com injeção de recursos.

Sara: Sim, e esse Museu funciona como mídia também. E ele, hoje, a gente recebe um monte de tipo de eventos nele, principalmente nos auditórios. Os auditórios acabam funcionando como um grande centro de eventos. E área externa, as projeções na fachada...

Wagner Barja: Uma coisa que quero falar com você sobre isso...

Sara: Eu vou te perguntar. Acaba que o museu, como ele é bem localizado, ele é bonito, todo mundo quer fazer alguma coisa aqui. Uma associação de amigos poderia ajudar a fazer deste

Museu se auto financiar, se autogerir, que era só alugar os auditórios lá, a fachada do museu podia ser cobrada. Por exemplo “quer projetar marca?”, cobra. Eu acho. Mas eu não posso receber dinheiro, não tenho como receber. E aí faço contrapartida. Mas a associação de amigos podia ajudar nisso.

Wagner Barja: Ela ajuda. A associação de amigos, à princípio ficaram “nossa, eles vão ficar independentes da Secretaria...”, não é independência. É uma forma de você ajudar a Secretaria a administrar isso.

Sara: E garantir que esse museu continue sendo museu de artes visuais.

Wagner Barja: Nem chamam isso de artes visuais, Museu da República pode ter qualquer tipo de expressão.

Sara: Mas eu defendo que esse museu continue sendo um museu de artes visuais. Os auditórios até podem funcionar de outro jeito, mas as exposições.

Wagner Barja: Cinema, por exemplo, eu tinha um projeto de cinema aqui que trazia muita gente. As artes visuais se interconectam, pela sua natureza, com outras linguagens.

Sara: Visuais são super abertas.

Wagner Barja: Super abertas, vide o projeto Bauhaus, que já trazia isso no bojo. Eu fui estudar Bauhaus e percorri todo o percurso da Bauhaus desde a Alemanha, América Latina, ela veio para a América Latina e no Brasil logo se consolidou isso. Então o modelo da Bauhaus, que já deve ter 100 anos, fiz (exposição) dos 90 anos do modernismo e depois fiz da Bauhaus aqui. É um modelo diversificado por algo que é a natureza desse modelo. Entendeu? Então assim, ele tem artes visuais predominantemente, porque as artes visuais hoje ocupam um percentual, se você for ver, de investimentos, muito maior que as outras áreas do conhecimento artístico. Eu me lembro que a última estatística que vi, deve ter uns cinco anos, as artes visuais tomavam 60% da laranja de investimentos da lei Rouanet, principalmente. E ela ainda segura um PIB do mercado. Porque o artista que o museu legitima, que o prêmio legitima, o circuito legitima, ele vai para o mercado com uma potência econômica com PIB

bem alto. Inclusive depois da indexação das artes computacionais, digitais, da cibernética toda, ela elevou o PIB da cultura de uma forma geral, entendeu? Porque por exemplo, se as artes visuais, eu não entendo uma coisa, porque quando vou falar da economia criativa, como a gente trabalhou ela aqui, que acho que não é projeto meu, eu gostaria que isso ficasse de herança para você experimentar aqui. Mas vou falar de uma questão, que é equipamento que você tem na mão, informação que você tem na mão e formação. E acho que o lugar de um museu como esse, que é central, ele tem um compromisso com a formação do indivíduo. Então um programa... Que foi um programa que a gente se deu muito bem aqui, é tirar de dentro dos muros do museu, partindo do conceito que o Hélio dizia que o museu é o mundo, isso foi dito há 50 anos, o museu tem atividade de formação fora daqui, para não ficar só nesse registro lá no auditório, lá na sala de educação... Isso conflui muito para o museu ter que ter, porque ele é uma caixa de ressonância externa também. Então por exemplo, acervo, desde que cheguei aqui falei "gente, tem terreno em frente ao MAB que pode ser um galpão para guardar acervo, climatizado", porque senão você não tem política de acervo, como você vai crescer acervo se não tem como guardar. O MAB não tem para onde ir.

Sara: E os nossos espaços aqui, por maior que seja o prédio...

Wagner Barja: Então o programa da reserva técnica, que são soluções que eu encontrei em Paris, entendeu? Porque todo o acervo público, o que não está em exibição, o que não cabe, o que está sobrando, você não tem uma política progressiva do acervo, entendeu? E aí essa coisa vira uma caixa fechada, uma caixa preta, você não sabe como resolver. Eu acho que o maior investimento depois do MAB, eu coordenei aquela reforma toda, não ficou bem o que eu queria não, porque eu chamei os cinco melhores arquitetos de Brasília, só cabeça. Gente que conhece patrimônio, uma série de coisas, para presidir essa comissão. Eles ouviram todos os critérios museológicos fundamentais que a gente tem para museologia, e foi feito. Mas o MAB é uma caixinha de fósforo e tem um acervo maravilhoso que não tem como ter uma progressão, impossível, se não houver essa reserva técnica central. E isso tinha que ser pensado pelo Estado. Não sou eu que tem que ficar falando isso o tempo todo. Eu consegui construir a Oficina do Perdiz, que ia ser despejado. Eles deram o terreno, conseguimos uma construtora que queria que saísse daqui. Falei "tudo bem, querem que ele saia daqui sem confusão? Vocês construam o prédio da Oficina do Perdiz". Assinaram o negócio, foi para o Ministério e tiveram que entregar o prédio pronto. Quer dizer..., mas está lá... Essas coisas

têm que ser na linha, porque senão não rodam. Silvestre perguntou “você vai ter que alternar esse processo”. Bastou um cara na comissão de engenheiros que foi a favor, convenceu os outros e iniciaram a construção. Eles conseguiram o terreno na Secretaria de Cultura e construíram a Oficina do Perdiz. Tirou o prédio do barraco que tinha, que o povo não queria que tirasse de jeito nenhum. Mas assim, eu acho que a meta principal era construir um galpão climatizado, como tem na Alemanha, na França. Em frente ao MAB tem o terreno que poderia construir esse galpão com segurança. E ainda ia ter muito recurso para ser conseguido na exploração, porque tem muito acervo que está mal guardado aqui em Brasília. Acervo importante. Economia criativa.

Sara: Essa coisa do... Só para fechar, porque na verdade as perguntas que tinha para fazer, eu já fiz. Já conseguimos falar tudo, o que eu acho que vai me ajudar muito. Desse jeito de funcionamento do Museu, que acaba sendo um centro de eventos, vamos dizer assim, também não tem ordenamento ainda, ou regulamento. Regulação. E a Secretaria de Cultura também não pensou muito bem sobre isso, não é? Pelo o que parece. Te deram... Por exemplo, os eventos no auditório a gente atende coisas do governo, algumas que a gente fica até meio assim, aí a gente veta quando pedem, porque pedem coisas de cunho religioso.

Wagner Barja: Eu vetava. A estratégia com essas pessoas, porque chegava um cara aqui “o governador quer fazer uma missa”. Digo “olha, estamos com vaga ocupada, mas senta aqui, vamos ver se a gente arruma um espaço para você, um sistema”. O cara sai satisfeito.

Sara: Tem que buscar outro lugar.

Wagner Barja: Exposição, aquelas coisas, aqueles caixotes de exposição da saia do imperador, da cueca da rainha, não, tudo legal, mas olha, a gente está comprometido, mas vou dar um jeito. Liga para a assessoria internacional, dá um jeito para a pessoa não sair de mão abanando.

Sara: E acaba que a gente consegue conduzir de um jeito que atende a nossa vocação. Eu acho que os auditórios têm que funcionar junto com a vocação do prédio. Das exposições, eu digo.

Wagner Barja: Nem sempre dá para funcionar.

Sara: Ou, se tiver alguma coisa, por exemplo, às vezes pode acontecer, a Claro quer fazer um evento. Faça.

Wagner Barja: Por exemplo, se uma mineradora quiser entrar com patrocínio em uma exposição fantástica, eu não aceito. Mas eu não aceitava, muito problema com isso.

Sara: Complicadíssimo. Porque a gente daí também não pode, por exemplo... Se eu for pensar bem...

Wagner Barja: O repertório simbólico do Museu não pode ser...

Sara: Não dá para misturar as coisas assim. Eu também acho, concordo com isso. A menos que... Tem coisas que não dá para aceitar, entendo, por exemplo, também é difícil para mim aceitar uma mineradora. Dinheiros que você sabe...

Wagner Barja: Tem recursos de multa ambiental, tanto que tem um museu lá... Como chama?

Sara: Por exemplo, a Coca Cola, uma marca que não é santa, Coca Cola quer fazer evento aqui no museu, ou Boticário, sei lá quem... Que se pague contrapartida.

Wagner Barja: Isso sempre foi cobrado.

Sara: Mas a Secretaria de Cultura não regulamenta. Eu preciso de uma tabela de preço público. Agora já acabou.

Wagner Barja: Eu queria falar da economia criativa.

Sara: São coisas que não são comprometedoras, qualquer coisa a gente corta depois do texto, pode ficar tranquilo.

Wagner Barja: A Secretaria de Cultura ela incorporou a economia criativa lá na pasta.

Sara: Você ia falar dessa pauta da economia criativa.

Wagner Barja: Isso começou a despertar em nós aqui, equipe do Museu, artistas, pessoas que trabalham com a cultura das artes, mais ou menos em 2017. 2016, 2017 surge um fenômeno, não só em Brasília, mas foi exponencial para nós, a gente fez um mapeamento das pequenas instituições privadas, galerias de fundo de quintal. Então houve um mapeamento e a gente fez um primeiro projeto de economia criativa ‘Onde anda a onda’ Que as galerias traziam a produção, eles eram os curadores, e a gente falou “vocês trouxeram e então vocês...”, primeiro foi bancado por eles. Não tinha grana para o projeto. Foram três projetos de economia criativa ‘Onde anda a onda’. O primeiro foi bancado pelos próprios galeristas, cada um deu uma cota. Eram 23 espaços, incluindo Brasília, regionais e o entorno. Ficou um espetáculo, porque assim, era uma surpresa a produção. E vendeu. Vendia online depois. Não vendia aqui dentro. Mas tinha representação deles, que vinha, falava o endereço e eles iam para a galeria dos artistas. Entendeu? Depois o segundo já teve patrocínio do SESI e a gente trouxe Fernanda Feitosa das feiras de São Paulo, trouxe Marcos Lontra, Paulo (Herkenhoff), Tereza Arruda, curadora internacional, Fernando Cocchiarale, falando e visitando, e muita gente, além dessa coisa de vender, que eles vendem, a gente depois teve conhecimento, dinheiro não passa por aqui. Aí teve como fazer catálogo. E esse projeto...

Sara: Mas foi uma iniciativa aqui do museu, você organizou?

Wagner Barja: É, do programa extramuros, justamente. Porque o museu legitimava, eles faziam... Teve patrocínio para tudo, para um seminário de economia criativa. Sempre nessa pauta da arte como um exponencial da indústria. Porque envolve a indústria.

Sara: Isso de alguma forma afetou o acervo?

Wagner Barja: A gente doou coisas interessantes. Teve galerista que comprou, colecionador que comprou e doou para o acervo, a própria Fernanda veio aqui e fez SP Arte aqui. Não aqui no museu, em outro lugar que não lembro onde foi direito. Foi em algum shopping. Aí ela falou “vai lá e escolhe três obras. Até 60 mil reais. Se quiser escolher uma só, escolha”. E escolhi, ela doou. Teve muita doação espontânea para o museu, por causa desse movimento.

Sara: Ao longo dos anos as doações foram muito...

Wagner Barja: Estão conseguindo agora doações muito boas. Além daquelas que eu... Você pega o Heitor dos Prazeres. Eu falei para ele e expliquei por que. Falei “Zé, tudo bem você atender o Marcelo lá...”

Sara: Ele manifestou a vontade de doar?

Wagner Barja: Eu falei que precisa do Heitor dos Prazeres, porque aquela suspeita lá...

Sara: Essa perícia vai acontecer.

Wagner Barja: Pois é, mas aí eu acho assim, falei “a Sara me falou isso, eu ingenuamente não sabia que era cheio, maravilhoso...”. Aí eu pedi para ele Heitor dos Prazeres para você. Porque falta por conta daquela coisa que falei.

Sara: Vou mandar uma mensagem para ele, eu queria Heitor dos Prazeres.

Wagner Barja: Pode falar. O Marcelo ficou de olho, mas acho mais importante por conta dessa coisa da formação das etnias brasileiras. Eu tenho um Heitor dos Prazeres que minha mulher me deu de presente, ela achou no Rio. Pequeno assim, mas assim...

Sara: Tinha época que dava para achar.

Wagner Barja: Ela achou, me deu de presente de aniversário e não pagou tão caro. Porque ela sabia que eu adorava. Eu era apaixonado.

Sara: Nem me fala, meu coração partiu.

Wagner Barja: Falei assim “olha, você vai dar esse Heitor dos Prazeres”. Outra coisa que aconteceu.

Sara: Vou falar com ele. Ao longo dos anos todos foi assim sendo construído também, não é? Porque tem essa história da Polícia Federal, mas a maior parte do acervo foram doações espontâneas, os artistas, os prêmios.

Wagner Barja: Os prêmios... Vai ter um de Planaltina agora. Me convidaram, vai ser só patrimônio da cidade. Então vai ter uma espécie de... Vai ter residência com o...

Sara: Tem uma exposição lá em Planaltina... Para fechar agora, preciso lá ver. Vou no domingo, que é a curadoria da Luciana Paiva. Você foi ver?

Wagner Barja: Não. Aquele museu não funcionava, nós colocamos ele para funcionar.

Sara: Eu fui lá naquela vez do... Não trabalhava aqui não.

Wagner Barja: Então isso ajuda os outros museus.

Sara: Então tá, vou encerrar a nossa entrevista, transcrever, se eu precisar de alguma coisa ainda, a gente se fala.

[Final do depoimento]

Apêndice 3

Entrevistado: Ralph Tadeu Gehre

Entrevistadora: Sara Seilert

Data da entrevista: 19/04/2022

Sara: Eu queria primeiro que você se apresentasse. Porque isso fica registrado, eu vou transcrever esta entrevista. E depois, com seu consentimento, vou passar para você a transcrição, a gente pode editar, pode melhorar, enfim, você pode completar algumas coisas. E penso em colocar isso como anexo na dissertação. Foi a minha orientadora que indicou que eu falasse com você, porque você é uma pessoa das artes há muito tempo, e, mesmo que não tenha ocupado diretamente algum cargo no Museu Nacional, você esteve, por um tempo, à frente do MAB e deve ter acompanhado com o pessoal da produção das artes essa construção desse museu. Então acho que seria legal ouvir também uma pessoa que não é, por exemplo, ex-diretor ou ex-secretário e por isso pensei na sua contribuição. Então, se apresente.

Ralph Gehre: O meu nome é Ralph Tadeu Gehre e eu sou pintor. Tenho 70 anos, custo a crer, e cheguei aqui em Brasília no início de 1962, o que, para mim, é muito importante, porque define o fato de ter escolhido Brasília para viver e construir meu trabalho. Significa que estou aqui há 60 anos. Eu saí do Mato Grosso, de uma cidade pequena, muito pequena, de beira do Rio Paraná chamada Três Lagoas que fica na divisa entre Mato Grosso do Sul e São Paulo. Viemos para Brasília conduzidos por um fato, minhas duas irmãs mais velhas já não tinham mais o que estudar ali, já tinham cumprido a grade disponível no sistema de educação naquela pequena cidade e teriam forçosamente que sair de Três Lagoas. Uma possibilidade seria irem estudar em alguma cidade do interior de São Paulo. Mas o que está contido aí, que é importante dizer, é a decisão da família, de que os filhos deveriam fazer ensino superior. Meus pais vinham de famílias muito simples, não cursaram ensino superior, isso não estava na perspectiva de vida deles quando jovens. Uma família de classe média do Rio de Janeiro ou especialmente em São Paulo, poderia ter essa perspectiva, mas vivendo no interior do Brasil, no Centro-Oeste, era mais difícil. Então meu pai se formou contador e isso correspondia a uma formação valiosa, oportuna. Minha mãe foi dona de casa, mas era

também escritora, gostava disso, na verdade uma leitora, mais que escritora. Ela escreveu bastante e publicou pouco, mas essencialmente ela foi uma ávida leitora, e acho que aí está contido algo de que posso te falar, o fato de que meus pais tomaram a iniciativa de fechar uma casa, dar os móveis, as coisas, botar os filhos dentro de uma Rural Willys e vir para Brasília, sozinhos, uma cidade onde eles não conheciam ninguém. Foram estimulados pelo fato de que meu pai era funcionário do Banco do Brasil, o qual oferecia vantagens aos pioneiros, e então nós viemos, atendendo o chamamento do presidente Juscelino, de vir construir a nova capital. Uma grande aventura para todos nós. Mas havia um dado associado a isso que é importante, minha mãe admirava imensamente Darcy Ribeiro que ela conhecia de entrevistas e livros, e ele estava aqui já construindo, fazendo, pensando uma universidade. Isso foi definitivo e de fato aconteceu, os quatro filhos estudaram na universidade em Brasília, a UnB. Acho que essa história é um dado curricular básico, simples, mas que define todo o resto. E eu fiquei aqui. Naturalmente em algum momento eu tentei encontrar espaço no Rio de Janeiro e São Paulo no mercado de arte, esbarrei em todas as dificuldades comuns que prevalecem até hoje, mas com uma diferença temporal porque eu fiz isso nos anos 80. Era mais difícil. Comecei a expor em 1980 como artista plástico, mas eu já trabalhava na direção desse pensamento “sou artista plástico”, o qual tomei junto com meu querido amigo Lulo, o Luiz Gallina. Nós éramos adolescentes e trabalhávamos juntos todos os dias de tarde, na área de serviço do meu apartamento ou no dele. Nós pintávamos, desenhávamos, fazíamos aquilo seriamente, treinávamos desenho de observação, pintura, tudo que se possa imaginar com 15 anos de idade, 16. A minha decisão, é isso que eu sou, é isso que eu quero, é daquele momento. E o resto todo é uma perseguição em direção a isso, a qual não cessa. Ainda hoje eu a sigo da mesma maneira. Eu acredito que a gente se preserva. Nós temos muitas oportunidades de crescer, de mudar, de andar adiante, mas, como disse a poeta, por mais que se mova o trem.... Eu era menino do interior do Brasil e me sinto ainda hoje tão caipira. Digo que tenho medo de elevador, de escada rolante, desconfio de pessoas estranhas e tenho dificuldade nesse confronto. Então isto não é em si uma biografia, mas é a mais exata descrição que me situa como sujeito aqui, hoje.

Sara: Como você está em Brasília há tanto tempo e pode se formar aqui e se definir artista também aqui, eu imagino que você tenha acompanhado então o surgimento de todos esses espaços culturais.

Ralph Gehre: Sim, de todos os espaços, porque eu sempre fui curioso, interessado, então o pouco que eu podia ver, eu vi. É claro que eu peguei um ônibus com o Lulo [Luiz Gallina] e fomos a São Paulo para ver o MASP que estava sendo inaugurado, isso em 1967 ou 1968, não lembro ao certo a data, com projeto da Lina Bo Bardi, e sofri aquele impacto alucinante de entrar naquela sala e ver aquela coleção de arte e ver outras exposições. Fiz isso muitas vezes, fui ao Rio de Janeiro também, muitas vezes. Pegava um ônibus porque tinha o Domingo no MAM, que Frederico Moraes fazia, e outras exposições. Esse curto percurso de Brasil, eu pude fazer, e aqui acompanhei absolutamente tudo o que aconteceu, todas as galerias, as exposições, tudo eu vi, a tudo eu fui, eu sempre tive esse interesse. Significa dizer que tomei seriamente uma decisão nesse sentido com 15 anos. É isso que quero, não posso viajar ao exterior, não posso morar em outra cidade, então vou ver tudo o que me for possível. Sempre gostei muito de ler, de ver cinema, então a ideia era assistir todo cinema possível, ler tudo o que me fosse possível, porque eu estava circunscrito a uma cidade do interior, embora capital do Brasil, e essa era a opção possível.

Sara: Os espaços culturais públicos eram de outro jeito, imagino, do que são agora. Primeiro veio a 508 Sul, não?

Ralph Gehre: Era de outro jeito e do mesmo jeito simultaneamente, as coisas mudam e não mudam tanto assim. Mas basicamente era o que eu podia ver. Genericamente posso dizer que eram realizações da Fundação Cultural dentro dos seus próprios espaços que incluíam esse que hoje chamamos de 508 Sul; mas havia a sala que depois seria da FUNARTE, atrás da Torre de TV; o teatro nacional, mesmo ainda na carcaça do concreto, ali também se expunha alguma coisa. Também no Hotel Nacional, onde se improvisava uma sala ou num posto de gasolina do Setor Hoteleiro Sul onde havia uma sala de exposições. Tínhamos uma galeria particular na Asa Norte, era muito pouco. Tudo pequeno. E as embaixadas realizavam algumas coisas. Então era basicamente isso, não ia muito além. Eu só fui expor em 1980, portanto 13 anos depois, com 27 ou 28 anos de idade porque eu me achava imaturo, não via um trabalho maduro para mostrar, mas segui produzindo, trabalhando. Mas era essa a estrutura disponível na cidade. Ao mesmo tempo me privilegiou ver coisas muito boas. A Fundação Cultural tinha uma boa administração nesse sentido, com muitas limitações, claro, mas, por exemplo, eles faziam contato com embaixadas e traziam mostras. Então tínhamos, por exemplo, exposição de xilogravuras Ukiyo-e trazidas pela embaixada do Japão. Não é

muito, era uma exposição apenas, mas o impacto daquilo é enorme em um jovem. Você tem 16 anos de idade, você já gosta, já vê, já viu um tanto daquilo nos livros, basicamente, porque era uma cultura da reprodução, via reproduções, via cinema, pensamentos e imagens terceirizadas. É uma cultura toda ela terceirizada. E daí, de repente, você vê algumas poucas gravuras originais de Hokusai, por exemplo, e obras de bons artistas, isso é maravilhoso. Em casa, além de muitos livros tínhamos enciclopédias, veja você, um mundo de imagens e histórias. E minha mãe comprava para mim os fascículos Gênios da Pintura, da editora Abril, maravilhosos. Tudo isso é pequeno, refere-se a um mundo pessoal pequeno, mas foi minha primeira formação.

Sara: Aqui em Brasília a atuação das embaixadas é, ainda hoje, muito importante para esse agito cultural.

Ralph Gehre: Eu acho que hoje em dia é pouco explorado.

Sara: Foi há mais tempo.

Ralph Gehre: Havia uma demanda maior, creio que por falta de alternativas se buscava nas embaixadas essa espécie de apoio.

Sara: É, e também pelo fato de alguns dirigentes, pessoas em espaços de tomada de decisão, também serem eventualmente ligados à diplomacia.

Ralph Gehre: Alguma sensibilidade, também existe isso. Mas às vezes o dirigente não sabe do que se trata. Não tem uma raiz de interesse. E esse é o gancho para eu voltar em um assunto que você tocou antes. Você falou sobre a falta de um perfil para o Museu Nacional.

Sara: Sim, isso me interessa, porque adiante já tínhamos o MAB, o Museu de Arte de Brasília, e ele estava já ali meio correndo o risco de fechamento.

Ralph Gehre: no meu período de formação o prédio do MAB era apenas um salão de festas. Mas enfim, ele foi fechado algumas vezes, por problemas estruturais e de arquitetura. Problemas variados, administrativos também.

Sara: Nunca houve então um museu de fato.

Ralph Gehre: Bem, ele existiu de fato, mas funcionou alternadamente, em intervalos. Também por problemas políticos. A insensibilidade, a dificuldade de entendimento da importância de uma estrutura museológica como componente de formação de uma representatividade nacional, de formação educacional e construção de uma identidade. Essa espécie de entendimento muitas vezes falta ao dirigente. Quando você diz que o Museu da República nasce sem perfil, nasce de um desejo genérico “vamos fazer um museu, que seja Niemeyer, que seja grande, bem localizado” é muito triste, mas é muito claro, é uma descrição precisa de uma circunstância política. Não há nada mais difícil de ser feito do que aquilo que a gente nunca fez. É muito difícil fazer museu em um lugar em que nunca se fez um museu. A primeira dificuldade em que essa intenção vai esbarrar é na incompreensão do que se trata. Eu temo dizer assim, não quero errar, mas acho que o Museu da República foi gerado por um desejo político genérico, sem entendimento do seu sentido, do seu significado, de sua complexidade. Basta observarmos que o museu foi criado sem equipe, sem projeto museológico, sequer isso estava pensado. É mais ou menos como se eu te dissesse “vamos fazer uma praça”, e deixasse para pensar depois praça para quê, de quem? Onde? Solta no espaço sideral? Quem é que vai usar aquilo? Existe uma comunidade ao redor? Precisa de algum equipamento a mais? Qual a figura que vai cuidar dessa praça? Depois que ela já tiver sido feita, pensa-se? Isso acontece especialmente na área da cultura. É resultado de uma deformação colonial do corpo político, é um defeito originário muito comum entre nós, herança da pobre ética das capitânicas hereditárias. Então, funciona assim,...

Sara: Apenas a vontade de uma realização.

Ralph Gehre: ...que aqui se faça um museu, pela graça do meu gesto magnânimo e depois vamos ver como fica. É mais ou menos assim, e isso é triste. Mas tudo bem, não tem importância. Porque o fato concreto é que existe outra coisa que é muito definidora disso tudo. Existe uma demanda, uma carência que é tão robusta, cristalina, tão evidente, por algo, que isso, esse desejo acaba por definir a validade daquele equipamento, independente da forma truncada como ele possa ter sido gerado. Ele será absorvido, gerenciado e resolvido de alguma forma, porque é legítima a demanda por aquilo. Ainda que o dirigente, na sua

ingenuidade, não soubesse exatamente o que aquilo implicasse, ele concluirá que era bom. Essa também é uma forma de se conquistar as coisas. Canhestra e menos eficaz, mas muitas vezes é assim que acontece. Isso é o próprio espírito que estava na construção da cidade, esse desbravamento na marra, na velocidade, a qualquer custo.

Sara: É uma forma de se fazer também, não é? E naquele período então, lá em meados dos anos 2000 até 2006, que foi quando o museu se inaugurou como você avalia essa conduta da Secretaria de Cultura? Houve espaço para uma consulta à comunidade? Era reivindicação também, a existência desse museu?

Ralph Gehre: Eu não tenho uma memória disso. Quando você me pediu esta entrevista, comecei pensando o que poderia contar, pois eu não tenho uma memória apurada sobre isso. Não tenho dados e fatos para te reportar. Eu posso genericamente dizer que creio que sim, acho que foi feita alguma espécie de consulta, acredito que algumas pessoas tenham sido ouvidas, mas não tenho uma memória exata disso. Mas eu posso te ajudar a analisar o resultado e o estado daquilo. Existe alguma coisa que a gente já sabe. Eu estudei arquitetura em Brasília e aprendi a ler projeto de arquitetura e a ler arquitetura sob a grande assinatura do grande arquiteto e as dificuldades de convivência com o espaço arquitetônico formalista, quando a forma prevalece sobre a função, essa característica do projeto do Oscar. Então, uma coisa que certamente é assunto na origem do museu é o problema original. Um museu desenhado por Oscar Niemeyer será um lindo edifício com problemas radicais e complicações decorrentes do simples fato de que a forma prevalece sobre a função. A função vai ter sempre que se adaptar àquilo, porque o lugar não é propício em seu desenho a acomodar seu funcionamento. Então depois se vê, basicamente. É uma arquitetura que propõe a ação posterior como serviço a ser resolvido.

Sara: Eu percebi muito isso no discurso do embaixador Pedro Bório, quando o entrevistei. O museu ocupa um espaço que já estava destinado ao Setor Cultural no plano Piloto do Lúcio Costa e me parece que existia mesmo essa vontade de construir o projeto do Oscar Niemeyer. Existe isso, até porque o eixo monumental todo tinha essa, tem até hoje, destinação. O Niemeyer, como arquiteto, é protagonista ali.

Ralph Gehre: Sim, o Niemeyer como arquiteto nesse protagonismo, que assina o desenho das grandes edificações, os símbolos da cidade, os pontos visuais de atração. Ao final de tudo ele assina esta cidade, mas é fundamental lembrar que Brasília é uma cidade de Lúcio Costa. O autor é Lúcio. Oscar tomou conta, tornou-se essa figura majoritária de pensamento, é quem é lembrado, como se fosse o dono da cidade, digamos assim, mas Brasília é projeto de Lúcio Costa e essa autoria é fundamental, deve ser sempre lembrada. E o fato de que ali naquela área central cabia a construção de edifícios cumprindo funções complementares já previstas. Então tem uma área, Setor Cultural Sul, ou Norte, porque é uma cidade pensada. Existe uma carta inicial que já previa, por exemplo, aqui deve ter um grande hospital, ali ficarão as sedes de corpo de bombeiro, coisas assim. Isso está previsto originalmente, porque é questão do urbanismo. Onde estarão as representações políticas locais, as representações nacionais, internacionais, todos esses setores já estavam previstos. E, neste caso, já estava mapeada aquela área com equipamentos culturais.

Sara: Sim, se falava em museu ali, o relatório do plano piloto falava da existência de um museu junto com biblioteca, que seria o conjunto cultural da república, no Setor Cultural Sul, mas não se falava que tipo de museu. E é exatamente isso que eu estou tentando elucidar, tentando deixar em pesquisa e colocado na dissertação. Por isso que me interessa saber, e eu acho que você seria uma pessoa e depois vou entrevistar a Gisel Cariconde também, se houve um tipo de consulta ou participação da comunidade ou dos artistas que produzem.

Ralph Gehre: Eu não me lembro de ter sido consultado.

Sara: Eu tenho uma pergunta. Porque um museu de artes visuais, porque o museu nacional da república se transformou em museu de artes visuais, sabendo que já existia o MAB, que também era de artes visuais. Eu acho que é bem esse o ponto que me interessa. Eu defendo que seja um museu de artes visuais, e que bom que seja.

Ralph Gehre: É o seguinte, existia o MAB, mas não existia. Entende? O fato é muito esse, de que o MAB existiu, o MAB tinha acervo e história, mas ele não existia, ele abria e fechava, deixava de acontecer, era um atestado da fragilidade cultural e da circunstância política. A minúscula importância do conteúdo cultural na administração da capital e desse equipamento coletivo. Eu não quero errar, mas não me lembro de um dia em que tivessem me pedido uma

opinião. Não me lembro disso ter acontecido. Mas acho muito natural no seu próprio relato que você antecipe um pouco isso, lembrando que o primeiro diretor que chegou ao Museu da República tinha esse perfil de artista plástico.

Sara: Me parece que foi isso mesmo, que foi uma decisão de governo, vamos fazer um museu, aproveitar projeto. Pedro Borio veio de Curitiba, lá ele também foi responsável pela criação do museu Oscar Niemeyer...

Ralph Gehre: Mas também por uma facilidade. Se fosse pensado um museu de antropologia, por exemplo, a dificuldade de investimento seria outra. Um museu de arte moderna, com qual acervo você o faria? Quem banca comprar arte moderna brasileira para montar um museu? Custa muito caro, é difícil, mais difícil. Então creio que a facilidade, a disponibilidade de um acervo e alguma carência, alguma pressão, porque isso sempre foi um reclamo local. Reclamo de um grupo de pessoas, artistas, professores, de pessoas da área, o qual até hoje não foi plenamente atendido, por um espaço de arte contemporânea brasileira e de um espaço que pudesse acolher a produção de arte do Distrito Federal. E, nesse sentido, um museu de artes plásticas seria mais razoável do que pensar em um museu com caráter muito específico, que implicaria naturalmente um investimento significativo.

Fui convidado a dirigir o MAB em 97. Significava resgatar o funcionamento do MAB nas condições possíveis. Por exemplo, o subsolo totalmente impedido, impossibilitado de uso por conta das enchentes, de muitos problemas estruturais que existiam. Grande parte do piso de cima estava inutilizada por problemas da instalação elétrica, problemas estruturais. Um prédio difícil, impossível. Tínhamos muitos problemas, inclusive um acervo lá dentro que ainda não havia sido catalogado, do qual tínhamos apenas o tombamento como patrimônio da Fundação, equiparado aos móveis, por exemplo. Então nos colocamos algumas missões, de um lado pensar uma reforma, contratar projeto de arquitetura para o MAB, imaginar uma reforma possível para aquele prédio. Não se pensava na construção de outro prédio, mas apenas ter um projeto para avaliar quanto custaria reformar o prédio, o que significaria essa reforma, o que o prédio permitiria em termos de arquitetura. A própria equipe da secretaria fez uma excelente proposta de reforma arquitetônica a partir da estrutura que já existia e essa proposta de reforma foi orçada para avaliação. Existia o recurso financeiro, existia a decisão interna administrativa do GDF e mesmo dentro da Secretaria, de que o museu era prioridade entre todas as prioridades da Secretaria de Cultura. Todos os extratos do funcionalismo,

dentro da Secretaria, opinaram sobre isso e definiram níveis de prioridades em cada área, e a prioridade maior dentre todas, isso foi unânime, era de que o museu seria o mais importante, de que o governo deveria fazê-lo. Mas foi feita uma escolha política e não se fez a obra de reforma. Optaram por investir em um conjunto de exposições significativas, embora temporárias, inclusive eventos internacionais, e geraram também, por exemplo, o prêmio Brasília, que por sua vez gerou incremento ao acervo. Então coisas importantes foram feitas, mas foi uma escolha política. Você deixa de fazer algo definitivo e escolhe fazer eventos que geram acervo e mídia. São escolhas difíceis inclusive porque sempre podem ser criticadas.

Sara: Você ocupou o cargo de diretor em 97?

Ralph Gehre: O cargo, na prática, não é de diretor. Isso não existe. Creio que seja uma gerência. Mas enfim, entrei em 1997 e fiquei ali por um ano e três, quatro meses. E saí, porque entendi que a reforma, que era meu objetivo, não aconteceria. Fiquei muito desapontado, inclusive porque não sou burocrata e a razão de estar naquele cargo era o fato de ser artista plástico e compreender a urgência de um museu em Brasília. Mas houve um incidente, uma inconfidência infeliz e mal educada de um jornalista que precipitou a situação, determinando minha saída, mas isso não importa.

Sara: A reforma de que você fala, é como se você estivesse... Você estava vendo algo que precisava ser feito e não seria feito. Eu imagino sua angústia.

Ralph Gehre: Sim. Mas foi um período curto, de apenas um ano e poucos meses, e mesmo assim conseguimos fazer alguma coisa pelo Museu, uma ou duas edições do prêmio Brasília, o que foi muito significativo. Fizemos um conjunto de boas exposições e veja que trabalhávamos com uma equipe muito pequena e com pouco conhecimento do assunto. Fizemos, com muita dificuldade, o levantamento e catalogação do acervo, inclusive resgatando obras emprestadas para outras sedes do Governo do DF. Organizamos o espaço do Museu e o colocamos em funcionamento para o público, fizemos algumas exposições, coisas assim. Então alguma coisa foi feita, o Museu, naquele momento e mais uma vez, voltava a existir.

Sara: Tudo isso que está falando me parece muito com o que está sendo feito até hoje. Um pouco com o que eu faço. E assim, com relação a políticas para museu ou plano museológico, projeto para aquisição de obras, da parte de Secretaria de Cultura, me parece, com todos os relatos, é que não existe. E que esses museus atuam com a força, a criatividade e a vontade dos seus gestores. É assim. Fica sendo o que a pessoa gestora define para aquilo.

Ralph Gehre: Surfando na eventual sensibilidade de quem esteja dirigindo. É mais ou menos isso. Mas essa é a história das colônias, não é mesmo?

Sara: Pode ajudar um pouco em termos de autonomia, porque já que ninguém não faz nada, alguém vai lá e faz algo, e isso vai definindo os fatos.

Ralph Gehre: Alguma coisa é melhor que nada. Afinal, de uma forma ou de outra, algo foi feito.

Sara: Mas parece que não existe um projeto maior sendo pensado.

Ralph Gehre: Mas como é possível ter projeto maior se não há quem entenda a demanda verdadeira de um projeto maior? Se não há quem compreenda a legitimidade dessa demanda como algo de justiça social, por exemplo. Porque eu acho que é justo pensar que a rede de educação pública do DF e entorno disponham de uma instituição museológica para acolher e receber seus alunos. Não se trata apenas de pensar o Museu como acervo valioso ou equipamento de interesse turístico, o que, aliás, também é digno. Mas não é bobagem lembrar que se grandes museus tradicionais no mundo fazem isso, deve haver alguma razão de ser. O Louvre faz programa educativo há décadas, com monitores e professoras recebendo crianças de todas as idades, desde muito pequenos, para as quais se apresenta uma pintura, por exemplo, construindo uma leitura crítica a partir daquela pintura, sobre a história do país, do mundo. Por que aquilo acontece? Porque é bom, porque o museu constitui um patrimônio cultural nacional, de todos. Se não for para considerar isso a partir da nossa pequena experiência, quem sabe da experiência alheia a gente possa aferir “olha, talvez seja bom ter para a estrutura educacional um complemento de uma estrutura museológica cultural como base de informação objetiva para leitura do mundo”, porque o cidadão se forma a partir de uma noção crítica do mundo ao seu redor. Ora, se não querem formar o cidadão, uma boa

forma é não oferecer instrumento de formação desse cidadão. Isso tudo é política. Essa é a crítica que posso fazer.

Sara: Mas essa minha vontade de construir este relato da história da criação do museu é também uma vontade de consolidar. Agora a gente vai ter lá o plano museológico, a gente fez um chamamento para uma museóloga trabalhar com o museu e, junto com uma equipe, estabelecermos e consolidarmos um plano museológico, algo a que o ex-diretor Wagner Barja deu início, mas que não foi detalhado, não foi definido e nem publicado. Eu acho que a gente precisa terminar isso e definir esse museu. Sim, somos um museu de artes visuais. E isso já está colocado, na prática somos, mas acho que a gente precisa ter isso como...

Ralph Gehre: Essa é a grande batalha.

Sara: ...como construção institucional, para que outro governo não queira mudar tudo.

Ralph Gehre: Porque os espaços muito facilmente podem perder sua função. A gente assiste a isso. E ali é muito propício de se tornar, por exemplo, um centro de convenções e realização de eventos sociais. O prédio permitiria...

Sara: Esse é o último ponto que coloco aqui. Esse museu, por sua localização, pelo fato de ser um grande cartão postal, é uma atração turística, aqui eu estou me colocando na entrevista, mas é isso... Ele me parece ser visto pelo governo como um centro de eventos. E é isso também que se coloca para mim, será que isso foi pensado também? Será que isso já estava nesse projeto?

Ralph Gehre: Não, certamente não.

Sara: Eu acho que não, foi na prática, foi-se fazendo assim. Ele é visto um pouco como um centro de eventos.

Ralph Gehre: Esse é um freio de mão que deve ser puxado logo, agora, não tem jeito. Isso deve se tornar assunto, tem que ter a delicadeza de trazer isso como assunto, chamar a

atenção das pessoas. Inclusive porque desfeito da sua aura de museu, mesmo como espaço de evento, ele perderia seu encanto.

Sara: Sim, ele perde função social, educativa.

Ralph Gehre: É uma função de brilho. Fazer um casamento dentro de um museu é muito mais bonito do que fazer casamento no estádio. Essa é a questão. Caso sua função fosse deturpada, o prédio perderia um valor intrínseco. Então tem que estar atento a isso. A capela Rothko, nos Estados Unidos, que esteve em reforma e já foi reinaugurada, ela é eventualmente alugada para casamentos. Mas veja bem, ela é uma capela. Ela é constituída por um acervo importantíssimo de pinturas norte-americanas, pintadas pelo artista especialmente para aquele lugar, para que fosse uma capela. Então, quando serve como capela, ela cumpre sua função sem se desvirtuar. Não é um museu, é uma capela com um magnífico acervo de arte moderna.

Sara: Eu também não vejo problema nesses usos, só acho que deveriam ser muito bem regulamentados. Seria inclusive um jeito de se propor sustentabilidade para o museu.

Ralph Gehre: Perfeito. Só que daí é normal que você tenha estrutura administrativa que possa gerenciar esse serviço. Você não pode, como instituição pública, realizar...

Sara: Fazer comércio do espaço.

Ralph Gehre: Sim. Deve haver uma instituição intermediária que agencie essa prestação de serviço como forma de captação de renda. E os prédios do Oscar se prestam muito a isso. Mas por exemplo veja a Catedral, que também é projeto de Oscar e está ali ao lado e inclusive tem um excelente acervo de arte ali dentro, com obras de Marianne Perreti, Alfredo Cesquiatti, Athos Bulcão e Di Cavalcanti e não está disponível para exposição temporária, mas se você quiser fazer seu casamento ali, você pode alugar. Agora inverta, pense no museu. Certamente muita gente quer fazer seu casamento no Museu. Imagine que lindo descer com a noiva aquela rampa. Fazer um coquetel ali, uma festa para dois mil convidados, um casamento chique... Isso é muito delicado, tem que ser pensado. Não vejo maiores impedimentos, desde que seja uma iniciativa regulada no interesse da administração da

instituição, para buscar alternativa de recurso próprio. Veja o caso do Inhotim, onde isso acontece e já está previsto.

Sara: Isso exigiria a modernização da estrutura administrativa da Secretaria de Cultura, que ainda é muito engessada. Porque só o fato do museu não ter CNPJ já indica isso, é um equipamento que não tem autonomia sobre sua própria gestão, tudo é vinculado ao gabinete.

Ralph Gehre: Ao mesmo tempo não existe um perfil de gestão definido. Mas se estamos aqui questionando sua destinação, sua vocação, é porque ela não está definida. É muito complicado, significa que a batalha apenas começou. O Museu existe, mas não é um caso ganho.

Sara: Ainda não, mas acho que na prática ele é porque é reivindicado, é um espaço que os artistas reivindicam. Eu vi durante a transição de diretores, como foi o impacto daquilo, como gerou repercussão e críticas, então ele é sim um espaço que é buscado, que é reivindicado na prática. Mas acho que ele não é ainda um espaço com essas normativas definidas. E eu acho que tem que ter.

Ralph Gehre: Temos o exemplo da situação do Fundo de Apoio à Cultura, que está constituído na lei distrital e mesmo assim o governador entra e fala “não vou pagar”, foi o que ele disse e fez. Ah, vão protestar, levar o assunto para o Tribunal de Contas... Põe para o pau, diz o governador, deixa rolar, vai para última instância e depois a gente vê. E teve que pagar, com um ano de atraso, mas na prática o FAC foi interrompido, não se realizou na hora certa e isso gerou muitos problemas e interrupção de uma programação cultural. E veja que é lei distrital e mesmo assim o dirigente não a cumpre. Então esse é o exemplo que vivemos na prática, do perigo que uma instituição como o museu corre. É muito frágil, a situação é frágil. Agora, a gente reclama de algumas coisas ali, mas quando eu entro no Museu da República fico numa felicidade total. Imagino que vocês possam ter uma leitura crítica da condição física do espaço, o carpete, talvez a iluminação, qualquer coisa que se possa criticar. Mas será uma crítica de vocês, de caráter interno, porque eu, como artista, usuário, vou, vejo a exposição e fico encantado, é lindíssimo. Quando vejo a rampa interna aberta e posso sair naquela porta lateral, meu Deus. E é a hora em que compreendo o sentido da assinatura do Oscar, eu dou um passo para trás em todas as minhas críticas e penso na capacidade de

criação de uma circunstância, uma atmosfera, a partir da arquitetura geradora de uma sensação, que poder é esse? O concreto tão simples, não tem nada de mais e, no entanto, existe algo, uma circunstância de beleza. É o poder da arquitetura e isso é muito forte, faz o museu lotar no final de semana. Espontaneamente as pessoas descem no sol quente para visita-lo, atravessando aquela esplanada árida, de piso de concreto sem sombra alguma. Esse é o poder. E é o poder que tem que ser localizado em torno de um perfil que, se não era original, criou-se. É legítimo. Aí que eu queria dizer assim, acho que dadas todas as circunstâncias políticas em que a gente vive, não importa mais, não quero saber qual era o perfil pensado, quem foi consultado, como decidiu. Não. Vamos ao fato, o Museu existe e é de arte contemporânea brasileira, esse é o perfil do Museu da República constituído e é atrás desse bonde que eu tenho que correr. Porque isso faz falta e esse é o perfil, aquilo que ele se tornou. E a partir disso quero comentar uma definição que é muito importante. Você falou em pensar na contratação de serviço de museologia que possa pensar o acervo, as lacunas desse acervo, ir atrás disso, dar formato a projetos específicos que o complementem. Se ele é museu de arte contemporânea brasileira, em que medida ele inclui uma representação da arte construída em Brasília? A cidade teve uma primeira geração de artistas que cumpriram aquele dito máximo do projeto original, a capital da cultura, das artes e tudo o mais. Athos identificava a minha turma como a terceira geração de artistas de Brasília, os professores da UnB como segunda e eles, o grupo original ao redor do projeto da cidade, como primeira geração de artistas de Brasília. Então, de que formas essas gerações estão representadas nesse acervo? São lacunas que precisam ser preenchidas no acervo. Faz muita falta, mas veja a dificuldade que possa significar esse preenchimento, dessas lacunas que devem ser identificadas. Da mesma forma, a arte do Centro-Oeste faz falta. Tem uma lacuna ali e isso a museologia que tem que identificar para ficar registrado e poder subsidiar outros projetos. Adiante a direção terá oportunidade de acolher peças que venham a ser oferecidas ao acervo do Museu. Como identificar o que faz falta? Somente com um projeto assim definido se saberá dizer, você terá um crivo de entendimento para dizer que isso é significativo, é bom na medida em que atende a uma lacuna já identificada por uma museologia com conteúdo da linha museológica do perfil do museu. Esse é o trabalho na constituição do museu, que é tão difícil de ser entendido. E depois tem outros, por exemplo, imaginar as formações que a arte contemporânea demanda, você precisa ter gente da restauração que saiba lidar com novas mídias e materiais, por exemplo, jornal, terra, coisas orgânicas, coco de passarinho, cabelo...

Tantas matérias que a arte contemporânea incorpora. Como a gente vai preservar as mídias eletrônicas? Ontem estava com o artista e jornalista Sergio Leo, a gente estava...

Sara: A arte contemporânea, milhões de problemas.

Ralph Gehre: ...sim. E Sergio me dizia que tudo o que ele fez como jornalista para o Pasquim, na década de 60, está catalogado na biblioteca nacional, microfilmado, fotografado, escaneado, porque era físico. Era papel. E as mídias digitais foram sendo impostas, porque era disquinho, disquete, disco rígido, disco mole. Mas de repente não se tem mais a máquina para ler aquela mídia, não se tem mais o aparelho que lia aquilo e tudo vai se perder. Então isso que está sendo catalogado do museu, como isso se preservará? Continuamente esses serviços deverão ser atualizados. Tudo isso que, por exemplo, o acervo novo que o museu está ganhando de arte digital...

Sara: É uma nuvem. A reserva técnica é a nuvem...

Ralph Gehre: Existem instituições museológicas em Portugal que têm arte digital brasileira dos anos 60 e 70, cópias xerox dos primórdios, que nós não temos, inclusive. Agora, é difícil você guardar, porque a tecnologia era outra, aquilo lá grudava, era um xerox que o pó grudava. Por exemplo, existia uma máquina de reprodução de imagem, salvo engano da Nokia, que era escandalosamente maravilhosa. A tinta, o pó de tinta que era usado para fixar a imagem ou o texto, o que quer que fosse, era granulado como um Ovomaltine (risos). E aquilo era depositado em cima do papel e ficava grosso. Mas era uma matéria nova, ainda desconhecida e não se previa que as cópias fossem guardadas, mas aquilo gruda, 20 anos depois grudou um no outro, acabou-se. E cinquenta anos depois, o que você faz? As cartas, os documentos assinados pelo Kennedy em 1960, com a caneta bic da época não podem ser levantados, porque a caneta bic usava tinta ácida que corrói o papel, se alguém levantar a folha do documento, a tinta cai, o papel fica recortado. Então essas coisas têm que ser pensadas na museologia.

Sara: A arte contemporânea traz várias questões complexas e este museu está se configurando como museu de arte contemporânea. Esses dias eu estava pensando nessa coisa de como o acervo pode crescer. Se não é o caso de começarmos a pensar uma coisa em que o Paulo me

inspira. O Paulo Henrique Silva, do MAPA, em Anápolis, porque ele é um gestor que faz e faz, acontece, e movimenta, e agora está fazendo um salão. Ele vai fazer o salão nacional de Goiás... Já acontece há muitos anos.

Ralph Gehre: Tudo aquilo gera acervo.

Sara: Por que o Museu Nacional aqui não pode ter um salão nacional, um grande investimento, uma coisa boa? Estou pensando nisso, porque acho que é uma saída. É arte contemporânea.

Ralph Gehre: É uma forma já instituída, bastante simples, regular ou careta, como preferir chamar, salão é coisa de 200 anos atrás, mas é um instrumento de organização e acolhimento de acervo. E ainda, o acervo do MAB, por exemplo, formou-se tendo por base a política de contrapartida adotada lá atrás pela Fundação Cultural do Distrito Federal. No acolhimento de qualquer proposta de exposição deveria ser deixada uma obra exposta para o acervo da Fundação. Essa é uma estratégia a ser avaliada ainda hoje.

Sara: De aquisição de acervo e também de incentivo à produção. Que eu acho importante para um museu atuar nisso também. O MAB teve alguns salões.

Ralph Gehre: E o Prêmio Brasília. Creio que foram realizados dois, foram projetos aquisitivos e são obras muito importantes que foram compradas com recurso público, numa política muito inteligente de formação de acervo.

Sara: Então isso quer dizer que em algum momento a Secretaria de Cultura em algum momento tinha um projeto para aquisição de acervo. Não sei por que isso parou, por que isso ficou tão...

Ralph Gehre: Mas é a vontade política, a clareza daquilo tem que fazer, vamos fazer porque é importante. É isso. Eu tenho aqui algo sobre o prêmio, algum resumo, alguma coisa, eu mesmo redigi a carta-convite, as normas do que seria o Prêmio Brasília, que concedia bolsa, propunha acompanhamento curatorial e aquisição de obras.

Sara: E tinha um conselho, o MAB? Quem definia o prêmio?

Ralph Gehre: Montamos uma comissão de curadores do país, várias pessoas que vieram. E a gente tinha uma limitação do tipo não sei quantos mil cruzeiros para comprar cada obra. Não era muito, mas foi possível. Os próprios artistas entenderam o significado da iniciativa e a importância da formação do acervo e nos ajudaram, aceitando valores abaixo do mercado. É um entendimento que nasce na importância, na noção da importância daquilo.

Sara: Da construção de acervo, que não deveria ser, pelo menos, tão ocasional assim, como eu sinto que às vezes é. Pelo menos lá no Museu eu percebo que não tem um norte, uma linha de narrativa. Ela está se construindo.

Ralph Gehre: Não tem isso porque a carência é imensa e também porque tem outra coisa anterior muito importante que nos faz falta, que é a própria consolidação do Museu de fato...

Sara: É como se a gente ainda estivesse tateando.

Ralph Gehre: ...uma estabilidade jurídica da coisa. Enquanto ela não se consolida, não se consegue acrescentar.

Sara: Por isso eu acho, voltando àquela coisa do diálogo do MAB com o MUN, eu acho que tem tudo a ver, eu acho que o acervo do MAB complementa sim o do Museu Nacional. Isso já não é mais objeto desta minha pesquisa agora, mas às vezes penso nisso. Se já existem tão poucos recursos, e, na realidade, esse acervo na verdade é da Secretaria de Cultura, em termos burocráticos, vamos dizer assim, nem existe tanto... Claro que existe MAB e MUN, dois acervos diferentes, coleções diferentes. Mas eu penso que esses acervos poderiam também ser pensados como uma grande coisa. Eu sei que isso é um pouco polêmico. Eu não penso no apagamento da história do MAB, nem do Museu, mas penso que esses acervos se complementam sim.

Ralph Gehre: Tanto quanto o acervo que do museu da universidade federal em Goiânia, ou do MAPA, em Anápolis, também são próximos e complementares. Então a questão é entendermos essa complementaridade como conteúdo para uma publicação, uma exposição,

um projeto curatorial, entende? Acho que o que existe aí é um assunto para ser lidado do ponto de vista museológico.

Sara: Não tem porque ficarmos concorrendo. São museus que poderiam pensar em projetos conjuntos.

Ralph Gehre: Isso é natural. Mas por exemplo, imagine você a circunstância de você ter uma curadoria que pense uma exposição coletiva dos dois acervos mantendo cada um no seu lugar. Ou emprestando um ao outro algumas peças, você faz sua exposição e eu faço a minha, tudo junto ao mesmo tempo. Uma curadoria única usando os dois acervos articulados...

Sara: Exato. Dialogar, fazer alguma coisa conjunta. Bem, eu acho que a gente falou bastante. É isso, mesmo nessas ausências de resposta, a gente tem alguma resposta do que é possível. Acho que é bem por aí.

Ralph Gehre: Tem resposta sim. E tem alguma crítica que já foi articulada, suficiente para chamar atenção, para pontear algum pensamento. Creio que conseguimos apontar aqui alguma coisa. Faz falta uma noção crítica do fato, da circunstância, hoje. A ação, a instituição, a atuação das pessoas nesse sentido. Algo sempre deve ser feito.

Sara: Eu estou exatamente fazendo esse trabalho. Implica ter que explicar o tempo todo o que é um museu. Uma ladainha, quase.

Ralph Gehre: É a pedagogia da urgência.

Sara: Obrigada!

Ralph Gehre: Ah, um prazer. Eu agradeço. Uma honra.

[Final do depoimento]

Anexos
(Clipping)

O TEMP(L)O DO CRIADOR

MUSEU NACIONAL DO COMPLEXO CULTURAL DA REPÚBLICA ABRE HOJE À VISITAÇÃO PÚBLICA COM EXPOSIÇÃO DE CROQUIS, DESENHOS, TEXTOS E PROJETOS DE OSCAR NIEMEYER EXIBIDOS A PARTIR DE PAINÉIS FOTOGRÁFICOS DE KADU NIEMEYER

NAHIMA MACIEL
DA EQUIPE DO CORREIO

Libre dos tapumes e rendido à monumentalidade, o Complexo Cultural da República abre as portas hoje ao público com homenagem ao seu criador. Oscar Niemeyer é o personagem celebrado na cúpula projetada para abrigar o Museu Nacional Honestino Guimarães. O arquiteto completou 99 anos ontem e a inauguração do centro cultural, imaginado por ele há mais de quatro décadas para compor a Esplanada dos Ministérios, dá a partida para as comemorações do centenário de seu nascimento. Foi ao neto Kadu Niemeyer que o mestre delegou a função de ocupar o espaço do museu pela primeira vez. Intitulada *Niemeyer&Niemeyer*, a exposição reúne 18 fotografias realizadas por Kadu e plotadas em painéis, além de quatro croquis, textos e uma relação dos 4,8 mil projetos do arquiteto espalhados pelo mundo.

Na Biblioteca Nacional Leonel Brizola, o público só poderá circular pelo saguão de entrada, reservado à mostra *Brasília - Patrimônio da humanidade*, panorama histórico com imagens do Arquivo Público. Por enquanto, os quatro andares do prédio permanecem vazios e fechados à visitação.

Dispostos de maneira a não ofuscar a arquitetura do museu, os painéis de Niemeyer são discretos e de dimensões suficientes para deixar livre a circulação. Parte das paredes recebe os desenhos em que o arquiteto ensaia a fusão de formas arquitetônicas com contornos do corpo feminino. No mezanino, o foco está nos livros publicados por Niemeyer. Ampliações de frases e desenhos ocupam os painéis dispostos no andar, cujo acesso se dá pela rampa interna. "A idéia era fazer exposição só de fotografia dos projetos, mas achei melhor fazer algo amplo. As fotos trazem ângulos que sei que ele gosta, detalhes de um conjunto. É o olhar do arquiteto", diz Kadu, especializado em fotografar as obras do avô. "São detalhes que, às vezes, as pessoas passam e não enxergam."

O fotógrafo contou com a ajuda do curador Marcus Lontra para montar a exposição. É dele o projeto que ressalta as formas do prédio sem minimizar o material exposto. "O museu é muito grande, audacioso, tem de ter um tipo de consideração específica. Não é um museu fácil, requer cuidado. Não pode chegar aqui e enfiar um monte de painéis. Há que buscar uma relação com a arquitetura. O museu

Monique Renne Especial para o CB



PAINÉIS FOTOGRÁFICOS DE KADU NIEMEYER RETRATAM OBRAS DO AVÔ ARQUITETO

deve ser uma inserção de Brasília nas artes internacionais. Tem pé-direito altíssimo e isso faz falta na cidade", explica Marcus, convidado pelo secretário de Cultura do DF, Ricardo Marques, para integrar a comissão encarregada das discussões sobre o futuro do museu. Nada há de oficial e, por enquanto, a comissão conta apenas com o nome de Marcus. "Me coloquei à disposição. Depois de inaugurar, vamos conversar sobre isso. Mas o importante é primeiro inaugurar o museu", pensa o curador. "Até porque essa exposição do Niemeyer não ficará para sempre. Eles vão ter que colocar algo quando acabar."

Ricardo Marques pretende lançar editais para que exposições possam concorrer à pauta do museu, mas admite que será difícil definir alguma coisa antes das mudanças no governo do DF. "Determinei ao Depha que, até a definição do secretariado, se encarregue de nomear as estruturas do museu. Convidei para a comissão pessoas

notórias como Betty Bettiol, Ferreira Gullar, Wagner Barja, Gilberto Chateaubriand, José Celso Gontijo e Zivê Giudice." Até a tarde de quarta-feira, no entanto, nem Gullar nem Betty haviam recebido os convites. "Ninguém me falou dessa comissão", afirma Betty, artista e colecionadora de arte brasileira.

A instituição deve ficar sem curador e diretor até a posse do novo governo. A inauguração ocorreu ontem, mas Niemeyer não compareceu. O arquiteto passou recentemente por cirurgia no quadril e está impedido de caminhar. "Ele voltou a trabalhar hoje (quarta-feira), mas não podia subir as escadas do escritório", conta Kadu. Durante a inauguração, o artista Wagner Hermuche projetou nas paredes internas do museu imagens feitas por fotógrafos da cidade para o livro *Abstrata Brasília concreta*. "É um espaço inusitado e temos que criar projetos para aproveitá-lo ao máximo. Esse museu pode acolher qualquer coisa e desafia a criatividade

dos arquitetos para montar exposições", avalia Hermuche.

Apesar de o museu ser o primeiro prédio do Complexo Cultural da República João Herculino (construído ao custo de R\$ 110 milhões) a ser aberto ao público, a biblioteca está em fase mais avançada quando se trata de vocação e destino. Uma comissão com representantes da Associação de Bibliotecários do DF; Biblioteca do Senado, Conselho Regional de Biblioteconomia e da Universidade de Brasília entregou à secretaria um plano de ocupação. Os quatro pavimentos estão vazios - não há mobiliário, só divisórias das salas de leitura e do acervo -, mas a biblioteca já tem norte e equipe de oito bibliotecários contratados por concurso.

"Será uma biblioteca cidadã, de alfabetização digital, com programas de estímulo à leitura e acesso digital à internet. Teremos material didático de apoio à formação de leitores, material em vídeo, literatura, obras de referência, periódicos e livros sobre a história da cidade", garante Simone Bastos, integrante da comissão.

NIEMEYER&NIEMEYER

Exposição de croquis, desenhos, textos e projetos de Oscar Niemeyer apresentados em painéis fotográficos de Kadu Niemeyer. Até 21 de abril, no Museu Nacional Honestino Guimarães do Complexo Cultural da República João Herculino (Esplanada dos Ministérios, ao lado do Touring). Visitação: segunda a sábado, das 9h às 17h.

Mezanino

O espaço de 800 metros quadrados é preso ao teto por vigas e ligado ao salão de exposições por uma rampa que lembra a da Oca do Parque Ibirapuera, em São Paulo. O local serve como espaço de continuidade na montagem das exposições

Salão de exposições

Um vão livre de 50 metros de diâmetro e 3.200 metros quadrados é destinado às exposições e pode receber divisórias de acordo com o projeto de cada montagem.

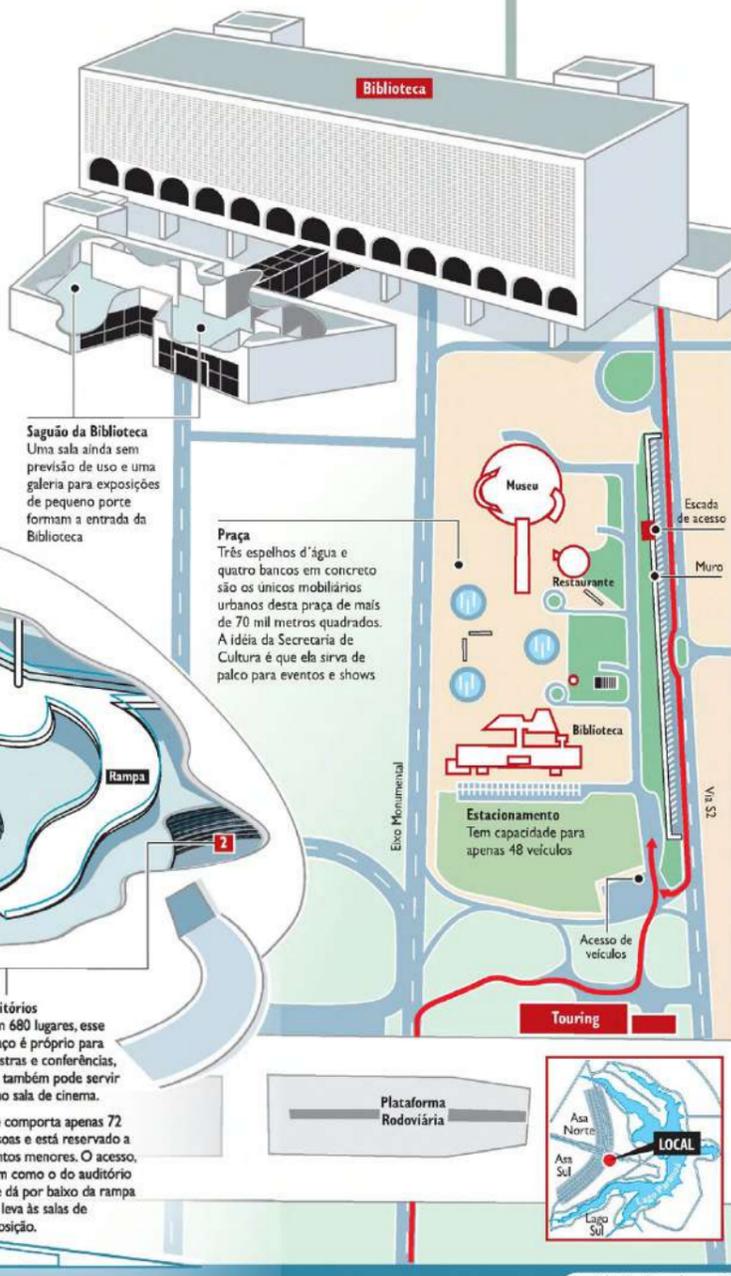
Entrada lateral

Um longo e estreito corredor leva às salas de administração, segurança, manutenção técnica e um conjunto destinado à reserva técnica, marcenaria e pesquisa museológica

Auditórios

1 Com 680 lugares, esse espaço é próprio para palestras e conferências, mas também pode servir como sala de cinema.

2 Este comporta apenas 72 pessoas e está reservado a eventos menores. O acesso, assim como o do auditório 1, se dá por baixo da rampa que leva às salas de exposição.



Saguão da Biblioteca
Uma sala ainda sem previsão de uso e uma galeria para exposições de pequeno porte formam a entrada da Biblioteca

Praça
Três espelhos d'água e quatro bancos em concreto são os únicos mobiliários urbanos desta praça de mais de 70 mil metros quadrados. A idéia da Secretaria de Cultura é que ela sirva de palco para eventos e shows



Arce:Valdo Virgo/Especial para o CB

PATRIMÔNIO

Conjunto Cultural da República será entregue ao público este mês, com exposição que homenageia a arquitetura de Oscar Niemeyer

Gustavo Moreno/Especial para o CB



LIVROS DOS TAPUMES, O MUSEU (E) E A BIBLIOTECA PODERÃO SER ADMIRADOS DE PERTO PELO PÚBLICO, NA ESPLANADA: OS DOIS PROJETOS SÃO DE NIEMEYER

Sem acervos, biblioteca e museu abrem no dia 16

CAROLINA CARABALLO
DA EQUIPE DO CORREIO

Aparência de canteiro de obras que a Esplanada dos Ministérios exibiu por quase quatro anos tem data para mudar. O Conjunto Cultural da República João Herculino, formado pela Biblioteca Nacional Leonel de Moura Brizola e pelo Museu Nacional Honestino Guimarães, abre suas portas para o público em meados deste mês. Os dois projetos de Oscar Niemeyer que tanto atiraram a curiosidade do brasileiro poderão ser admirados sem a interferência dos tapumes. Quem espera encontrar algum acervo nos prédios, no entanto, vai se decepcionar. Museu e biblioteca recebem o público apenas com duas exposições. O material que recheará os dois prédios deve ser adquirido com o tempo de funcionamento.

A abertura do conjunto está marcada para 15 próximo, dia em que Niemeyer completa 99 anos de vida. Na data, apenas convida-

Ricardo Labastier/CB - 29/7/04



NIEMEYER AO LANÇAR O PROJETO EM 2002: ARQUITETO SERÁ HOMENAGEADO

dos poderão visitar a biblioteca e o museu. Na lista estão o presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, e a governadora do Distrito Federal, Maria de Lourdes Abadia. O secretário de Cultura, José Ricardo Marques, torce ainda pela presença do próprio aniversariante.

"Se tiver condições físicas, Niemeyer deve participar da abertura. Caso contrário, ele acompanhará a cerimônia por teleconferência", adianta. O público só poderá conhecer de perto as atrações do conjunto cultural no dia 16.

A exposição escolhida para

estrear no museu também homenageia o homem que projetou o Conjunto Cultural da República. Niemeyer & Niemeyer, nome da mostra, vai usar fotos, maquetes, documentários e livros para revelar parte da vida profissional do arquiteto carioca. O material, que sairá do acervo pessoal de Niemeyer, está sendo preparado para enfrentar a viagem do Rio de Janeiro até Brasília. "A mostra vai marcar o início das comemorações do centenário do nascimento de Oscar Niemeyer", completa José Ricardo.

A próxima exposição do museu deve homenagear outras personalidades que contribuíram com a construção de Brasília, como Athos Bulcão, Bruno Giorgi e Roberto Burle Marx. Além do espaço para mostras e exposições, a cúpula abriga oficinas de restauração de obras, laboratórios, sistema de climatização, dois auditórios, passarelas externas e três espelhos d'água.

Sistema digital para pesquisadores

Na biblioteca, enquanto as obras literárias não preenchem o espaço vazio com capacidade para mais de 500 mil volumes impressos, o público encontrará uma exposição sobre a história de Brasília, com fotografias antigas e mapas. "Temos um acervo de atualidades, com livros, revistas, jornais. E estamos iniciando o conceito da biblioteca digital", conta José Ricardo. O secretário calcula que, por ano, a biblioteca deve receber de 50 a 70 mil livros e periódicos, entregues pelas editoras e por instituições parceiras. "O público poderá ainda pesquisar e imprimir capítulos

de obras encontradas em diversas bibliotecas", afirma.

O Ministério da Ciência e Tecnologia cedeu 100 computadores para a biblioteca digital, que tem outras 100 máquinas compradas pelo Governo do Distrito Federal (GDF). O prédio de cinco andares conta também com salas de estudos, leitura e trabalho, auditório para teleconferências e palestras, arquivos digitais com documentos, filmes e músicas, além de conexão com acervos de outras bibliotecas.

O professor do Departamento de Ciência da Informação e Documentação (CID) da

Universidade de Brasília (UnB), Sebastião de Souza, está animado com a abertura da biblioteca. "O prédio está bem instalado, em um lugar de fácil acesso. Os estudantes de todos os níveis estão ávidos por uma biblioteca pública nova", avalia.

A importância da biblioteca e do museu não se limita à esfera educacional. A secretária de Turismo, Lúcia Flecha de Lima, acredita que o complexo cultural vai enriquecer a arquitetura da cidade. "Muitos turistas vêm a Brasília para admirar as obras de Niemeyer", observa. "Quando estiverem

abertos para visitação, o museu e a biblioteca também vão atrair moradores das cidades próximas, que virão conferir as atrações dos dois espaços." A secretária ressalta que, sem os tapumes usados para proteger as obras do complexo, a Esplanada dos Ministérios ficará mais bonita.

O complexo cultural ocupa, ao todo, um espaço de 91,8 mil metros quadrados, dos quais 11,2 mil metros quadrados são de área construída. A obra custou aproximadamente R\$ 110 milhões aos cofres do GDF. A biblioteca ficou pronta em março e o museu, em junho.

GUARÁ

SIV-SOLO RETIRA TAPUMES DE TERRENOS INVADIDOS

O Sistema Integrado de Vigilância e Uso do Solo (Siv-Solo) retirou ontem, com a ajuda de trator, tapumes e outros materiais de construção que estavam em dois lotes no Pólo de Modas do Guará II. Os terrenos – situados nas ruas 17 e 18 – são públicos e estavam invadidos havia mais de um ano. Um deles, exibiu uma placa com informações sobre a abertura em breve de uma igreja evangélica. O setor onde os lotes foram fundados com incentivo do Pró-DF – o programa de apoio a pequenas empresas do governo local. Mas nenhum dos ocupantes tinha sequer inscrição no programa. A retirada foi coordenada pela Secretaria de Desenvolvimento Econômico. "Como não são reincidentes, não vamos abrir processo contra eles", explica o chefe de fiscalização da secretaria, Eduardo Diniz. A operação contou com 13 agentes do Siv-Solo, três soldados do Corpo de Bombeiros, 15 policiais militares e quatro funcionários da SDE.

SAÚDE

PREMIADA REPÓRTER DO CORREIO

Por ser considerada a principal repórter de saúde do Distrito Federal, Maria Vitória, do Correio, receberá o prêmio Amil-EDS, concedido pela operadora em parceria com a agência de notícias Editora de Saúde. Carla Furtado, editora chefe da EDS, considera que a premiação representa mais um reconhecimento pelo trabalho da repórter, que há oito anos escreve sobre a área. "Ela tem uma enorme capacidade de traduzir os conceitos científicos para a linguagem do leigo e sempre busca difundir os avanços da medicina, o que a torna extremamente respeitada pela comunidade médica de Brasília", diz Carla. A homenagem acontecerá no dia 16 de dezembro.

COMEMORAÇÃO

LUZES DE NATAL NA TORRE DE TV

A partir de amanhã, às 19h, a Torre de TV estará iluminada para o Natal. Cerca de 8 mil lâmpadas que mudam de cor vão enfeitar o cartão-postal da cidade. Até a próxima terça-feira, a Companhia Energética de Brasília (CEB) acenderá as luzes de Natal da Esplanada dos Ministérios e do Congresso Nacional. Seis mil lâmpadas vão decorar o Congresso e outras 12 mil brilharão na Esplanada, em efeito cascata. Cada região administrativa vai ganhar uma árvore feitas com luzes. Caberá ao administrador decidir onde será instalado o enfeite.

TRÂNSITO I

TRÊS FERIDOS NA BR-070

Ontem, por volta das 17h30, a BR-070 foi palco de mais uma tragédia. Na altura do km 2, próximo a Águas Lindas (GO) o Golf Branco, placa GVV 6919, colidiu com o Santana cinza, placa JXX-8663. O condutor do Santana, identificado até as 20h30 de ontem apenas como Geovani, 40, ficou preso nas ferragens. Sofreu hemorragias e escoriações. O estado de saúde dele é considerado grave. O motorista e o passageiro do Golf também ficaram machucados. O passageiro ficou preso nas ferragens até que o Corpo de Bombeiros tivesse acesso ao local. O trânsito ficou lento e houve engarrafamento de 5km no sentido Brasília/Águas Lindas. Geovani foi encaminhado para o Hospital Regional de Taguatinga e as outras vítimas foram atendidas em Ceilândia. Todas em estado grave.



Ronaldo de Oliveira/CB



TRÂNSITO II

MENOR CAPOTA VECTRA

Um adolescente de 17 anos capotou um Vectra ontem à tarde, por volta das 17h30, na DF-001. Ele estava dirigindo o carro, de placa JFN 4266 (DF), no sentido Gama/Recanto das Emas, quando foi fechado por um Fusca, ainda não identificado. O veículo foi jogado da pista em direção a um barranco, no canteiro lateral da rodovia. A vítima teve apenas ferimentos leves. Segundo os policiais militares que foram ao local, o jovem estava a caminho do trabalho, em Taguatinga. O carro, ano 2006, foi comprado por ele há poucos meses e estava no nome de uma tia, que terá de responder pelo acidente. Os pais do adolescente não quiseram se identificar e não explicaram por que deixaram ele dirigir sem carteira de motorista.

EMBAIXADOR

PAULO AUGUSTO COTRIM RODRIGUES PEREIRA

MISSA DE 1 ANO

A família convida para a missa de 01 (hum) ano de falecimento do Embaixador Paulo Augusto Cotrim Rodrigues Pereira, a ser celebrada hoje, 05 de dezembro de 2006, às 20:00hs, na Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida (Capela), Esplanada dos Ministérios, s/nº.

LUIZ HENRIQUE LYRA CAMARGO NEVES

(14 ANOS DE SAUDADES)

Seus pais, Éneas e Ana Maria, convidam parentes e amigos para a Missa, a realizar-se hoje, às 20 horas, no Mosteiro de São Bento (QI 29 - Lago Sul).

C

CULTURA

CORREIO BRAZILIENSE

Brasília, segunda-feira, 30 de outubro de 2006
 Editora: Clara Arreguy // clara.arreguy@correioeb.com.br
 Subeditores: Célia Curto, Mariana Ceratti,
 Natal Eustáquio, Sérgio Maggio e Teresa Albuquerque
 cultura@correioeb.com.br
 3214 1178 • 3214 1179

NAHIMA MACIEL
 DA EQUIPE DO CORREIO

Por fora, o Conjunto Cultural da República está completo. Os tapumes poderiam ser retirados hoje, se preciso. Por dentro, a situação não é muito diferente. Os ajustes no complexo de 91 mil metros quadrados – que abriga o Museu Nacional Honestino Guimarães e a Biblioteca Nacional Leonel de Moura Brizola – são necessários apenas no interior dos prédios. Na última semana, a CEB cuidou da rede elétrica que vai abastecer um sistema especial de iluminação e os operários montaram os últimos blocos do carpete que cobre o piso dos dois prédios. O secretário de Cultura, Ricardo Marques, quer marcar para a segunda quinzena de novembro a abertura do espaço, mas evita afirmar a data certa. Muitos detalhes ainda precisam de solução – e o mais importante deles é o acervo das duas instituições.

“O museu será um espaço para o novo, para exposições itinerantes”, garante o secretário. Para a inauguração, uma mostra de fotografias e maquetes de Oscar Niemeyer intitulada *Niemeyer por Niemeyer*. “São painéis com trabalhos do arquiteto e uns desenhos grandes. Tudo tem que ter um caráter monumental, porque o museu é assim”, explica o curador Marcus Lontra. “É um espaço muito impactante para a cidade, mas discussões sobre aspectos específicos do museu têm que ser incrementadas. O governo termina no fi-

nal de dezembro e é muito importante inaugurar logo o museu para, no ano que vem, estabelecermos políticas. Senão, vamos perder mais um ano discutindo a inauguração.”

O espaço interno da concha que forma o museu é muito semelhante ao desenho do arquiteto para a Oca do Parque Ibirapuera, em São Paulo. Pela rampa principal, chega-se ao espaço destinado às exposições, um salão redondo com um mezanino e uma rampa interna. No centro, qualquer barulho reverbera. No subsolo, dois auditórios – um para 700 pessoas e outro para 85 – já contam com equipamento de som. O acesso é feito pela parte inferior à rampa de entrada do museu, mas há comunicação interna entre as duas áreas. Nos fundos, a parte administrativa do prédio tem uma sala de 200m² para reserva técnica e outras menores, para atividades como restauração, marcenaria e museologia. “A área expositiva é restrita e pequena. Esse não

é um museu para pendurar tela na parede”, avisa Ricardo Marques, que, nas últimas semanas, conversou com diretores e curadores de museus de Brasília em busca de idéias para montar o perfil da nova instituição.

Wagner Barja, curador da Casa da Cultura da América Latina (CAL), foi um dos convidados para a conversa. “Ele me pediu para que eu indicasse alguns nomes para começar a discutir um projeto de conceito do museu. Mas isso é muito complicado porque o museu tem que ser conceituado antes de ser construído, ainda no papel”, explica o artista. Recentemente, Barja viu seu projeto de exposição *Novo rosto, breve antologia do auto-retrato*, concebido especialmente para o novo museu, aprovado pelo Fundo da Arte e da Cultura (FAC). A proposta é convidar 15 artistas de Brasília e de outros estados para trabalhar temáticas ligadas ao auto-retrato. “Mas seria um projeto para o ano que vem”, diz.

Já a biblioteca está em estágio mais avançado. O secretário de Cultura montou uma comissão de representantes do Conselho Regional de Biblioteconomia, da Associação dos Bibliotecários e do curso de biblioteconomia da UnB para traçar os objetivos e diretrizes da instituição. A idéia é que a biblioteca seja inaugurada com um acervo virtual de 25 mil títulos. As obras seriam consultadas em computadores instalados no prédio e os visitantes poderiam imprimir trechos dos livros e levar

para casa depois de pagar os direitos autorais, caso a obra não seja de domínio público. “O custo é muito menor que o de construir um acervo”, garante Ricardo Marques, que já conta com R\$ 3 milhões do orçamento do GDF para comprar o mobiliário do prédio.

O primeiro dos cinco andares será destinado a salas de leitura com periódicos atuais. Nos andares acima, já acarpetados e com divisórias instaladas, ficarão o acervo e os terminais para consulta. Uma sala anexa à recepção, no térreo, funcionará como centro de informática. Para Simone Bastos, integrante da comissão formada por Marques e diretora da Biblioteca do Senado, é a única forma de inaugurar a instituição ainda neste ano.

“Construir um acervo impresso de uma biblioteca leva anos e muito dinheiro. Como podemos abrir a biblioteca e acessar o acervo num momento inicial? Com consulta digital. Paralelamente a isso, o acervo impresso vai se formando. As obras de literatura brasileira, enciclopédias e dicionários já têm versão digital. Num primeiro momento, esse será o acervo disponível”, acredita. Simone descarta a transferência de acervos de bibliotecas da cidade para a nova instituição. “O perfil de uma biblioteca pública é o perfil do povo, do que o povo gosta de ler. E a Biblioteca do Senado não tem esse perfil.”

SECRETÁRIO DE CULTURA MOSTRA CONJUNTO CULTURAL DA REPÚBLICA E FALA EM INAUGURAÇÃO EM NOVEMBRO – EMBORA AINDA FALTEM DEFINIÇÕES SOBRE O CONCEITO E O ACERVO DA INSTITUIÇÃO

POR UM TRIZ

NÚMEROS

MUSEU

São mais de 13 mil m² divididos em quatro pavimentos

BIBLIOTECA

O prédio tem 14.500 m² e cinco andares. A capacidade é de mais de 300 mil obras

RAMPA DE ACESSO AO MUSEU NACIONAL: ARQUITETURA LEMBRA A OCA DO IBIRAPUERA



INICIALMENTE, BIBLIOTECA TERÁ ACERVO VIRTUAL



DIVISÓRIAS E CARPETES JÁ FORAM INSTALADOS: FALTAM APENAS RETOQUES NA BIBLIOTECA NACIONAL



CONJUNTO DEVE SER INAUGURADO AINDA NESTE ANO: SÓ FALTA MARCAR O DIA DA ABERTURA AO PÚBLICO



FACHADA DA BIBLIOTECA: ESPECIALISTAS DISCUTEM DIRETRIZES DA INSTITUIÇÃO

C

CULTURA

CORREIO BRAZILIENSE

Brasília, sábado, 18 de março de 2006
 Editora: Clara Arreguy // clara.arreguy@correioweb.com.br
 Subeditores: Célia Curto, Mariana Ceratti,
 Natal Eustáquio, Sérgio Maggio e Teresa Albuquerque
 cultura@correioweb.com.br
 3214 1178 • 3214 1179

PERGUNTAS SEM RESPOSTA

A UM MÊS DA INAUGURAÇÃO, COMPLEXO CULTURAL DA REPÚBLICA, NA ESPLANADA DOS MINISTÉRIOS, AINDA NÃO TEM DEFINIDOS ACERVO, ESTRUTURA, VOCAÇÃO OU PESSOAL PARA COMPOR SEUS QUADROS

GUSTAVO TOURINHO E NAHIMA MACIEL
 DA EQUIPE DO CORREIO

Depois de dois anos e R\$ 80 milhões gastos nas obras, o Complexo Cultural da República João Herculino ainda tem futuro incerto. A pouco mais de um mês da inauguração, a Secretaria de Cultura corre contra o tempo para fechar parcerias que levem aos dois prédios – o Museu Nacional Honestino Guimarães e a Biblioteca Nacional Leonel de Moura Brizola – acervos dignos de um complexo gigantesco (são 11,2 mil metros quadrados de área construída), idealizado por Oscar Niemeyer na época da construção de Brasília e cravado no coração da cidade. Há muitas conversas com museus nacionais e internacionais, instituições públicas e colecionadores privados, mas o museu abre em abril sem acervo e com programação ainda capenga. A exposição de Oscar Niemeyer planejada para a inauguração foi adiada para novembro e o mais provável é que o espaço expositivo seja ocupado pela Coleção Roberto Marinho, com obras de artistas como Brecheret, Bruno Giorgi, Marc Chagall, De Chirico, Maria Martins, Portinari, Di Cavalcanti e Iberê Camargo, entre outros. Na terça-feira, o curador da coleção, Lauro Cavalcanti, desembarca em Brasília para conhecer as instalações. “Conversei com o secretário nesta semana e vou ver o museu para depois fazer a seleção das obras”, avisa Lauro. No caso da biblioteca, a expectativa é que uma parceria com a Câmara dos Deputados leve ao prédio cerca de 600 volumes. A Câmara, no entanto, ainda não confirma o acordo.

As obras do complexo serão entregues no dia 30, mas a inauguração do centro deve ocorrer durante as comemorações do 46º aniversário de Brasília, em 21 de abril. O plano do secretário de Cultura, Pedro Borio, era estrear o local com uma exposição de seu idealizador, Niemeyer, no entanto, pediu para adiar a mostra. A exposição deverá acontecer na época da Bienal de Arquitetura de Brasília, que também deve ocupar a agenda do Complexo Cultural.

A pauta do museu segue cheia de incertezas. Apesar de Borio afirmar que há um sem-número de conversas avançadas com instituições brasileiras e estrangeiras para a realização de grandes mostras, nada é definitivo. O secretário fala em reunir obras de acervos de instituições como o Banco Central e a Caixa, além de peças espalha-

Foto: Marcelo Ferreira/CEB



INTERIOR DO MUSEU DA REPÚBLICA, EM OBRAS: A UM MÊS DA ABERTURA, INDEFINIÇÕES

das por instituições públicas do DF. No caso do Banco Central, ele está de olho principalmente nos painéis de Portinari que integram o acervo de 500 obras da instituição e hoje repousam na sala de reuniões do Copom, longe da vista do público. Já as obras guardadas em gabinetes de outras instituições são uma incógnita. Seria preciso um mapeamento para descobrir o que há e onde está, mas ainda não há ninguém trabalhando nesse sentido. Borio fala na transferência de 200 peças do acervo de 2 mil obras do Museu de Arte de Brasília (MAB). A coleção conta com importantes expoentes da arte brasileira, como Tarsila do Amaral e Tomie Ohtake. “As peças que pertencem à cidade serão usadas como ‘moeda de troca’ com outros museus: nós as emprestamos a eles e eles nos passam o que têm”, explica o secretário.

Por enquanto, não há nada fechado com nenhuma instituição e o museu não tem nem modelo de gestão, equipe, curador ou diretor. “Isso não me angustia. Há uma demanda”, garante o secretário. Ele acredita que erguer o prédio seja o primeiro passo para despertar o interesse de futuros parceiros. “Não se pode perder o foco da oportunidade que o espaço abre. Me incomoda quando se diz que não há acervo. Há pelo menos 50 peças extraordinárias no BC e outras 50 de importantíssimo valor artístico.” Borio cita outras possíveis parcerias, entre elas exposições de obras do Museu Nacional de Belas Artes, Castro Maya, Coleção Fadel (que já esteve na cidade, no CCBB) e Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Atraso

Pedro Borio culpa o governo federal pelos atrasos na aquisição de materiais, abertura de exposições e até nas obras. Segundo ele,



PEDRO BORIO: “ISSO NÃO ME ANGUSTIA”

no será definido o perfil do museu. “O que seria importante este ano é articular uma proposta de museu, um estatuto. É importante que ele esteja estruturado de tal maneira que independa da generosidade de um futuro secretário de Cultura que goste de arte”, observa. Já Vera Alencar, diretora do Museu Castro Maya (Rio de Janeiro), diz que nunca conversou com o secretário de Cultura do DF sobre itinerância do acervo da casa carioca em Brasília. “Não estou sabendo de nada. Quando se tem um projeto de museu, sabe-se de antemão o que colocar dentro, qual o público-alvo. Quando se vai construir, tudo isso tem que estar em mente, é assim que se trabalha.”

A conversa mais adiantada quando se trata de todo o complexo e, em especial, da biblioteca, é com Gisele Santoro, viúva do maestro Claudio Santoro. Ela possui uma infinidade de partituras, correspondências e objetos pessoais que irão para o museu. “Não sei quando, mas tudo irá”, adiantou ao Correio. “A única pendência é definir quem irá

conservar tudo isso, pois não adianta ficar dentro de caixotes.” Um dos objetivos principais da biblioteca é ser um centro não apenas físico, mas também virtual. As partituras de Santoro, por exemplo, deverão ser digitalizadas.

Pessoal

Quanto ao pessoal necessário para tocar o enorme complexo, as estimativas são vagas. O secretário não consegue estimar um número preciso de funcionários. Como se trata de órgão público, é necessário abrir concurso para os cargos, mas nada está definido. O DeMU admite a possibilidade de ceder funcionários do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) para o museu, mas tudo depende da assinatura do convênio após o GDF decidir como se dará a gestão da casa.

Entre acertos e desencontros, uma pergunta continua sem resposta: qual é a vocação do museu? Pedro Borio define: estimular a doação de obras importantes que estejam dispersas, seja entre diferentes órgãos estatais, empresas privadas ou pessoas físicas. “De uma coisa a gente pode ter certeza: agora, Brasília terá um espaço para receber grandes mostras”, torce Borio. “Já dissemos não a mais de 50 exposições que não poderiam vir para Brasília porque não havia espaços. O novo museu colocará a cidade, definitivamente, no circuito nacional e internacional das grandes exposições”, acredita.

LEIA ANÁLISE DA NOTÍCIA NA
 PÁGINA 2





360 GRAUS

JANE GODOY // jane.godoy@correioweb.com.br

COM SOPHIA WAINER

Fotos Rose Brasi/Especial para o CB



RAFAEL, FERNANDA E EDSON COSTACURTA, DA FORNERIA MARIETTA



A APRESENTADORA DE TEVÊ MÁRCIA WITCZAK



A ALEGRIA DA CHEFE MARA ALCAMIM, DO ZUU E UNIVERSAL DINER



GIL GUIMARÃES MOSTRA AS DELÍCIAS DA PIZZARIA BACO



A MESTRA ANA MARIA TOSCANO, DO VILLA BORGHESE



A APRESENTADORA MÔNICA NÓBREGA

Uma Brasília saborosa

A ambientação, as pessoas indo e vindo de uma ilha de degustação a outra; o ar prazeroso com que testavam os pratos oferecidos; o movimento frenético de garçons, ajudantes de cozinha, chefes; a troca apressada dos grandes rechauds que pouco ficavam sobre os suportes que os aqueciam. O fascínio que aquilo causava foi a prova inconteste de que Brasília atingiu a maturidade gastronômica, graças ao Brasil Sabor Brasília - 3º Festival Gastronômico de Brasília.

No Blue Tree Stars Hall (conhecido como Ball Room) completamente lotado, a decoração assinada pela equipe da Casa Hum, de Humberto Macêdo e Joanitto Giantilini, apresentou proposta original e oportuna. Painéis gigantes, arranjos com rolhas e outros com pimentões, pepinos, berinjelas, beterrabas, cenouras, cebolas e pencas de alho exibiam a maravilhosa palheta de cores que a natureza oferece com exclusividade. No centro das mesas de apoio, espalhadas pelo salão, esculturas com coloridas taças de vinho pendiam do teto.

Os 56 bares e restaurantes filiados à Abrasel (Associação Brasileira de Bares e Restaurantes do Distrito Federal) se esmeraram na produção



PAULO SALMUCCI, PAULO OKAMOTTO, LÚCIA FLECHA DE LIMA, MÁRCIA LOPES, WALFRIDO DOS MARES GUIA, PEDRO HENRIQUE BORIO, FÁTIMA HAMÚ E NEWTON DE CASTRO

do visual dos pratos oferecidos.

Na opinião do ministro do Turismo, Walfrido dos Mares Guia, "a capital do país reúne a diversidade de saberes e sabores que vem de culturas e costumes de todo o Brasil e das várias partes do mundo".

Realidade que o brasileiro poderá provar e comprovar até 21 de abril, uma vez que os pratos criados são oferecidos nos restaurantes e bares participantes do festival. Um evento que "já faz parte do calendário oficial da cidade", garante a entusiasta presidenta da Abrasel, Fátima Hamú.

PAINÉIS



Rose Brasi/Especial para o CB

BOM-DIA!

Arepa de milho, reina pe piadá (com frango desfiado, abacate e maionese), carne mechada (desfiada), arepa de trigo. Esse foi o cardápio oferecido pela embaixatriz da Venezuela, Ana Cumare de Garcia, durante o café-da-manhã em que o fotógrafo Paulo Lima, Rita Ballock, Pedro Paulo Moreira, do *The Guide*, e eu recebemos o diploma de agradecimento "pelo apoio e cooperação nas atividades que a diretoria do Grupo de Embaixatrizes realizou em prol das pessoas carentes de Brasília".

■ PINCELADAS

José Carlos C. Barros/Divulgação



■ Célia e o deputado Tadeu Filippelli (foto) comemoraram 32 anos de casados na quinta-feira. A reunião foi em família.

■ Regina Moulin vai comemorar hoje, com um brunch, os 30 anos como empresária à frente da Ki Graça. Receberá amigas e clientes especiais na loja da 209 Sul.

■ O Centro Espírita André Luiz promove campanha para arrecadar livros usados, que farão parte da Biblioteca Espírita, no novo pavilhão do Complexo Penitenciário da Papuda. Para doar, você deve ligar para Madalena (3568-5086) ou para a Livraria do Ceal (3566-0629).

■ Inaugurada na quarta-feira, a exposição da artista plástica Ana Bella Geiger, *Obras em arquipélago*, poderá ser visitada até 9 de abril, na galeria principal da Caixa Cultural. Trata-se de mostra de trabalhos inéditos e pouco conhecidos.

■ Sílvia de Souza, uma das leioceiras mais respeitadas do país, chega a Brasília para o leilão de arte da Casa Amarela, no Salão Palace da Academia de Tênis. Entre tantas peças raríssimas, destaca-se a maquete do Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret. A exposição começa hoje, das 11h às 22h. O leilão será na terça-feira, às 21h. Como sempre ocorre, os colecionadores marcarão presença.

■ A empresária Moema Leão (foto) foi homenageada no jantar oferecido pela Coima Madeiras pelo Dia Internacional da Mulher. O encontro reuniu também outras 20 mulheres de presença marcante na decoração e na arquitetura.

Igo Estrela/Divulgação



...uma aventura pelos mistérios do homem, da natureza e do universo...



Curso de Filosofia à maneira clássica

Aulas uma vez por semana
Duração: 6 meses
Diversos dias e horários

Nova Acrópole tem uma maneira clássica de ensinar filosofia, através de exemplos práticos e argumentos fundamentados no pensamento dos principais filósofos da humanidade.

Asa Norte
3273-8697

Taguatinga
3352-0554

Lago Norte
3468-5006

CONTINUAÇÃO DA CAPA

ANÁLISE DA NOTÍCIA

Um perfil para o museu

Os mais importantes museus do mundo foram concebidos para abrigar coleções específicas. Nasceram de projeto museológico, com cara e conteúdo definidos. Foi assim com o MoMA, planejado para ser grande centro de arte moderna de Nova York; com o Musée D'Orsay (Paris), idealizado para abrigar a produção impressionista; com o Guggenheim e outros. Tal planejamento é o cerne da concepção museológica ideal para receber as obras.

Portanto, causa angústia que o Museu Honestino Guimarães não tenha estatuto para definir seus rumos, limites e contornos. A futura definição do acervo poderia ser resguardada por tal estatuto. Afinal, um enorme corredor subterrâneo levava às salas planejadas para abrigar a reserva técnica do museu, espaço reservado para acervo considerável, porém inexistente. O secretário de Cultura, Pedro Bório, aposta sobretudo na doação de obras para constituir a coleção do museu.

Mesmo que a realidade brasileira não permita vislumbrar políticas de aquisição, é preciso pensar que nem toda doação

pode se encaixar no perfil da casa. Afinal, a partir do momento em que uma obra ocupa a parede de um museu, ela adquire legitimidade no quesito qualidade. E o estatuto serve ainda para delimitar os critérios de entrada de obras na coleção. Na esteira, segue a falta de pessoal e de modelo de gestão. Associar-se ao Ministério da Cultura e ao DeMU é opção mais segura para salvaguardar o futuro do museu. Tal parceria seria o caminho para resolver a falta de equipe qualificada a administrar instituição desse porte. Está em andamento, mas vale lembrar que a urgência bate às portas do novo museu. (NM)



CADERNO C

LIVROS

CELSO FURTADO: UM RETRATO INTELCTUAL

De Carlos Mallorquin, tradução de Célia Regina Barbosa Ramos. Editora Contraponto. 368 páginas, R\$ 42



A OBRA

Traz, no aniversário de seis meses de morte do patrono da economia brasileira, Celso Furtado, uma biografia do intelectual que procura estabelecer a ligação do homem à obra e desta a seu tempo e seus interlocutores. Com apresentação de Carlos Lessa, aborda nos nove capítulos temas como a economia dos pós-guerra, os modelos econômicos furtadianos, o estruturalismo e a teoria do subdesenvolvimento e o espírito do desenvolvimento no Brasil.

O AUTOR

Doutor em Sociologia pela Universidad Autónoma de México e professor da Universidad Autónoma de Puebla no México, o argentino é um dos maiores pesquisadores da obra de Celso Furtado. É também autor de importantes estudos sobre a economia latino-americana, como *Ideias e história en torno al pensamiento económico latinoamericano* e *Preshich y Furtado: el estructuralismo latinoamericano*.

SOCIEDADE DE ESQUINA

De William Foote White, tradução de Maria Lúcia de Oliveira. Jorge Zahar Editor. 392 páginas, R\$ 54



A OBRA

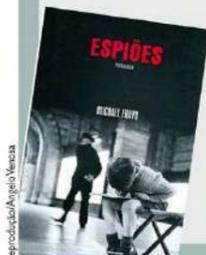
Com apresentação de Gilberto Velho, esta edição brasileira comemora os 50 anos de *Street corner society*, um clássico da pesquisa em Ciências Sociais. Considerada um modelo para a etnografia urbana, é o relato da pesquisa do autor, realizada pelo método participativo, sobre uma área pobre e degradada de Boston. Além da versão original da obra, traz também anexos elaborados posteriormente pelo autor, respostas a críticas, comentários e a carreira de alguns dos principais personagens.

O AUTOR

Formado em Economia e doutor em Sociologia e Antropologia pela Universidade de Chicago, foi presidente da American Sociological Association e da Society of Applied Anthropology. Escreveu diversos livros, sobretudo sobre metodologia de pesquisa, como *Learning from the field*. Morreu em 2000.

ESPIÕES

De Michael Frayn, tradução de Nina Horta. Companhia das Letras. 240 páginas, R\$ 38



A OBRA

Relata a história de Stephen Wheatley, que resolve voltar à sua onde passou a infância, no subúrbio de Londres. Influenciado pelo clima de vigilância da segunda guerra, Wheatley e o amigo Keith brincavam de espies. Agora, 50 anos depois, a lembrança daquele tempo ainda o atormentam. Ele busca compreender como as brincadeiras de criança levaram a uma tragédia de adultos. É um livro sobre a gravidade da infância, o peso da inocência e a dificuldade de evocar o passado.

O AUTOR

Nascido em Londres, foi colunista dos jornais *The Guardian* e *The Observer*. É autor de dez romances, entre os quais o *best-seller Headlong*, e de 13 peças de teatro. Ganhou, em 2002, o prêmio Whitbread com *Espies*.

OS GRANDES CONTOS POPULARES DO MUNDO

Organizado por Flávio Moreira da Costa. Editora Editora. 432 páginas, R\$ 49



A OBRA

Com apresentação de Alberto da Costa e Silva, reúne 83 contos populares que encantaram leitores em todo o mundo. Algumas histórias apresentam enredos coletados em diferentes regiões do planeta. Entre os 33 países representados há clássicos populares brasileiros, angolanos, suecos, franceses, libaneses, peruanos, guatemaltecos, entre outros países.

O ORGANIZADOR

Gaúcho de Porto Alegre, é escritor, jornalista, tradutor e antologista. Tem cerca de 30 livros publicados, entre romances, contos e ensaios. Ganhou dois prêmios Jabuti, o Machado de Assis da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e o Boticário da União Brasileira dos Escritores.

CONSERVAR E CRIAR: NATUREZA, CULTURA E COMPLEXIDADE

De Rita Mendonça. Editora Senac São Paulo. 256 páginas, R\$ 42



A OBRA

Propõe uma reflexão para as reais soluções dos problemas ambientais brasileiros e mostra como pensar saídas mais duradouras para a harmonização do meio ambiente. Fruto de série de estudos e pesquisas da autora, o livro está dividido em duas partes: no primeiro bloco, são discutidos os fundamentos do pensamento ecológico a partir de elementos da história e, no segundo, são analisados programas de educação ambiental com resultados efetivos.

A AUTORA

Bióloga e socióloga, é representante brasileira da Sharing Nature Foundation e diretora-geral do Instituto Romã de Vivências na Natureza. É também professora universitária e coordenadora do programa de Caminhadas Ecológicas e Filosóficas. Além deste livro, escreveu *Como cuidar do seu meio ambiente*.

TRANSFORMAÇÕES DA POLÍTICA NA ERA DA COMUNICAÇÃO DE MASSA

De Wilson Gomes. Editora Paulus. 452 páginas, R\$ 40



A OBRA

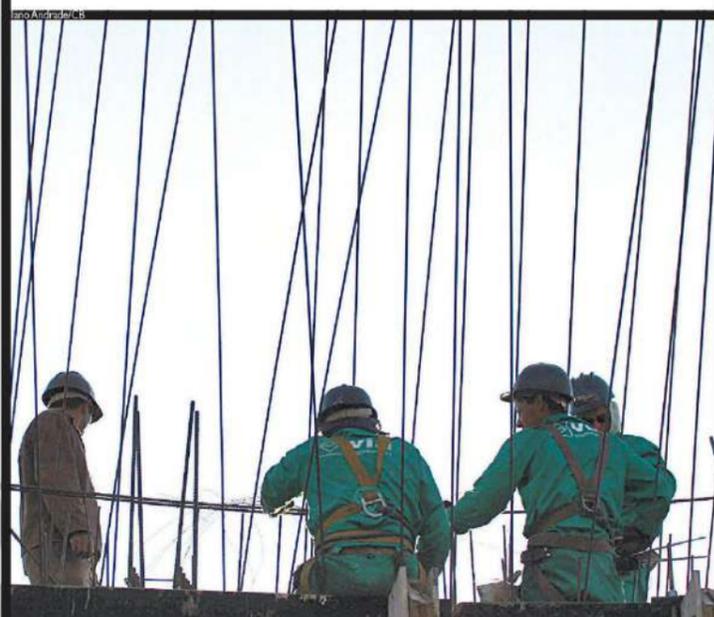
Mostra a dependência que a atividade política tem dos recursos e das linguagens da comunicação de massa. Propõe o exame das teses que tratam da interface entre comunicação e política: a profissionalização da política por meio das consultorias de comunicação, a cobertura jornalística da política, a construção das imagens políticas, a luta pela imposição da imagem predominante dos políticos e a espetacularização e o controle que a política exerce na comunicação.

O AUTOR

Doutor em filosofia, é professor da Universidade Federal da Bahia, pesquisador da comunicação pelo CNPq e membro da área de Ciências Sociais Aplicadas da Capes.

POLÍTICA

SECRETARIA DE CULTURA E DEPARTAMENTO DE MUSEUS E CENTROS CULTURAIS DO IPHAN TENTAM SE ENTENDER PARA DEFINIR MODELO DE GESTÃO DA NOVA INSTITUIÇÃO



AS OBRAS DO MUSEU NACIONAL COMEÇARAM EM 2003 E DEVEM SER CONCLUÍDAS PARA INAUGURAÇÃO EM MARÇO

ACERTO URGENCIAL

NAHIMA MACIEL

DA EQUIPE DO CORREIO

Outubro é a data limite para se decidir como será a gestão do Museu Nacional que integra o Conjunto Cultural da República, em construção ao lado da Rodoviária. Para inaugurar em março de 2006, seria necessário que todo o modo de funcionamento da instituição fosse definido nos próximos três meses. Para isso, a secretaria de Cultura do Governo do Distrito Federal (GDF) e o Departamento de Museus e Centros Culturais (DMU) do Iphan tentam se entender em prazo recorde para definir modelo de gestão, constituição de acervo e verbas para manutenção.

O tempo é mínimo. O museu começou a ser erguido em 2003, mas somente no início deste mês GDF e governo federal chegaram a um entendimento sobre a necessidade de união de esforços para tocar a manutenção da casa a partir de sua inauguração. "Foi um processo penoso de aproximação, dificultado também pelo fato de que o governo federal permaneceu ausente do financiamento da obra. Nenhuma das emendas foram repassadas", garantiu o secretário de Cultura, Pedro Borio. A falta de participação orçamentária, segundo o secretário, dificultou uma aproximação para discutir a participação do MinC e do Iphan na administração da nova casa. "Teve um momento de amadurecimento das partes sobre as parcerias necessárias", explica o diretor do DMU, José do Nascimento Júnior.

Acervo é incógnita

Já o acervo é questão que continua indefinida. Projeto de lei do deputado Tadeu Filippelli (PMDB-DF) que tramita da Câmara dos Deputados desde o ano passado pede a transferência de acervos de instituições federais para o novo museu. O projeto assustou alguns órgãos que

temem perder suas obras e não recebeu parecer positivo da comissão de Educação e Cultura da Câmara, presidida pelo deputado Paulo Delgado (PT-MG). Por isso está sendo reformulado. "Paulo Delgado se comprometeu em não levar o projeto a voto antes de se discutir um consenso. Exibição em permanência no museu não envolve propriedade da obra", assegura Pedro Borio. "Do governo federal gostaríamos dos acervos que estão pouco visíveis como do Banco Central e Caixa e dos grandes museus federais." Para Nascimento, o ideal é transformar a casa numa vitrine de obras pertencentes a todos os museus federais, o que permitiria a ausência de um acervo próprio e permanente.

Outro ponto de preocupação, e talvez o mais relevante deles, é o orçamento da instituição. "Esse museu vai precisar captar muito dinheiro se não tiver orçamento próprio", aponta Nascimento. Para abrir e fechar as portas, pagar funcionários e manter uma agenda com programação permanente capaz de atrair o grande público, museus do porte do Nacional de Belas Artes e do Imperial, do Rio, gastam em média R\$ 3 milhões por ano. O diretor do DMU calcula que o mesmo valor deverá ser investido anualmente no Museu Nacional de Brasília. Só para montar a mostra de inauguração da casa, será necessário no mínimo R\$ 500 mil. Caso a parceria vá adiante, Nascimento garante que o DMU está disposto a incluir em seu orçamento a verba necessária para o Museu Nacional.

CAIXA apresenta

A Dança da Mohini

TEATRO-DANÇA DA ÍNDIA
espetáculo de Mohini Attam

Únicas Apresentações
23 e 24 de Julho de 2005
sábado às 21h e domingo às 20h

Teatro da Caixa

SBS Quadra 4, Lotes 3/4
Fone: 3414-9450, 3414-9448 e 3414-6456

R\$ 10,00
R\$ 5,00
(meia)

CULTURA

Diretor do Iphan firma compromisso com o governo local para contribuir com a formação do acervo do Museu Nacional, na Esplanada

Fotos Iano Andrade/CB



A CONSTRUÇÃO DO MUSEU NACIONAL DEVE TERMINAR EM MARÇO DO ANO QUE VEM: PRIMEIRO ANDAR DO PRÉDIO TERÁ UM ESPAÇO PARA EXPOSIÇÕES

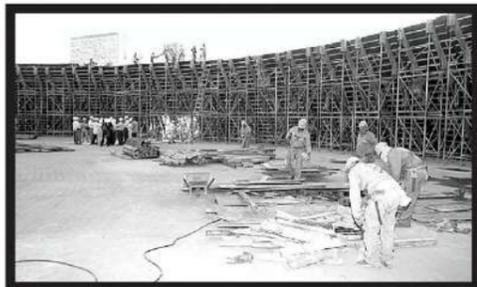
Busca por obras de arte

CECÍLIA BRANDIM
DA EQUIPE DO CORREIO

As negociações para garantir o acervo do Museu Nacional, que fará parte do Complexo Cultural da República, seguem no mesmo ritmo acelerado da construção do prédio. O diretor de Museu e Patrimônio Histórico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), José Nascimento Júnior, visitou ontem pela primeira vez o canteiro de obras e firmou o compromisso do Ministério da Cultura em colaborar com o governo local.

O alvo são as obras de arte que estão espalhadas em gabinetes de ministérios, galerias de edifícios públicos e principalmente peças guardadas por falta de espaço adequado para exposição. É o caso do cofre do Banco Central, onde estima-se que existam 500 artigos à espera de um espaço destinado para visitação pública. Banco do Brasil e Caixa Econômica Federal também escondem preciosidades que poderão ser vistas quando o museu for inaugurado. As obras devem terminar em março de 2006.

Até o término da construção, o governo federal deve mapear e catalogar o patrimônio. "É uma tarefa do ministério gerenciar o acervo e a criação do museu é um gancho para que esse trabalho seja feito", esclareceu o diretor do Iphan. Por enquanto, o Governo do Distrito Federal (GDF) e o ministério ainda discutem como será feita a parceria em prol da criação de um centro de referência



OPERÁRIOS TRABALHAM NO CANTEIRO DE OBRAS: MUSEU TERÁ DOIS AUDITÓRIOS

cultural em Brasília. "A orientação do ministro Gilberto Gil é nos integrarmos ao máximo", disse Nascimento.

Um projeto de lei do deputado federal Tadeu Filippelli (PMDB-DF), que tramita na Câmara dos Deputados, deve obrigar a transferência das obras mantidas de forma inadequada ao acervo do museu, caso seja aprovada. A proposta está na pauta da Comissão de Educação. "Mas o Iphan é que vai lapidar essa proposta e acompanhar a discussão sobre o que vai ou não ser transferido", explica.

Colecionadores

De acordo com secretário de Cultura, Pedro Bório, o interesse em contribuir com a diversidade artística do local não tem sido apenas do governo federal. Grandes colecionadores, que preferem se manter anônimos, têm procurado a secretaria para

fechar parcerias. Instituições internacionais também manifestaram interesse em expor no novo museu. "Museus e bibliotecas não nascem prontos, acabados. Os museus têm três vias para garantir seu acervo: a da propriedade, do empréstimo ou circulação. Esta é a dinâmica normal", afirma.

A secretaria também trabalha no garimpo de títulos para a Biblioteca Nacional, prédio que desponta ao lado do museu com as obras bastante avançadas. Quando for concluído, também em 2006, completará o Complexo Cultural da República, uma das últimas etapas do eixo cultural da Esplanada dos Ministérios. Bório afirmou que a biblioteca contará com o envio de cinco mil volumes do Espaço Cultural da 508 Sul, do arquivo público do GDF, além da contribuição legal das editoras, o equivalente a 70 mil volumes por ano.

ORÇAMENTO
R\$ 42
milhões

É a previsão total de custo da construção do Museu Nacional.

A CONSTRUÇÃO

● O Museu Nacional terá dois pavimentos. No térreo, haverá salas múltiplas, dois auditórios com 80 e 800 lugares.

● No primeiro andar, ficará a área de exposições, com 3,8 mil m². Haverá ainda um mezanino com cerca de 1.000 m².

● Em um prédio separado, ficará o restaurante do museu. Praças com espelhos d'água cercarão a grande cúpula do museu.

● Não há previsão de estacionamentos. Um projeto para criar vagas subterrâneas é estudado, mas não tem previsão para execução.

Marcelo Ferreira/CB/23.06.05



CÂMARA DOS DEPUTADOS

AMPLIAÇÃO DO PARQUE NACIONAL É APROVADA

O parecer sobre a ampliação da reserva do Parque Nacional (foto) para 41,8 mil hectares foi aprovado ontem na Comissão de Constituição e Justiça (CCJ) da Câmara dos Deputados. A proposta agora segue para votação em plenário. A área da reserva, entretanto, será de 45 mil hectares. O tamanho foi definido pelo Governo do Distrito Federal (GDF) e pelo Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e Recursos Naturais Renováveis (Ibama). As duas partes chegaram a um consenso depois de meses de negociação – o Ibama defendia a ampliação para 46 mil hectares e o GDF para 41,8 mil. O tamanho da área para 41,8 mil hectares foi mantido na CCJ porque a comissão analisa apenas a admissibilidade do projeto, e não o mérito. Mas já está acertado entre os parlamentares o aumento para 45 mil hectares quando a proposta for levada a plenário. A ampliação do Parque Nacional irá garantir a construção da Cidade Digital, que fará limite com o parque e deve atrair investimentos de R\$ 3 bilhões. De acordo com a proposta aprovada ontem, metade da reserva Chapada Imperial pertencerá ao Parque Nacional. Pelo projeto original, seria de 100%.

TRANSPORTE

RODOVIÁRIOS RECEBEM REAJUSTE

Após um mês de selado o acordo de reajuste salarial entre os rodoviários do Distrito Federal e o sindicato patronal, os salários dos motoristas e cobradores foram liberados ontem com o aumento de 8,5%. A cesta básica e o ticket-refeição tiveram a alteração no valor ainda em junho. O pagamento foi efetuado mesmo sem o reajuste tarifário reivindicado pelo Sindicato das Empresas de Transporte (Setransp). Apesar do acordo, os empresários ameaçavam não arcar com as despesas se não houvesse aumento no valor das passagens. O presidente do Sindicato dos Rodoviários, João Osório, afirma que a reivindicação das empresas não influenciaria no reajuste. "A negociação foi independente do aumento tarifário. Consideramos a nossa campanha salarial vitoriosa e não temos nenhum receio", disse. A assessoria de imprensa da Secretaria de Transportes informou que a decisão sobre os reajustes tarifários será tomada pelo governador Joaquim Roriz. De acordo com o porta-voz do governo local, Paulo Fona, até o momento o aumento do valor da tarifa está em discussão, mas nada foi definido. "Não temos números nem datas, mas o reajuste pode acontecer ainda este ano", afirmou.

TRÂNSITO

DETRAN ENTRA NO RENAINF

As infrações cometidas no Distrito Federal por motoristas que têm carros com placas de outros estados serão registradas pelo Detran-DF. A nova regra vale a partir da segunda quinzena de julho, quando o órgão passará a integrar o Sistema de Registro Nacional de Infrações de Trânsito (Renainf), que conta com a participação de dez estados. De acordo com o gerente de Infrações e Penalidades do Detran-DF, José Antônio Araújo, a integração com outras unidades da Federação permite reduzir as infrações de trânsito no DF. Ele afirma que os motoristas cometem irregularidades porque sabem que não existe um órgão fiscalizador. "Com o Renainf os infratores irão passar a respeitar as leis de trânsito", diz Araújo. As multas e os pontos na carteira serão registrados no estado de origem do veículo. Do valor a ser pago, R\$ 13,30 vão para o órgão que registrou o veículo e R\$ 5 para o Denatran, responsável pelo sistema. O restante fica com o órgão que autou o motorista. Os motoristas terão 15 dias para apresentar a defesa a partir do dia da emissão da multa.



Crônica da Cidade

CONCEIÇÃO FREITAS // conceicao.freitas@correioweb.com.br (cartas: SIG, Quadra 2, Lote 340 / CEP 70.610-901)

MIREM-SE EM MINAS

A igreja de Pampulha, obra de Niemeyer, está restaurada. A empreitada de R\$ 1,8 milhão foi fruto de uma parceria entre Prefeitura de Belo Horizonte, Petrobras, TV Globo Minas e Fundação Roberto Marinho. A exemplo do que ocorre com a Catedral de Brasília, o principal problema da igreja de São Francisco de Assis estava no teto. Nela não há vitrais na cobertura, mas a movimentação do concreto armado produziu rachaduras. Depois de uma tentativa malsucedida em

1980, fez-se agora uma estrutura de metal recheada de neoprene para substituir as antigas juntas de dilatação, segundo leio nos jornais de Belo Horizonte e na internet.

Muito mais foi feito. O projeto paisagístico de Burtel Marx foi recuperado, com a ajuda do escritório do paisagista, obedecendo a mesma composição dos anos 40. Pessoalmente, ele e Niemeyer não se davam muito bem, mas antes de ficarem de mal deixaram algumas obras conjuntas. A Pampulha é uma delas.

Foram renovadas as pastilhas do desenho de Paulo Werneck, que fica na parte externa da igreja. O projeto de iluminação privilegiou as formas arre-

dondadas das obras de Niemeyer. Também estão bem mais iluminados os 14 painéis que retratam a Via-Sacra, conjunto de obras de autoria de Cândido Portinari. A área de serviço da igreja foi aumentada com a construção de mais um banheiro, uma pequena copa e uma despensa.

Os mineiros reinauguraram a igreja de Pampulha na segunda-feira passada e deixaram os brasilienses com o gosto amargo da incompetência. Isso porque, sabemos todos, a Catedral de Brasília perde a cada dia um pedaço do vitral e até agora nenhuma instituição se dispôs a ajudar. Nem o governo do Distrito Federal seguiu o exemplo da Prefeitura de BH, nem

instituições particulares e estatais se interessam pela obra. Há de se lembrar que o pároco da Catedral, monsenhor Marcony Ferreira, já procurou a Petrobras, o ministro Luís Gushiken, da Secretaria de Comunicação do Governo e Gestão Estratégica, e o então ministro da Casa Civil José Dirceu e neças de pitibiriba.

Enquanto isso os pássaros fazem ninhos entre o vitral e a cobertura de vidro, os fiéis correm o risco de um ferimento grave e a cidade exhibe, envergonhada, uma Catedral de teto cada dia um pouco mais esburacado. Não há metro quadrado onde não haja um vitral rachado.

Primeira manifestação vigorosa da

genialidade de Oscar Niemeyer, o conjunto da Pampulha espantou o mundo da arquitetura naqueles meados do século 20. Foi a Pampulha que aproximou definitivamente Juscelino e Niemeyer. O conjunto de Brasília e as obras de Belo Horizonte são as mais importantes obras do arquiteto, pelo seu valor ao mesmo tempo arquitetônico e histórico. A igreja de São Francisco de Assis e a Catedral de Brasília são duas das mais visitadas, fotografadas e comentadas obras da arquitetura modernista do país, sem medo de errar, do mundo. Os mineiros sabem disso e dão o devido valor ao seu patrimônio. Nós aqui estamos mais pra filhos da terra de ninguém.

CADERNO C

DE OLHO NO FUTURO

ARTES PLÁSTICAS

MEMBROS DO CONSELHO INTERNACIONAL DO MOMA VISITAM AS OBRAS DO CONJUNTO CULTURAL DA REPÚBLICA E ESBOÇAM INTERESSE EM COLABORAR COM O MUSEU DE BRASÍLIA

NAHIMA MACIEL
DA EQUIPE DO CORREIO

O Museu de Brasília começa a mudar a paisagem da Esplanada dos Ministérios. Enquanto a cúpula planejada por Oscar Niemeyer sai rapidamente do papel, o secretário de Cultura, Pedro Bório, se apressa em tornar o prédio estrela da cidade e com isso atrair olhares internacionais. Na sexta-feira última, Bório passou pelas obras do futuro museu com um grupo de oito membros do Conselho Internacional do Museu de Arte Moderna de Nova York, o Moma. O secretário queria apresentar o espaço para uma parte da equipe responsável pela manutenção do mais importante museu de arte moderna e contemporânea dos Estados Unidos. A idéia: sensibilizar os conselheiros para futuros acordos entre a instituição norte-americana e a brasileira.

Nos planos de Bório estão principalmente programas de preservação das plantas originais de Brasília, mas ainda é muito cedo para definir ações concretas. Bório ainda não sabe como funcionará o museu nem se vai receber algum acervo ou se será somente um espaço destinado a exposições itinerantes. Ele especula, porém, que a instituição poderá ser um centro de referência no quesito arquitetura. "Os planos de Brasília excedem 100 mil e eles devem ser copiados para ser preser-

Zuleika de Souza/CB



COLABORAÇÃO ENTRE MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK E O MUSEU DE BRASÍLIA PODE COMEÇAR PELA PRESERVAÇÃO DAS PLANTAS ORIGINAIS DA CAPITAL

vados. Seria interessante se pudéssemos nos beneficiar da experiência deles (Moma) para fazer a organização e preservação das plantas", confessou o secretário.

Coleção

Por enquanto, os conselheiros do Moma preferem pensar em outro tipo de troca. "Acho que, para começar, faríamos exposições. Para

que houvesse troca entre as instituições seria preciso primeiro que o museu brasileiro tivesse uma coleção e ele ainda não tem", explicou o austríaco Chiari Guido Schmidt, membro do conselho que reúne representantes de 26 países. "Mas quanto à parceria para preservar as plantas não posso falar. Nosso grupo não está completo e tudo tem que ser le-

vado ao Departamento de Arquitetura do Moma."

Schmidt visitou Brasília pela primeira vez há sete anos. Se deslumbrou com a monumentalidade da arquitetura, mas ficou decepcionado com a vida cultural da cidade. "Havia uma certa falta de manifestações culturais e, para que Brasília se tornasse um centro de referência, era preciso algo

como esse museu", constatou, diante das plantas do Conjunto Cultural da República coladas à parede do barraco que serve de recepção no canteiro de obras.

Para a curadora Sidney Ruiz Picasso, parente do pintor espanhol Pablo Picasso e presidente da Associação de Amigos do Jeu de Paume, em Paris, o museu brasileiro poderia encontrar

nichos interessantes caso tivesse uma vocação para a arquitetura. Nos dois últimos anos, o Jeu de Paume, espaço particularmente destinado a exposições de arte moderna e contemporânea, recebeu mostras dos arquitetos Oscar Niemeyer e Renzo Piano. "Nem sempre o público para arquitetura é o mesmo de artes plásticas, e exposições assim atraem quantidade enorme de pessoas porque juntam os dois públicos", contou.

Acostumada à arte brasileira — ela já escreveu sobre Tunga e participou da organização de exposições de Mira Schendel no Jeu de Paume —, Sidney conta que a viagem pelo Brasil tem o objetivo de promover eventos em parceria entre a instituição norte-americana e os centros de arte brasileiros. Os membros do Conselho Internacional do Moma fazem viagens anuais para mapear a produção artística dos grandes centros e saber exatamente onde investir em programas de intercâmbios culturais e itinerância de exposições. "É a ocasião de conhecer os artistas locais e de planejar futuras exposições", acrescentou Daiana Widmaier Picasso, neta do pintor cubista e representante do Museu Picasso (Paris). O grupo já passou pelo Caci, o Centro de Arte Contemporânea Inhotim, do mineiro Bernardo Paz, e seguiu, na sexta, para São Paulo e Rio de Janeiro.

ARTES CÊNICAS

As grandes chances de Rafael e Sandro

NAIOBE QUELEM
DA EQUIPE DO CORREIO

Os brasileiros, agora, podem acompanhar pela telinha o trabalho de dois ex-moradores da cidade: Rafael Paiva, 27 anos, e Sandro Christopher, 38. Os dois estréiam seu primeiro grande papel na tevê na recém-lançada novela *A lua me disse*, de Miguel Falabella e Maria Carmen Barbosa. A trama global, que foi ao ar no início da semana passada, promete alavancar a carreira dos dois artistas.

Nascido em Formosa (GO), Entorno do Distrito Federal, Rafael mudou-se para Brasília aos 15 anos, para cursar Engenharia Civil na Universidade de Brasília (UnB). Faltava um ano para concluir o curso quando ele decidiu iniciar o curso de Administração, também na UnB. Foram necessários mais quatro anos de estudos para que ele se rendesse aos encantos da grande paixão de infância: o teatro. "Desde criança, sempre fui muito desinibido. Em datas comemorativas, costumava reunir os primos e preparar uma apresentação teatral. Escrevi a minha primeira peça aos 10 anos", lembra Rafael, que mudou-se para o Rio de Janeiro em 2001, com o objetivo de estudar teatro.

"Foi tudo muito rápido. Tomei a decisão em uma semana. No começo, não foi fácil. Vim para o Rio com pouca renda e o dinheiro só dava para um pouco mais de um ano. Fui obrigado a viver de teatro", conta o ator, que, na época, dividia-se entre os estudos na Casa de Artes de Laranjeiras (CAL) e os trabalhos como assistente de produção teatral. Nesse período, participou de vários espetáculos. Entre eles, a montagem de *Sonhos de uma noite de verão*, de William Shakespeare, em 2003. O trabalho funcionou como vitrine que resultou em convites para testes, como o que conduziu ao Projac no papel de Pedro — um rapaz de vinte e poucos anos, que desenvolveu aguçado sentido de responsabilidade devido aos desvairios da mãe. "Estou adorando

Marcio de Souza/TVGlobo



RAFAEL PAIVA: ESCOLA DE INTERPRETAÇÃO AO LADO DE MESTRES DO OFÍCIO

a linguagem da tevê. É como se estivesse numa nova escola. Desta vez, com mestres que eu admirava como profissionais", destaca.

Raízes

O barítono Sandro Christopher retorna, aos poucos, às raízes que o conduziram a música. "O teatro sempre foi a primeira paixão. A música entrou na minha vida para auxiliar na carreira e acabou virando a principal profissão", revela Sandro. Natural de Campo Grande (MS), ele viveu em Brasília dos 8 aos 17 anos. Foi aqui na cidade que ele iniciou seus estudos de canto e música, na Escola de Música de Brasília, sob a orientação de Francisco Frias. Mais tarde mudou-se para EUA, Itália e Espanha, onde se tornou bacharel em música e artes cênicas. "Mesmo na música,

o teatro sempre esteve presente em minha vida", avalia Sandro.

Depois de retornar ao Brasil, Sandro participou de números de destaque, como *Cleópatra*, de Cláudia Ohana e Cláudia Alencar, e a *Ópera do malandro*, de Chico Buarque. Esta última, que estreou no ano passado, entrará novamente em cartaz no Rio de Janeiro, nos dois próximos finais de semana, no Caneção. Na tevê, o papel do mordomo Dauró — fiel funcionário de Leontina — será sua grande participação. Antes, já tinha feito pequenas atuações em *Da cor do pecado*, em *A diarista* e no *Zorra Total*. "Em alguns papéis, eu cantava. Em outros, só atuava", enumera Sandro. *A lua me disse* será a oportunidade de o barítono trabalhar com Miguel Falabella, amigo há 20 anos.

ClubeVIP

O melhor de Brasília para você.

Pré-estréia para assinantes do Correio Braziliense ou CorreioWeb.

FEMINICES

(Comédia) - Classificação: 14 anos.
Dia 26 de abril, terça-feira, às 21h30.
Cine Intelig Telecom - Academia de Tênis - Sala 02

Dez anos após montarem a peça teatral "Confissões de Mulheres de 30", quatro amigas decidem se reunir para escrever uma nova peça: "Confissões de Mulheres de 40". A tarefa torna-se difícil de ser executada quando elas enfrentam dúvidas sobre as angústias e descobertas das mulheres que chegam aos 40 anos.

DISTRIBUIÇÃO DE CONVITE POR TELEFONE: Os primeiros 45 assinantes que ligarem hoje para a Central de Atendimento, tel. 342-1111, de 19h15 às 19h25 terão garantidos um convite válido para duas pessoas assistirem à pré-estréia do filme.

DISTRIBUIÇÃO EXCLUSIVA POR TELEFONE
Central de Atendimento - Tel: 342-1111
entre 19h15 às 19h25
(Imprescindível informar código da assinatura e CPF do titular)

Os convites reservados pela Central de Atendimento deverão ser retirados pelo assinante ou dependente legal (cônjuge e filhos) terça-feira, 26/04, na Loja do Correio Braziliense, SIG Qd 2 Lt. 340, entre 09h30 e 18h, mediante apresentação obrigatória do Cartão VIP e documento original de identificação.

Caso você não tenha recebido a etiqueta de validade do seu cartão, por gentileza entrar em contato com a Central de Atendimento - 342-1111. Será aceito apenas uma reserva por ligação. A validade do cartão VIP será cobrada.

CORREIO BRAZILIENSE
O JORNAL CAPITAL

Classificação sujeita a alteração pelo Min. da Justiça.

PENSAR

[repensar]

CIRCUITO DE ARTE

FUNARTE VIBRANTE

A Funarte movimentou a cultura de Brasília em 2004. Abriu as salas para os artistas da cidade ao mesmo tempo que colocou o complexo em importante intercâmbio com as produções nacionais. O resultado foi o retorno do público ao Setor de Difusão Cultural para prestigiar eventos como o Cena Contemporânea, que mesclou atrações locais a exemplo da montagem *De homens e touros* (foto), da brasiliense Márcia Duarte, com nacionais, como *Ensaio.Hamlet*, de Enrique Diaz. Os shows, principalmente os integrados ao *Projeto Pixinguinha*, anteciparam a semana cultural, abrindo a agenda às quartas-feiras. As peças locais ganharam relevância em temporada de até quatro dias. *Presépio de hilaridades humanas*, de Bárbara Tavares e Caíssa Tibúrcio, por exemplo, superlotou o Teatro Plínio Marcos. Em 2005, a Funarte promete ficar ainda mais ativa, com lista de ocupação dos palcos que privilegiam, e muito, artistas da cultura local. (Sérgio Maggio)



POLÍTICA CULTURAL



CONJUNTO VAZIO DE PROPOSTAS E DE

ARTE

Na semana passada, durante o Fórum Nacional de Museus, em Salvador, muito se falou sobre esse tipo de instituição, suas dificuldades e necessidades. Estavam presentes dos grandes, como o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, aos pequenos, caso do Museu Casa do Pontal e dezenas de museus militares. No entanto, nenhum representante do museu que está sendo erguido no Conjunto Cultural da República (foto), próximo à Rodoviária, compareceu. A inauguração do museu pode ocorrer em 2005, como acenou o secretário de Cultura, Pedro Bório, em entrevista ao *Correio*, mas ainda são incipientes as discussões sobre modelos de gestão e conteúdo da casa. O Ministério da Cultura (MinC) até tem interesse em ajudar, mas só se for para participar da administração. “Eles querem administrar e que a gente coloque o recheio. Aí não dá. Se eles quiserem que a gente ad-

ministre, tudo bem”, disse o diretor do Departamento de Museus (DMU) do MinC, José do Nascimento, durante o fórum na capital baiana. “Também não dá para pegar acervos de outros museus e colocar lá porque nenhum museu vai querer ceder seu acervo principal, e isso desqualifica o novo museu”, continuou Nascimento. Em entrevista na última terça-feira, o ministro Gilberto Gil também demonstrou interesse por uma parceria na gestão do novo museu. “Nos interessa compartilhar uma visão sobre ele, sobre a gestão, sobre o papel que esse museu tem. Agora, evidentemente, é um gesto que também cabe ao GDF. Estamos aguardando esse aceno”, disse o ministro. Que venha então o aceno. Brasília tem urgência de um bom e imponente museu de arte e a obra que aos poucos toma forma não pode correr o risco de se tornar prédio vazio de propostas e arte. (Nahima Maciel)

AUDIOVISUAL

A LIBERDADE É VERDE-AMARELA

As acalentadas discussões em torno da integração entre cinema e televisão — imprescindíveis para azeitar a futura Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (Ancinav) — começaram a vingar, como visto em iniciativas de departamentos de marketing sintonizados, como o do Banco do Brasil. Em exibição na rede da tevê aberta, os sete curtas-metragens criados por cineastas brasileiros consagrados trazem inovadora experiência que, ainda incógnita em termos de resultados com merchandising, contabiliza a imediata simpatia dos espectadores. Vale enfatizar que a campanha do banco, que investiu R\$ 13 milhões, explora leque de valores nacionais apontados em pesquisas com clientes da instituição. (Ricardo Daehn)



PENSAR

[POLÊMICA]

UM MUSEU PARA BRASÍLIA

O NOVO PRÉDIO MATERIALIZA-SE ENTRE A
RODOVIÁRIA E A CATEDRAL, MAS POLÍTICA DE USO
AINDA NÃO FOI APRESENTADA AOS BRASILIENSES

GRAÇA RAMOS

ESPECIAL PARA O CORREIO

Será que o brasiliense já parou para observar os desenhos do Conjunto Cultural da República, que prevê um museu, a Biblioteca Nacional e um conjunto de cinemas, e se dispôs a pensar no sentido daquela construção, anunciada para ser inaugurada este ano? Não se trata mais de discutir a decisão de erguê-lo. Afinal, o centro cultural faz parte do projeto piloto da cidade e as obras se materializam no canteiro instalado entre a Rodoviária e a Catedral. Cabe, sim, levantar questões sobre a futura utilização daqueles prédios.

Atendo-se ao projeto do Museu Nacional ou Museu da República — nomes que remetem a uma idéia conservadora, da época em que vicejava a noção de estado-nação —, não há a menor dúvida de que o significativo arquitetônico de Oscar Niemeyer (1907) vai se repetir. Mas será que aquele novo edifício se tornará um “museu de grandes novidades”, como pediu um dia o cantor e compositor Cazuza?

Edifício em forma de cúpula, que lembra a do Senado Federal, o projeto do novo museu reincide nas estruturas ovaladas características do arquiteto. Basta lembrar do Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Ao imaginá-lo de cabeça para baixo, tem-se algo muito próximo ao projetado para Brasília. Naquele situado à beira-mar, a

abóbada ergue-se sobre pilares, à semelhança de uma flor de lótus. No encontro das asas e eixos, ficará sobre espelho d'água, como fictício disco voador.

Circular

A cidade ganhará, portanto, mais uma sala ovalada para exposições. A experiência do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), instalado em prédio de autoria de Niemeyer, adaptado para receber o espaço cultural, tem demonstrado o quanto é complicado desenhar montagens dentro de um trajeto circular. Também o Museu de Niterói experimenta tal dificuldade, agravada pela luminosidade, que se intromete pelas janelas instaladas ao longo de todo o percurso das paredes.

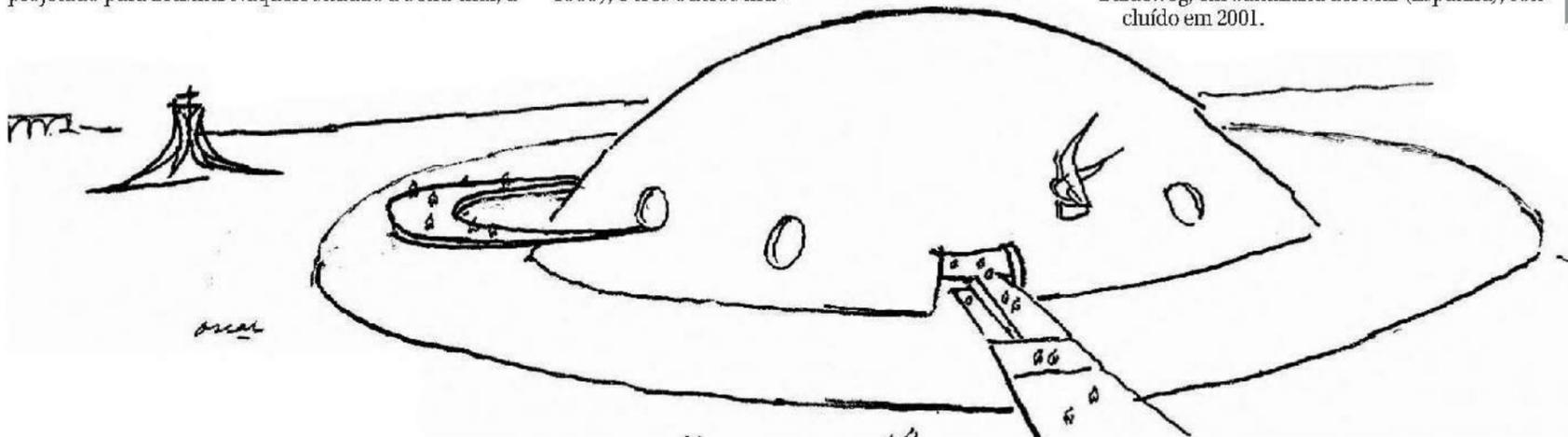
Ao analisar o futuro dos museus em diferentes continentes, em *Museos para el Siglo XXI* (Barcelona, Gustavo Gilli, 2003), Josep Montaner apresenta fotografias e desenhos de mais de 70 instituições. Cria uma tipologia própria para explicar os diferentes modelos existentes e inclui a obra de Niemeyer para Niterói na categoria “organismo extraordinário”.

Pertencem a essa tipologia o Guggenheim de Nova York, de Frank Lloyd Wright (1867-1959), e três outros mu-

seus desenhados por Frank Gehry (1929): o Guggenheim de Bilbao, um outro, de mesmo nome, projetado para Nova York, além do Museu Vitra (Alemanha). Em comum, possuem uma arquitetura que provoca choque no contexto urbano no qual se inserem.

Em algumas cidades esses novos prédios significam mais que o próprio conteúdo. É o exemplo de Bilbao, cujo acervo e exposições costumam receber críticas pouco complacentes, mas que alterou a paisagem e ajudou a tornar turística a cidade basca. Em Brasília, o abalo urbano deverá ser atenuado por causa da semelhança que o projeto apresenta com outras obras da grife Niemeyer instaladas nas linhas retas do Eixo. O conteúdo, então, deverá ser o diferencial.

Ao examinar as fotografias e projetos de museus selecionados por Montaner, verifica-se que apenas o de Niterói, datado de 1996, e o Guggenheim de Nova York, de 1959, apresentam formas circulares ou espiraladas. Os demais têm trajetos diversificados. Misturam linearidade com irregularidade, aproveitam passagens da arquitetura preexistente — no caso daqueles que ocupam espaços restaurados —, ou se desmaterializam no espaço, como o Museu das Covas de Altamira, de Juan Navarro Baldeweg, em Santillana del Mar (Espanha), concluído em 2001.





O CONJUNTO CULTURAL DA REPÚBLICA FOI SONHADO HÁ MAIS DE 44 ANOS

DO PAPEL AO CONCRETO

DA REDAÇÃO

“Brasília foi inaugurada muito antes de ficar pronta”, reclamou Oscar Niemeyer muitas e muitas vezes. Com certeza um de seus grandes sonhos era ver a Esplanada dos Ministérios como ele imaginou à época da construção da cidade. E agora, após exatos 44 anos de espera, o Conjunto Cultural da República projetado pelo arquiteto finalmente começa a aparecer por cima dos tapumes que cercam a obra.

Localizada ao lado da Catedral, a construção, que já vai nascer tombada pelo Patrimônio Cultural da Humanidade, começou a ser lapidada no primeiro semestre do ano passado, com a pedra fundamental da Biblioteca Nacional. Mas só este ano o Museu saiu do papel. E por que levou tanto tempo?

Não há uma resposta precisa para a pergunta, apenas hipóteses. “Pode-se inferir que durante a ditadura não se queria algo que pudesse ser um centro de efervescência cultural e intelectual. Ou então os governos tinham outras prioridades”, explica o secretário de Cultura do Distrito Federal, Pedro Bório.

A Biblioteca Nacional custará em torno de R\$ 33 milhões, enquanto o Museu — que contará

também com o Restaurante Cultural Sul — está orçado em R\$ 39 milhões. O prazo para conclusão das obras é de dois anos.

Com cinco andares e área de 11,4 mil m², a biblioteca vai oferecer salas de leitura e pesquisa, videoteca, além de áreas para restauração de livros. Para o museu está previsto um prédio com subsolo, térreo e dois pavimentos. A área total da construção é de 15,5 mil m². O projeto contempla ainda locais para exposição, mezanino e rampas.

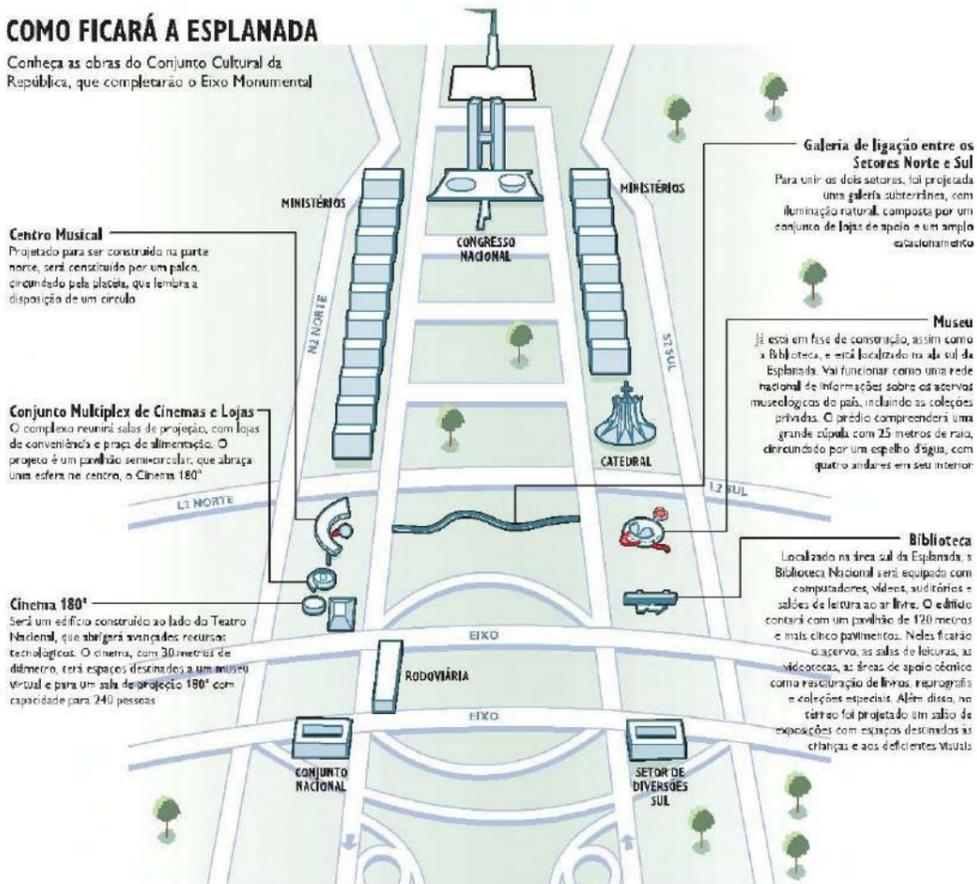
Nos planos de Niemeyer para o Setor Norte da Esplanada, mais três prédios: o Centro Musical, o Cinema 180° e o Conjunto Multiplex de Cinema e Lojas — com salas de projeção, lojas de conveniência e praça de alimentação. Ligando os dois setores, foi proposta uma galeria com um conjunto de lojas de apoio e um amplo estacionamento.

Assim como a Esplanada, o Centro de Convenções Ulysses Guimarães também passa por transformações. Iniciada em 2003, a reforma vai quadruplicar a área, que terá cerca de 47 mil m². Além de um auditório para 4 mil lugares, contará com seis salas para reuniões. A obra inclui ainda a construção de dois restaurantes e um bar.

A previsão era para que os trabalhos estivessem prontos até setembro. Mas como algumas parcerias ainda estão em negocia-

COMO FICARÁ A ESPLANADA

Conheça as obras do Conjunto Cultural da República, que completarão o Eixo Monumental



Centro Musical
Projetado para ser construído na parte norte, será constituído por um palco, circundado pela plateia, que lembra a disposição de um círculo.

Conjunto Multiplex de Cinemas e Lojas
O complexo reunirá salas de projeção, lojas de conveniência e praça de alimentação. O projeto é um pavilhão semi-circular, que abraça uma esfera no centro, o Cinema 180°.

Cinema 180°
Será um edifício construído ao lado do Teatro Nacional, que abrigará avançadas recursos tecnológicos. O cinema, com 30 metros de diâmetro, terá espaços destinados a um auditório virtual e para um sala de projeção 180° com capacidade para 240 pessoas.

Galeria de ligação entre os Setores Norte e Sul
Para unir os dois setores, foi projetada uma galeria subterrânea, com iluminação natural, composta por um conjunto de lojas de apoio e um amplo estacionamento.

Museu
Já está em fase de construção, assim como a Biblioteca, e está localizado na ala sul da Esplanada. Vai funcionar como uma rede nacional de informações sobre os acervos museológicos do país, incluindo as coleções privadas. O prédio compreenderá uma grande cúpula com 25 metros de raio, circundado por um espelho d'água, com quatro andares em seu interior.

Biblioteca
Localizada na área sul da Esplanada, a Biblioteca Nacional será equipada com computadores, vídeos, audiotextos e salas de leitura ao ar livre. O edifício contará com um pavilhão de 120 metros e mais cinco pavimentos. Nesta ficará o acervo, as salas de leituras, as videotecas, as áreas de apoio técnico como restauração de livros, micrografia e coleções especiais. Além disso, no térreo foi projetado um salão de exposições com espaços destinados às crianças e aos deficientes físicos.

ciação, só mesmo em dezembro o Centro estará em funcionamento. “A obra é das mais importantes do momento, principalmente porque muitos eventos de grande porte passarão por aqui. Inclusive, já há alguns na fila de espera”, explica o secretário de Obras do Distrito Federal, Roney Nemer.

Também é esperada a ampliação do metrô. Com um orçamento de R\$ 115 milhões, a linha vai chegar até a estação 23 da Ceilândia. Em 2005, as estações 24, 25 e 26 serão construídas. Com isso, a expectativa é de que as vias de acesso ao Plano Piloto fiquem menos congestionadas.

Quando ela ainda nem existia já sabíamos que era uma ótima alternativa.

“Não pretendia competir e, na verdade, não concorro — apenas me desvencilho de uma solução possível, que não foi procurada, mas surgiu, por assim dizer, já pronta.”

Lúcio Costa

“Não poderíamos deixar de homenagear uma cidade que também nasceu de um concurso. Parabéns, Brasília, pelos seus 44 anos.”

CESPE
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

CDs

BAAD ASSSSS CINEMA
VÁRIOS
SUM RECORDS
☆☆☆☆



A TRILHA

Depois da agitação política dos anos 60, chegou a hora de o povo afro-americano conquistar Hollywood. Surgiu então em 1971, pelas mãos do cineasta autodidata Melvin Van Peebles, o *blaxploitation*, gênero de filmes feitos por, com e para negros, incluindo a trilha sonora, encomendada a grandes nomes da música black. E o cinema americano nunca mais terá o mesmo.

A CRÍTICA

Compilação com temas expoentes da música black, traz lendas como Isaac Hayes (da inesquecível *Shaft*), com a música-tema de Funky Bunch, e Curtis Mayfield (da maravilhosa trilha de *Superfly*), com Pushermen. Temas como *Be thankful for what you got* (William deVaughn) e *The battle* (do extraordinário Gill Scott-Heron) fazem deste CD item obrigatório. (Helo Franco)

COLD MOUNTAIN
VÁRIOS
SONY
☆☆☆☆



A TRILHA

O produtor T-Bone Burnett é especialista no resgate da tradição musical norte-americana. O exemplo mais notável é a trilha sonora de *E. Al. Mus. Inim. cadê você?* (2000), dos irmãos Coen, que chegou a vencer a Grammy do disco do ano. Em *Cold Mountain*, Burnett usa o folk e o country como pretexto para dar dimensão bucólica ao ambiente rural do filme de Anthony Minghella.

A CRÍTICA

Apesar de se beneficiar da participativa composição de intérpretes (Alison Krauss) e compositores (Elvis Costello) envolvidos em entrar no ritmo do tempo do cineasta lanque, a trilha soa irregular quando embarca nas faixas épicas de Gabriel Yared. Quem não se melancha é Jack White, líder do White Stripes, que rouba a cena em atuação das mais franciscanas e preadas. (T.F.)

ESCOLA DE ROCK
VÁRIOS
WARNER
☆☆☆☆



A TRILHA

O filme de Richard Linklater é uma comédia sobre a descoberta da música pop por um grupo de crianças. A trilha, pela lógica, é de um didatismo marcante. Em uma espécie de aula inaugural de rock, tem The Who, The Doors, Led Zeppelin e Ramones. Além dos medalhões, junta na mesma sala de aula faixas criadas originalmente para a produção.

A CRÍTICA

Obviedades à parte, não há como se aborrecer com um álbum que agrega clássicos como *Touch me* (The Doors) e *Substitute* (The Who). Difícil também desprezar o clima desprezioso da nova *School of rock* (com Jack Black, astro do filme). Mas ninguém notaria a ausência das canções meia-boca criadas pela banda farofa de ficção No Vacancy. Ai é apelação. (T.F.)

KILL BILL, VOL. 1
VÁRIOS
WARNER
☆☆☆☆



A TRILHA

Quentin Tarantino é daqueles cineastas que encaram com especial cuidado — e até mesmo com pretensões conceituais — as trilhas dos filmes que dirige. São álbuns marcados por forte influência de música negra e por escolhas um tanto quanto inusitadas. Em *Kill Bill*, filme estilo de parca e artes marciais, há Isaac Hayes, Nancy Sinatra e referências orientais.

A CRÍTICA

Não é tão coerente quanto a trilha de *Pulp Fiction*, nem tão saborosa quanto a de Jackie Brown. Tarefado de ideias e referências, o álbum de *Kill Bill* conquista pela diversidade e saca algumas boas descobertas. *Borg* (de Nancy Sinatra (de 1966)), é a mais curiosa delas. Até a eletrônica cabeça do saterista Neu! tem lugar no gosto tresloucado de Tarantino. (T.F.)

PARTY MONSTER
VÁRIOS
SUM RECORDS
☆☆☆☆



A TRILHA

A trilha desempenha papel marcante na construção do universo *trash* de Michael Alig, personagem junkie de Macauby Cullin, de *Esqueceram de mim*. Pontua, acompanhada por estroboscópios e cores, o universo de luxúria, sexo, aparência e decadência da cena noturna nova-iorquina do final dos anos 80, início do 90. Destaque para a deliciosa *Money*, *Success*, *Fame*, *Glamour*, com Cullin em vocal blasé.

A CRÍTICA

Ao subirem os créditos, bate a vontade de comprar a trilha. Ou sair para dançar. Escolha a segunda opção. Para o disco, foram selecionadas faixas medíocres importadas dos anos 80, que não entram nem na memória nostálgica. E modernices que fazem questão de pisar fundo no ar retrô. Salva-se o óbvio: o *electroclash* atual. Prefira uma festinha anos 80 básica. É mais verdadeira. (Daniela Paiva)

Outros lançamentos

• Na comédia *Sexta-feira muito louca*, uma patricinha roqueira troca de corpo, graças a um passe de mágica, com a mãe careta. A trilha sonora (no original, *Freaky Friday*, lançada pela Warner) segue o ritmo descompromissado da produção — é farofada pop embalada para viagem. Salva-se o circo metaleiro paródico de Andrew W.K. (com *She is beautiful*) e uma versão debochada de *Baby one more time* com o Bowling for Soup. É, aquele hit da Britney Spears. • Já um tanto distante do aconchego pop, a trilha de *A máfia volta ao divã* (*Analyze that*, Sum Records) é toda de faixas instrumentais do especialista David Holmes — que selecionou, dentre outros, o repertório eletrônico de *Onze homens e um segredo*. Apesar do apelo retrô, com influências de *black music* setentista, tem tudo para soar tão esquecível quanto o filme em si.



• Com atraso considerável, a coletânea de *Snatch* — *Porcos e diamantes* (Sum Records, foto) mantém o clima classudo da produção de Guy Ritchie, de 2000. Tem Madonna em momento inspirado (*Lucky star*), Massive Attack, Mirwais, Oasis e, na onda de Quentin Tarantino, um punhado de diálogos saídos do filme. Derivativo, mas divertido. (Tiago Faria)

MEMÓRIA

AUTORIZADO O INÍCIO DA CONSTRUÇÃO DO MUSEU NACIONAL E DO RESTAURANTE QUE COMPORÃO, JUNTO COM A BIBLIOTECA NACIONAL, O SETOR SUL DO COMPLEXO CULTURAL DA REPÚBLICA

BRASÍLIA EM OBRAS



RORIZ OBSERVA O PROJETO DURANTE A SOLEMNIDADE: MUSEU E RESTAURANTE DEVEM SER ENTREGUES EM DOIS ANOS

NAIOBE QUELEM
DA EQUIPE DO CORREIO

O sonho do arquiteto Oscar Niemeyer de ver concluída sua obra projetada para Brasília ganha forma aos poucos. Ontem, cerca de quatro meses após o início da construção da Biblioteca Nacional, o governador Joaquim Roriz assinou ordem de serviço autorizando a Secretaria de Infra-Estrutura e Obras a enguar o Museu Nacional de Brasília e o Restaurante. Juntos, a Biblioteca, o Museu e o Restaurante integram o setor sul do Complexo Cultural da República, última grande obra prevista no plano original do urbanista Lucio Costa, localizada no início da Esplanada dos Ministérios.

"Esta deveria ser uma obra do governo federal. Mas, respeitando as dificuldades que ele vem passando, nós não o procuramos e decidimos fazer com recursos do próprio GDF", discursou Roriz durante a solenidade. Isso, no entanto, não descarta a possibilidade de investimentos federais, já que há previsão de recursos no Orçamento da União deste ano (R\$ 9,8 milhões) para a construção do Complexo Cultural. No total, a parte sul do Complexo Cultural, ao lado da Catedral, deverá custar cerca de R\$ 70 milhões. Para o setor norte do Complexo ainda não há recur-

sos, apenas intenções de parcerias com a iniciativa privada.

Orçados em R\$ 39 milhões, o museu e o restaurante deverão ser inaugurados dentro de dois anos e ocuparão área de 15.473 m². O Museu Nacional de Brasília obedecerá aos padrões internacionais, com normas de climatização, manuseio e segurança bastante rígidas. O projeto se assemelha a um disco voador, sendo composto por uma grande cúpula de quatro andares com cerca de 25 metros de raio, circundada por um espelho d'água.

No térreo, haverá hall, sala para reserva técnica (acervo), oficinas de montagem, laboratório e local para restauração de obras de arte. O primeiro andar abrigará áreas para biblioteca, livraria, loja, café, sala de informática e multimídia, atelier de museografia, de comunicação visual e de design, além de três auditórios. O segundo pavimento será destinado a exposições.

Mudanças

O projeto proposto inicialmente para o Museu de Brasília teve de passar por algumas alterações para reduzir custos. A cúpula foi a solução encontrada por Oscar Niemeyer para substituir um grande bloco com 180 metros de extensão — suspenso em dois apoios centrais e, conseqüentemente, balanços laterais de 80 metros —, sem prejudicar a audácia e a beleza do projeto.

Para o secretário de Cultura do DF, Pedro Bório, os novos espaços do Complexo Cultural deverão somar e não substituir os já existentes no país, gestando a idéia de que a Biblioteca Nacional e o Museu do Rio de Janeiro seriam transferidos para Brasília. "Pelo contrário, estamos estudando parcerias de rodízio de exposições e até doações de obras de arte. Todos os grandes museus têm muito mais material do que são capazes de expor. O Museu do Rio, por exemplo, expõe apenas 20% de suas obras", explica Bório.

A intenção é o que o museu tenha um acervo próprio, que funcionará também como moda de troca para receber e trocar exposições. Parte do acervo também virá de obras artísticas que pertencem à União e hoje enfeitam gabinetes, salas de reuniões de órgãos governamentais ou encontram-se armazenadas em algum porão sem receber os devidos cuidados. "No porão do Banco Central tem cerca de 500 trabalhos. Destes, pelos menos 50 são de primeira categoria. No BC também há uma série do Portinari que estamos negociando", afirma o secretário de Cultura.

Para assegurar que as obras de arte, que hoje se encontram em poder da União, serão transferidas para o Museu, o deputado federal Tadeu Filipelli (PMDB) protocolou, esta semana, um projeto com este fim no Câmará Federal.

RORIZ QUER PEÇA DO RIO

O governador Joaquim Roriz já tem a primeira peça para o Museu Nacional de Brasília: a ordem de serviço autorizando o início das obras, assinada por ele, por todos os secretários de Estado e envolvidos na concretização do monumento. "Faça chegar também às mãos do arquiteto Oscar Niemeyer, para que ele possa subscrever", orientou os assessores. "Ela ficará na entrada do Museu", antecipa o governador.

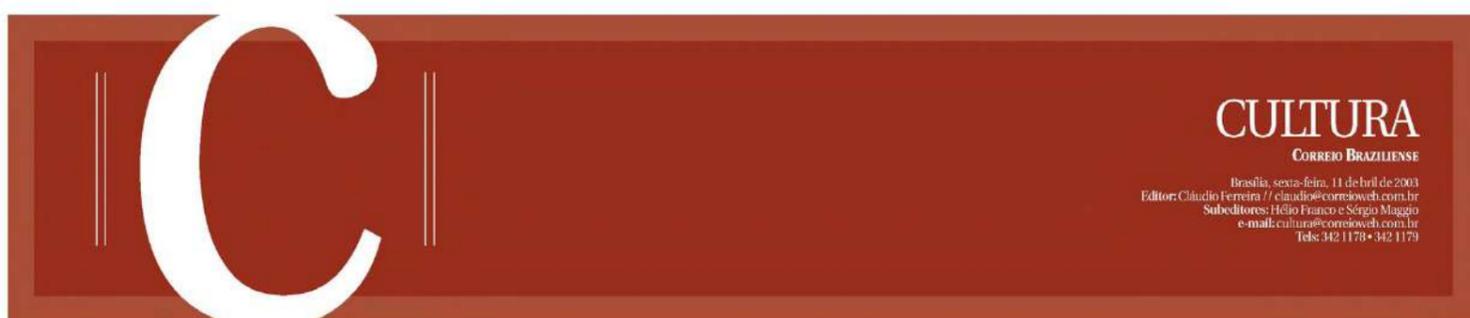
A outra peça será um meteorito, caído há 65 anos na Fazenda Taveira, no interior de Goiás, onde Roriz nasceu e cresceu. "Foi o maior meteorito caído até hoje e pesa cerca de 1,5 mil quilos. Atualmente, ele encontra-se no Museu Nacional do Rio de Janeiro, mas quando o Museu de Brasília for inaugurado faço questão de buscá-lo pessoalmente e trazê-lo para cá", planeja.

GOL LINHAS AÉREAS INTELIGENTES
APRESENTO
Blue Tree Jazz Festival II
em parceria com a Embaixada do Canadá

Jean Pierre Zanella & Marcos Ariel
SEXTA-FEIRA, 26 DE MARÇO, ÀS 21h,
NO BLUE TREE PARK

INGRESSOS À VENDA NAS DISCOTECAS 2001

Apelo: Gol Linhas Aéreas Inteligentes Blue Tree Park Brasília Discoteca 2001
Realização: Gabinete C Gravatas Arte e Cultura Indaia Logística

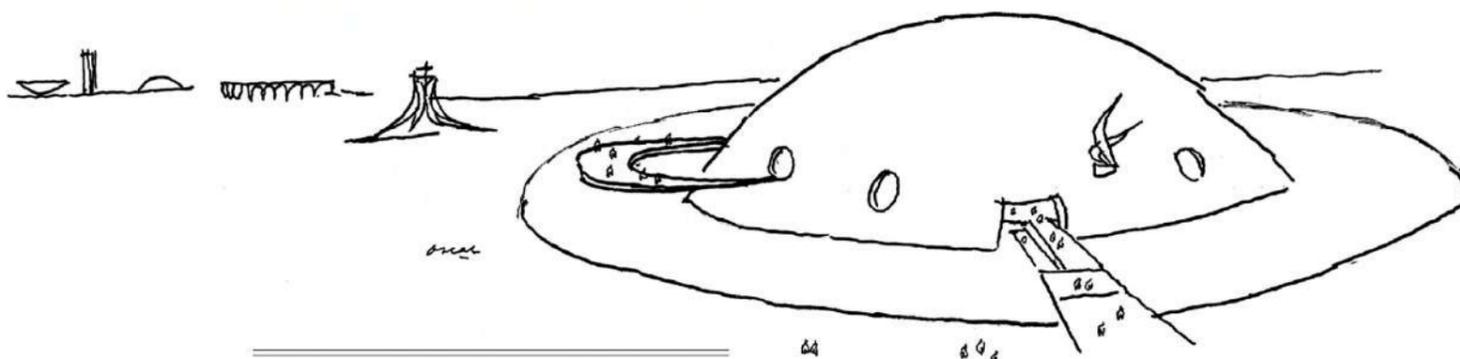


CULTURA

CORREIO BRAZILIENSE

Brasília, sexta-feira, 11 de abril de 2003
 Editor: Cláudio Ferreira // claudio@correioweb.com.br
 Subeditores: Hélio Franco e Sérgio Maggno
 e-mail: cultura@correioweb.com.br
 Tels: 342.1178 • 342.1179

CONSTRUÇÃO DA BIBLIOTECA DO CONJUNTO CULTURAL DA REPÚBLICA DEVE COMEÇAR EM CERCA DE DUAS SEMANAS. MAS O ARQUITETO LUTA MESMO É PARA VER O MUSEU SER ERGUIDO AO LADO DA CATEDRAL



Quem conhece Oscar Niemeyer de perto sabe e afirma sem medo do exagero: aos 95 anos, o que ele mais quer da vida é ver o Museu do Conjunto Cultural da República sombreando a terra vermelha no imenso terreno ao lado da Catedral. Quer tanto que se deu ao esforço de vir à cidade, dois dias de carro, para conversar com o presidente Luiz Inácio Lula da Silva. O pretexto era o Palácio da Alvorada, mas Niemeyer estava particularmente interessado em obter o apoio de Lula para as obras do museu e da biblioteca, das quatro que ainda faltam para completar o conjunto arquitetônico da Esplanada dos Ministérios.

O dia se aproxima. A previsão do secretário de Obras do Distrito Federal, David José de Matos, é de que dentro de uma ou duas semanas a construção da biblioteca será iniciada. Mas este ainda não será o grande dia. O projeto monumental, de desenho surpreendente, continuará percorrendo o labirinto da burocracia por mais algum tempo e afligindo o incansável Niemeyer, que há mais de quatro décadas espera por essa obra. O processo de licitação para a escolha da empresa que construirá o museu depende da aprovação do projeto do sistema de ar-condicionado. O secretário de Obras acredita, porém, que antes de meados de maio o labirinto será vencido.

Não foi fácil, mas o arquiteto insistiu o quanto pôde: "Protestei tanto, falei tanto. Mas Roriz tomou a iniciativa, isso a gente tem de reconhecer". O projeto do Conjunto Cultural da República vem sendo discutido desde o governo Sarney, na segunda metade da década de 1980. "O presidente Lula me disse que vai participar, que vai fazer o museu de qualquer maneira", contou Niemeyer no dia em que almoçou no Palácio do Planalto, em meados de março.

Nessas horas, o arquiteto vira advogado de defesa: "Não se justifica. O sujeito vem de fora, passa na Praça dos Três Poderes, vai seguindo, passa pelo Congresso, vê os ministérios, chega na Catedral e depois é terra vazia, e isso há 50 anos (43, na verdade). Juscelino fez Brasília em quatro anos. Eu participei, foi uma parcela pequena, mas participei, fiquei metido nesse fim de mundo durante tantos anos. Agora chegou o momento de completar (as obras da Esplanada)".

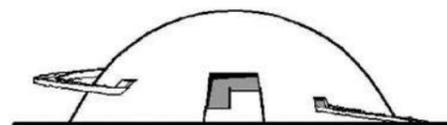
A MENINA DOS OLHOS DE

NIEMEYER

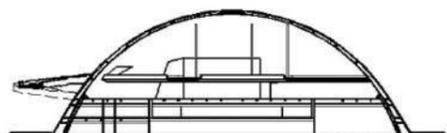
A obra já nasceu tombada pelo patrimônio cultural da humanidade porque faz parte do projeto original. Como as demais, tem dimensões grandiosas. O criador a descreve: "É um museu enorme, tem uma cúpula de 80 metros de diâmetro, é quase um quarteirão. Vai ser a obra mais importante de Brasília, tanto como estrutura, como emprego da técnica, e também vai ser bonita". O primeiro projeto do museu tinha uma cúpula de 40 metros (de vão livre), mas, quando viu a maquete, Niemeyer não se sentiu satisfeito. "Vi que o museu tinha que ser mais importante, que a cúpula tinha de ser maior. Telefonei para o calculista (José Carlos Sussekind) e disse que ela tinha de ser de 80 metros. Ele tomou um susto, mas compreendeu que eu tinha razão", lembra Niemeyer, com um riso de estripulia.

Espera-se que museu e biblioteca estejam prontos em três anos — prazo que será cumprido se dinheiro suficiente houver. Pelas contas iniciais, informa a Secretaria de Obras, os dois monumentos vão custar R\$ 33 milhões, despesa a ser rateada entre o governo federal e o governo do Distrito Federal. Mas esse arranjo já começou capenga. O governo do presidente Lula, o mesmo que garantiu a Niemeyer empenho nas obras, não cumpriu a sua parte no acordo e ainda não desembolsou um centavo — e não o fará este ano. Só cabe esperar as novas negociações políticas para o Orçamento de 2004. "É mais do que justo a União acabar de construir as obras da capital do Brasil", argumenta o secretário David Matos.

De pronto, o secretário vai tirar do cofre R\$ 7,4 milhões, recursos que ele diz ter remanejado do próprio orçamento, para o início das obras da biblioteca em maio. Depois de setembro, a Secretaria de Obras vai arcar com mais R\$ 1,5 milhão para iniciar, finalmente, o projeto do museu, que Niemeyer espera há 43 anos.



FACHADA



CORTE

LEIA MAIS NA
PÁGINA 6



REPORTAGEM DE CAPA

AOS 95 ANOS, OSCAR NIEMEYER ENFRENTOU DOIS DIAS DE VIAGEM DE CARRO A BRASÍLIA E AINDA DEMONSTROU PACIÊNCIA DIANTE DO ASSÉDIO DOS ADMIRADORES

PEREGRINO INCANSÁVEL

CONCEIÇÃO FREITAS
ADRIANO CEOLIN

DA EQUIPE DO CORREIO

São 95 anos regados, disciplinadamente, a goles de um bom uísque e de criação ininterrupta. O mais importante arquiteto brasileiro é duro na queda. A vista está embaçada, os gestos, vagarosos, os passos, miúdos e lentos, mas não aceita ajuda para enfrentar degraus desconhecidos. A recusa é discreta, sutil, elegante como tem que ser. Nos dois dias passados em Brasília, em meados de março, Oscar Niemeyer acatou, pacientemente, os assédios de quem o reconheceu. Posou para fotos feitas em máquinas amadoras; levantou-se do sofá para cumprimentar uma mulher bonita que exultava por ter tido a sorte de encontrá-lo num hall de hotel. Ainda não era 11h e ele já bebericava um Kir Royal (mistura de licor creme de cassis com champanhe). O barman do hotel, orgulhoso, disse que no dia anterior havia servido uma dose de uísque ao hóspede famoso. Depois do almoço, Niemeyer enfrentou o empurrão-empurrão de uma sala cheia de gente que queria vê-lo de perto no Salão Nobre da Câmara Federal, onde foi homenageado. Seguem os trechos mais importantes da entrevista ao *Correio*.

Wanderlei Pizenbom 19.3.03



NIEMEYER ENCARA COM CERTO FATALISMO AS TRANSFORMAÇÕES QUE A CAPITAL POR ELE DESENHADA VEM SOFRENDO: "NÃO É NOVIDADE QUE BRASÍLIA PIORE UM POUCO. EM TODA CIDADE É ASSIM"

Clube VIP

O melhor de Brasília para você.

Pré-estrela exclusiva para assinantes do Correio Braziliense.

Como Perder um Homem em 10 Dias
(comédia) - Censura: 12 anos

Dia 12/04 às 10h30 - Legendado
Park Shopping - sala 3 - 116 min.

ELA ESTÁ ESCRIVENDO SOBRE "COMO PERDER UM HOMEM EM 10 DIAS" E ELE APOSTOU COM OS AMIGOS QUE CONQUISTA UMA MULHER "EM 10 DIAS". MAS O QUE ERA UMA SIMPLES TAREFA ESTÁ SE TRANSFORMANDO EM ALGO QUE PODE DURAR A VIDA TODA, PORQUE UM DELES ESTÁ MENTINDO... E... O OUTRO TAMBÉM.

DISTRIBUIÇÃO DE CONVITES:
Os primeiros 115 assinantes que apresentarem o Cartão VIP, hoje, na loja abaixo, receberão um convite válido para duas pessoas.

Mister DVD
SCLN 303 BL A LJ 11
Horário: 09h às 10h

CORREIO BRAZILIENSE
O JORNAL CAPITAL

CITAÇÕES//
OSCAR NIEMEYER

"Eu estou pronto pra tudo"

Rir e chorar

"Eu me enganei. Eu disse que tinha estado aqui no tempo do Sarney (tinha dito isso um dia antes, depois do encontro com o presidente Lula). Eu estive aqui nos primeiros dias do Fernando Henrique (presidente Fernando Henrique Cardoso). Aliás, Fernando Henrique sempre cuidou bem dos prédios que estavam dentro do setor da Presidência, o Alvorada. Diversas vezes comentei isso. Depois, divergimos, na política, mas eu acho que todo mundo tem um lado bom, não guardo ódio de ninguém. A gente está aí pra rir, pra chorar, pra se enganar, de modo que a vida é assim".

Mais modéstia

"Não tenho o pessimismo Schopenhauer, de achar que o melhor é acabar com tudo, mas acho que é importante a pessoa sentir que o ser humano é ofendido, não tem nada pela frente, é nascer e morrer. Com isso a pessoa fica mais modesta, sente que não há razão para essa preocupação com poder".

Contra a fome

"Essa campanha do Lula contra a fome pelo menos está fazendo a burguesia sentir que a miséria existe, que é majoritária e um dia vai se impor".

Capitalismo decadente

"Quem sabe depois da noite vem o dia. As coisas podem melhorar. O capitalismo está decadente, pode acabar de vez. Porque essa

guerra é uma luta do capitalismo contra a decadência evidente".

Violência e miséria

"O que me incomoda no Brasil é o que incomoda a todos os brasileiros. A pobreza, a miséria, a violência. Mas a violência vem da pobreza. O sujeito nasce na rua, vive numa luta danada pra viver, correndo pelas ruas com a polícia atrás, não pode querer que quando chegar a idade madura ele seja um sujeito de boa formação. Esses bandidos que aparecem aí são frutos da miséria, da infância corrida pelas ruas".

Cidades deterioradas

"O projeto de Lucio Costa é muito bom. Se você examinar o projeto você vê que ele criou umas zonas mais tranquilas, onde têm as residências ao lado das escolas, do comércio local, mas criou a parte monumental como uma capital tinha que ter. Mas tanto o urbanismo como a arquitetura de Brasília, como o de qualquer outra cidade, vão se deteriorando um pouco. Ocupam espaços que não devem ser ocupados. Não é novidade que Brasília piore um pouco. Em toda cidade é assim. Hoje, em qualquer cidade que você for, São Paulo, Rio, Lisboa, Paris, pra você ver os prédios melhores tem de ter um guia. No geral, a arquitetura é confusa. A unidade antiga das velhas cidades desapareceu, os prédios já não se correspondem. É assim mesmo, é a vida".

A surpresa

"Há um arquiteto muito importante que diz o seguinte: não há nem arquitetura antiga nem moderna. Há boa e má arquitetura. Agora, quem vem a Brasília pode gostar ou não dos palácios, mas não pode dizer que viu antes coisa parecida. E isso é o principal. Isso é que é importante na arquitetura: a criação, a novidade, a surpresa".

Prazer em ajudar

"As pessoas podem ser mais modestas, mais acessíveis. Uma vez, Jean-Paul Sartre disse que gostava de ter dinheiro no bolso para dar esmola, mas que não basta dar esmola como um ato louvável. É preciso o sujeito querer ter prazer em dar esmola. Quase agradecer poder ajudar outra pessoa. E isso, como dizia Pierre de Chardin (jesuíta francês, 1881-1955), um padre muito competente, no dia em que ser for mais importante que ter o mundo vai melhorar".

Certos encantos

"Na vida a gente tem que gostar de conversar, de brincar, de mulher (ri), de tudo isso. A vida é rir, é chorar, a vida é difícil, o sujeito envelhece, o sujeito tem problemas. Um filósofo antigo dizia que a vida tem certos encantos, o sujeito tem que aproveitar. Eu vivi como outro bicho qualquer. Eu estou pronto pra tudo, pra rir e chorar, sempre estive assim. A vida é isso mesmo".

REVITALIZAÇÃO
Reformas e abertura de novos espaços culturais e de lazer mudarão a paisagem na avenida

A nova cara da Esplanada

Sandra Turcato
Da equipe do Correio

A Esplanada dos Ministérios não é mais a mesma. Começou a mudar de cara há uma semana, quando foram colocados os tapumes da obra da Biblioteca Nacional, que faz parte do Conjunto Cultural da República. Do outro lado, no Eixo Monumental também há novidades: O Centro de Convenções está em obras desde o segundo semestre do ano passado, e será ampliado para receber um público sete vezes maior do que o atual. Tudo isso faz parte do Projeto Eixo Monumental, que tem como objetivo transformar a área em um pólo cultural de turismo e lazer.

Os espaços culturais vão desde a Praça dos Três Poderes até o Memorial JK. Alguns serão totalmente reformados, outros revitalizados e o Conjunto Cultural da República será construído. O local abrigará a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional, o Centro Musical e o Multiplex de Cinemas e Lojas.

"As obras ajudarão a incluir Brasília no eixo das convenções de todo o país e trarão mais turistas à cidade", explica o secretário licenciado de Infra-Estrutura e Obras, Tadeu Filippelli. A secretária de Turismo, Lúcia Flecha de Lima, concorda. "Brasília nasceu para ser um centro de turismo de eventos. Ela está

na área central do país e é a capital da República", enfatiza.

Lúcia explica que o novo Centro de Convenções vai atrair homens de negócios. "Mas para que ele fique mais tempo na cidade e possa trazer sua família, Brasília precisa oferecer outras opções de turismo e lazer", detalha.

REVITALIZAÇÃO

No Projeto Eixo Monumental, que engloba 15 ações, Lúcia Flecha de Lima destaca a revitalização da Praça dos Três Poderes. "Hoje a praça está morta. Mas ela vai voltar a pulsar", afirma. As mudanças no local incluem apresentações artísticas, maior participação da comunidade no hasteamento da Bandeira Nacional e a reforma da Casa de Chá.

A secretária também quer padronizar o horário de abertura dos palácios e monumentos e criar, até junho, uma linha de ônibus especial com tarifa única. O trajeto começaria na Rodoviária e iria até o Palácio da Alvorada, passando por todos os pontos turísticos do eixo. "O próximo passo será incrementar o turismo nas satélites", acrescenta. Brasília recebe, em média, um milhão de turistas por ano. A expectativa é que essas ações atraiam, pelo menos, o dobro de pessoas à cidade.

01 CASA DE CHÁ

Será reformada e vai abrigar o Centro de Atendimento ao Turista e um Café Cultural. Deve ficar pronta até setembro deste ano.

CONJUNTO CULTURAL DA REPÚBLICA

O local abriga quatro espaços culturais e o projeto é de Oscar Niemeyer:

02 BIBLIOTECA NACIONAL

A obra começou semana passada, ficará pronta em dois anos e custará R\$ 36 milhões. O local terá cinco andares e 11,5 mil metros quadrados, que abrigarão salas de leitura, pesquisa e cursos, videotecas, multimídia e acervo de periódicos.

03 MUSEU NACIONAL

A obra será licitada até o final de fevereiro e custará R\$ 36 milhões. O museu terá uma área de 13,7 mil metros quadrados, com restaurante, mezanino, três auditórios, loja, livraria, área para exposições, guarda de acervos e espaços educativos.

04 NO CENTRO

Entre a parte norte e sul do Conjunto Cultural será feita uma passagem a céu aberto com lojas, livrarias e cafés. Terá estacionamento subterrâneo.

05 CENTRO MUSICAL

Não há previsão para o início da obra. O GDF vai buscar apoio na iniciativa privada.

06 MINIPLANETÁRIO E CONJUNTO MULTIPLEX DE CINEMAS E LOJAS

Não há previsão para o início da obra. O GDF vai buscar apoio da iniciativa privada.

07 TORRE DE TV

A Feira de Artesanato será reorganizada e o local revitalizado - a fonte sonora-luminosa está em obras e voltará a funcionar. O primeiro mirante também passará por reforma e será feito um restaurante panorâmico no local. Ainda não há previsão para o fim das obras. Todo o espaço externo da Torre também será aproveitado.

08 CENTRO DE CONVENÇÕES

A obra começou e teve de ser paralisada por problemas na metragem da planta original. O novo Centro de Convenções deve ser entregue em

2005 e vai custar R\$ 44 milhões. A área será quadruplicada e o espaço passará a ter 47 mil metros quadrados, com um auditório master. O local, que hoje abriga 1,7 mil pessoas, poderá receber 7,1 mil espectadores. Atualmente, o Centro de Convenções tem pavilhão para feiras, quatro auditórios e 15 salas de apoio. Apesar dos tapumes, ele funcionará normalmente por alguns meses, até quando a reforma permitir. Informações: 321-3318

09 MEMORIAL DOS POVOS INDÍGENAS

Museu com peças de diferentes tribos indígenas - como cerâmicas, redes, artesanato, objetos em madeira e máscaras - retrata a cultura dos índios. Informações: 226-5206

10 CLUBE DO CHORO

Criado há 25 anos por um grupo de instrumentistas, o local é palco de shows de quarta a sábado e sedia a Escola de Música Raphael Rabello. O espaço está em reforma. A programação cultural do clube será retomada em março. Informações: 327-0494

11 COMPLEXO CULTURAL DA FUNARTE

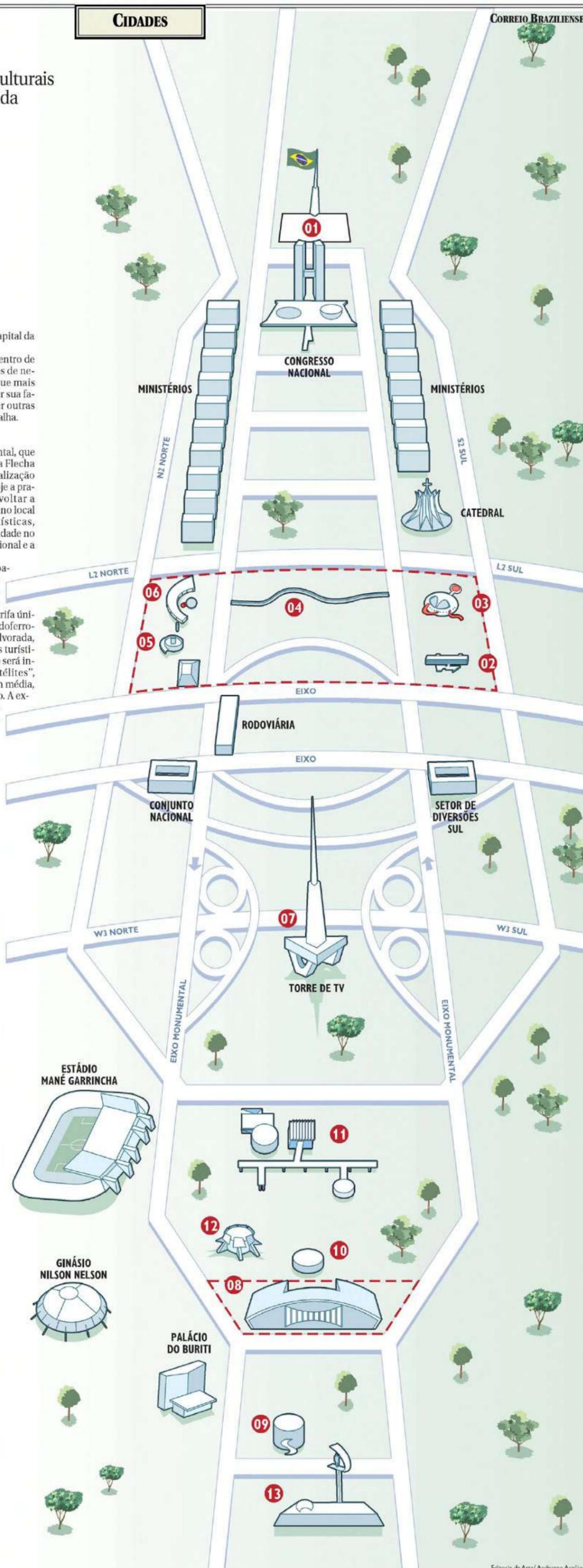
Engloba a Sala Funarte (sala de shows com 254 lugares, com programação semanal de apresentações de músicos da cidade); Livraria Maria Clara Machado (que vende publicações da Funarte); o Teatro Nacional Plínio Marcos e a galeria Fayga Ostrower (espaço para exposições mensais de artistas do Norte, Nordeste e Centro-Oeste do país). A Sala Funarte será reinaugurada, ainda no primeiro semestre, e receberá o nome de Sala Cássia Eller. A sala e o teatro terão modernos equipamentos de sonorização e iluminação. Informações: 226-9228

12 PLANETÁRIO

O Planetário passará por uma reforma estrutural e vai ganhar modernos equipamentos. O espaço deve ser reaberto em dezembro de 2004.

13 MEMORIAL JK

O local foi totalmente reformado e está informatizado. Nele estão a biblioteca particular de Juscelino Kubitschek com 3,5 mil volumes, o acervo de condecorações e diplomas do ex-presidente, galerias de fotos, a câmara mortuária, auditório, café, lojas de souvenirs e exposições permanentes. Informações: 225-9451



Editoria de Arte/Anderson Araújo

CASO IRAJÁ ADVOGADO DEPÕE E NEGA DESAVENÇA

A Delegacia de Homicídios investiga se existe ligação entre o assassinato do desembargador Irajá Pimentel, 62 anos, e as brigas que ele teve no passado com o advogado e fazendeiro Walter Gonçalves. O advogado prestou depoimento na delegacia na noite de sexta-feira. Ele e Pimentel tiveram pelo menos um desentendimento nos últimos dois anos. Walter pôs dois quebra-molas na estrada de terra que passa por dentro de sua fazenda, na região Pega-me-Larga, em Luziânia (GO). A construção irritou Pimentel. No depoimento, Walter afirma ter sido ameaçado, naquela ocasião, pelo desembargador. "Isso foi há muito tempo e está superado. Não tivemos mais problemas", afirmou ontem ao Correio. Pimentel foi executado com seis tiros no dia 15, quando caminhava na 216 Sul com sua mulher, a juíza aposentada Heloisa Helena Duarte Pimentel, 64 anos.

TRÂNSITO TRAGÉDIA NA PISTA

O motorista Antônio Alves de Oliveira Sobrinho, 51 anos, que dirigia a moto JJO 4146/DF, morreu por volta das 8h, ontem, atingido pelo Polo JFC 4125/DF, próximo ao Zoológico, na pista que liga o Guarã ao Plano. Segundo a polícia, o motorista do Polo, Adalberto Barcelos, perdeu o controle do veículo, atravessou o canteiro central, bateu num poste e, em seguida, atingiu a moto, que seguia em sentido contrário, Plano—Guarã. Antônio morreu antes de receber socorro do Corpo de Bombeiros.

OBITUÁRIO

SEPULTAMENTOS EM 25 DE MARÇO

Plano Piloto
Joana Maria Baptista, 78 anos
Maria das G. Bezerra, 53 anos
Valdemir M. Pinto, 45 anos
Jefferson Batista da Silva, 22 anos
Albert Douglas Araújo, 31 anos
Laudelina D. Barcelos, 52 anos

Gama
Carlos Barbosa da Silva, 64 anos
Antonio E. Oliveira, 73 anos

Taguatinga
Braz Cardoso de Sousa, 29 anos
Nair Leopoldina Pereira, 68 anos
Edson Vieira, 52 anos
Maria Joaquina Quintas, 57 anos
Antônia A. dos Santos, 80 anos
Elvino Pereira de Souza, 73 anos
João Ribeiro de Souza, 88 anos

Brazlândia
José Lima da Silva, 65 anos
Maria de L. Teixeira, 69 anos
José Rivaldo de Sousa, 47 anos

Sobradinho
Raissa Bezerra Gomes, 8 anos
Clanston N. de Oliveira, 18 anos

Planaltina
Nazara M. de Farias, 74 anos

CENTRO CULTURAL

Niemeyer comemora o primeiro passo das construções que completarão o Eixo Monumental de Brasília. Roriz diz que dinheiro para Museu e Biblioteca Nacional está garantido

Pressa nas obras

Alberto Lima
Da equipe do Correio

Às vésperas de completar 42 anos de inauguração, Brasília ganhou de presente de aniversário a assinatura de uma ordem de serviço que irá garantir a conclusão do seu Eixo Monumental. O diário oficial do Governo do Distrito Federal (GDF) publica, na edição de amanhã, o edital de licitação para a escolha da empresa que irá construir a primeira fase do Centro Cultural da República. A obra, lançada ontem pelo arquiteto Oscar Niemeyer, será erguida na Esplanada dos Ministérios para abrigar o Museu e a Biblioteca Nacional e deverá estar concluída até o final de 2004.

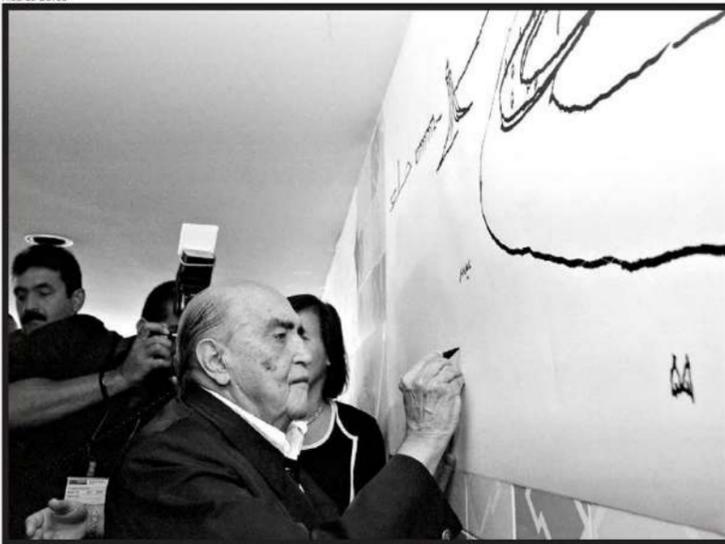
Sereno, mas entusiasmado com a possibilidade de ver concluído o projeto Brasília Monumental, Niemeyer veio do Rio de Janeiro especialmente para a solenidade. Junto com o governador Joaquim Roriz (PMDB) e com a arquiteta Maria Elisa Costa, filha do urbanista Lucio Costa, passou os olhos pela Esplanada da sacada do Teatro Nacional, onde aconteceu o evento, e se disse satisfeito com o fim de uma obra iniciada na década de 50.

"Felizmente, vamos completar o eixo principal de Brasília. Foi lá que o Lucio (Costa) deu a ideia de que Brasília tinha de ter alguma coisa de monumental, importante, por ser capital do país, e eu colaborei com a minha arquitetura. Como eu sempre digo, quem vem a Brasília pode gostar ou não dos palácios, mas não pode dizer que viu coisa parecida", disse Niemeyer.

Orçado em R\$ 40 milhões, o projeto está dividido nos lados sul e norte da Esplanada dos Ministérios. O primeiro deles, o do lado sul, entre o Touring Club e a Catedral de Brasília, começa a sair do papel amanhã, quando o edital da Secretaria de Infra-Estrutura e Obras abrirá licitação para selecionar a empresa que vai construir a Biblioteca Nacional. Ela terá cinco andares e área de 11,5 mil metros quadrados.

"Esse projeto é prioridade. Vamos trabalhar em dois turnos, para que ele seja inaugurado o mais rápido possível. Recursos não serão problema. Dinheiro existe. A gente precisa saber é onde ele está, e eu já sei", afirmou o governador Joaquim Roriz.

Ricardo Borba



NIEMEYER ENTUSIASMOU-SE COM A OBRA: "LUCIO (COSTA) DISSE QUE BRASÍLIA TINHA DE TER ALGO MONUMENTAL"

Atenção às satélites

Dos R\$ 40 milhões necessários para a primeira fase de construção do Centro Cultural da República, R\$ 4,2 milhões já estão previstos no orçamento da União. O GDF também já recebeu sinalização do BID de que outros R\$ 16 milhões estão engatilhados para investimentos na preservação de Brasília, como a revitalização da área do Conic. Os recursos, no entanto, podem ser usados para reforçar o caixa do projeto do Centro Cultural da República.

"O restante, serão recursos nossos", calculou o secretário de Infra-Estrutura, Tadeu Filippelli. No orçamento deste ano, R\$ 3 milhões já estão previstos para a obra. Para a segunda fase do

projeto, a do lado norte da Esplanada, onde irão funcionar um miniplanatório, com cinema 180 graus, um centro musical e um conjunto Multiplex de cinemas e lojas, o GDF pretende buscar ajuda da iniciativa privada. "Essa área não tem o perfil de governo. Não cabe a nós gerenciar cinemas ou casas de espetáculo", explicou Filippelli.

Para Niemeyer, a decisão de terminar o projeto arquitetônico de Brasília será boa para o próprio GDF. "Com a cidade pronta, o governo pode pensar em outra coisa, como as cidades-satélites, que devam ser a preocupação permanente a partir de agora."

PORTINARI

O Banco Central anunciou que doará ao Museu a sua coleção de mais de 200 obras. Entre elas, sete quadros de Cândido Portinari. A doação será formalizada pelo presidente do banco, Arminio Fraga, nos próximos dias.

NOVOS MONUMENTOS

- R\$ 40 milhões é o valor da primeira fase do Centro Cultural da República
- R\$ 16 milhões de recursos vindos do BID irão ajudar na obra
- R\$ 4,2 milhões já estão previstos no orçamento da União
- R\$ 3 milhões foram alocados no orçamento do GDF desse ano para o projeto
- Dois anos é o prazo estimado para a conclusão da primeira fase
- 11,5 mil metros quadrados será a área da Biblioteca Nacional
- O prédio da biblioteca terá cinco andares
- 13 mil metros quadrados será a área do Museu Nacional
- 25 metros de raio terá a cúpula do museu, que será circundada por um espelho d'água
- Quatro pavimentos irão compor o prédio do Museu Nacional
- Dez salas de cinema estão previstas para a segunda parte do centro, que será construída no lado norte da Esplanada dos Ministérios

MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO, INDÚSTRIA E COMÉRCIO EXTERIOR
SUBSECRETARIA DE PLANEJAMENTO, ORÇAMENTO E ADMINISTRAÇÃO
COORDENAÇÃO GERAL DE SERVIÇOS GERAIS

AVISO DE LICITAÇÃO
PREGÃO N.º 37202

Objeto: Aquisição de suprimentos de informática e de fac-símile. Data, horário e local de abertura: 9-4-2002, às 9h30min, no Auditório, localizado na Esplanada dos Ministérios, Bloco "J", térreo, em Brasília-DF. Endereço para consulta e retirada do Edital: Esplanada dos Ministérios, Bloco "J", sala 306, Brasília-DF. Telefones: (61) 329-7355/7501. Para retirada do Edital, a interessada deve apresentar o original do Recibo de Depósito no valor de R\$ 2,10 (dois reais e dez centavos), efetuado na conta n.º 170.500-8, Banco do Brasil, agência 3602-1, nome do cliente: Secretaria do Tesouro Nacional, depósito identificado/finalidade: 28010100001033-0, que ficará retido. O Edital está disponível, também, no site www.comprasnet.gov.br.

O Pregoeiro

MINISTÉRIO DA AGRICULTURA, PECUÁRIA E ABASTECIMENTO
Secretaria Executiva
Subsecretaria de Planejamento, Orçamento e Administração
Coordenação Geral de Serviços Gerais

TOMADA DE PREÇOS Nº 01/2002

OBJETO: Aquisição de materiais de consumo tais como: cartuchos, refil, tonalizadores e outros. EDITAL: 26/03/2002 das 09:00 às 12:00 e das 14:00 às 17:00 horas. ENDEREÇO: Esplanada dos Ministérios Bloco "D", Sobrelaje Sala 134, Asa Sul, Brasília/DF. ENTREGA DAS PROPOSTAS: 11/04/2002 às 10:00 horas. ENDEREÇO: Esplanada dos Ministérios Bloco "D", Sobrelaje, Ed. Sede Auditório Maior, Asa Sul - Brasília/DF. Valor do Edital: R\$ 20,00 (Vinte Reais), Código do Depósito: 13000500001-001-2, Banco do Brasil, Agência: 3602-1, Conta: 170500-8.

ANTÔNIO JUAREZ FERNANDES MACHADO
Coordenador Geral de Serviços Gerais

CÂMARA DOS DEPUTADOS
COMISSÃO PERMANENTE DE LICITAÇÃO
AVISOS DE ADIAMENTO
TOMADA DE PREÇOS Nº 04/02

OBJETO: Aquisição de material de inox, tais como: bucatinas, tanques, calhas com grelhas de piso, chapas de revestimento, pânçulos, esquadrias e tábua de porta.

A Comissão Permanente de Licitação da Câmara dos Deputados faz público que adiou a abertura da licitação em epígrafe para data a ser posteriormente fixada, em face de alterações a serem feitas no Edital.

TOMADA DE PREÇOS Nº 05/02

OBJETO: Contratação de empresa para fornecimento e instalação de dois grupos geradores para telecomunicações, a serem instalados nos Anexos II e III da Câmara dos Deputados em Brasília, Distrito Federal, bem como a manutenção preventiva e corretiva durante o prazo de garantia.

A Comissão Permanente de Licitação da Câmara dos Deputados faz público que adiou a abertura da licitação em epígrafe para o dia 10/04/02 às 15h, em face de alterações feitas no Edital. EDITAIS: Cópia dos editais de retificação encontra-se a disposição dos interessados na Secretaria da Comissão, no 14º andar do Edifício Anexo I - fones: 318-6358 e 318-8740.

Brasília-DF, 25 de março de 2002.

EUGÊNIO DE BORBA AMARO
Presidente

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
COORDENAÇÃO GERAL DE LOGÍSTICA - SUP/SE
DIVISÃO DE PROCEDIMENTOS LICITATÓRIOS

AVISO DE LICITAÇÃO
PREGÃO N.º 010/2002

A União, por intermédio do Ministério da Justiça, através do Pregoeiro, designado pela Portaria da S/P nº 02, de 25 de janeiro de 2002, torna público para conhecimento das empresas interessadas, que realizará licitação na modalidade **Pregão**, em sessão a ser realizada na Sala de Reunião da DPL, localizada no Edifício Anexo I do Ministério da Justiça, Bloco "T", térreo, sala 107 - Brasília-DF.

OBJETO: Contratação de empresa prestadora de **SERVIÇO TELEFÔNICO FIXO COMUTADO DE LONGA DISTÂNCIA**, para ligações oriundas no Distrito Federal, para chamadas de longa distância intra-regional, compreendendo, respectivamente, a Região II e, Regiões I e III, bem como as de longa distância internacional, conforme Termo de Referência.

DATA DA REUNIÃO: dia 09 de abril de 2002 às 10 horas.

INFORMAÇÃO GERAL: Maiores informações nos seguintes telefones: 429-9123 ou 429-9265. O Edital se retirado na DPL/CG/LM e será cobrado. Edifício Anexo I do Ministério da Justiça, Bloco "T", térreo, sala 101 - Brasília-DF, valor de R\$ 4,40 (quatro reais e quarenta centavos), na conta corrente nº 170.500-8, da Agência nº 3602-1, do Banco do Brasil S/A, a crédito da Coordenação-Geral de Logística/MJ, registrando a receita com o código identificador nº 20000500001001-2 ou Gratuitamente pelos site <http://www.mj.gov.br> ou <http://www.comprasnet.gov.br>.

Wesley Alves dos Santos
Pregoeiro do MJ

S/A CORREIO BRAZILIENSE
SEDE - SIG QD. 02 Nr. 340
BRASÍLIA - DF
CNPJ - 00.001.172/0001-80

AVISO AOS ACIONISTAS

A Diretoria da S/A Correio Braziliense comunica aos senhores acionistas que se encontram à disposição, na sede social da companhia, os documentos a que se refere o artigo 133 da Lei 6.404/76 relativos ao exercício encerrado em 31 de dezembro de 2001.

Brasília, 22 de março de 2002

PAULO CABRAL DE ARAÚJO
Diretor-Presidente

JOSÉ DE ARIMATHÉA GOMES CUNHA
Diretor Vice-Presidente

EVARISTO DE OLIVEIRA
Diretor-Gerente

Supremo Tribunal Federal
Comissão Especial de Licitação

AVISO
CONCORRÊNCIA Nº 5/2002

No Aviso de Licitação da Concorrência nº 5/2002, publicado em 20/03/2002, no Objeto leia-se: contratação de empresa especializada para a prestação de serviço de transmissão de sinais de áudio e vídeo por satélite, no padrão MPEG2/DVB, para divulgação dos atos do Poder Judiciário e dos serviços essenciais à Justiça.

As demais informações não foram alteradas.

Brasília, 22 de março de 2002.
A COMISSÃO

PREVIDÊNCIA SOCIAL
INSTITUTO NACIONAL DO SEGURO SOCIAL

GERÊNCIA EXECUTIVA DO DISTRITO FEDERAL
DIVISÃO DE BENEFÍCIOS
SERVIÇO DE ORIENTAÇÃO DA REVISÃO DE DIREITOS

Edital/INSS/IGEXDF/DB Nº 01 de 14 de Março de 2002

Pelo presente edital, nos termos dos artigos 231 e 285 do Código de Processo Civil, por se encontrar em local ignorado, notificamos que o INSS recorrerá a instância superior administrativamente no âmbito dos Recursos da decisão favorável aos interessados aqui relacionados; os Srs. Maria da Graça Silva Martins, CPF 118.777.231-34, Maria Alvers da Rocha, CPF 893.737.586-91, Zélia Maria da Conceição, CPF 143.983.541-15, José Carlos Sampaio, CPF 098.859.431-53, intimando-os a comparecer ao INSS, no Setor de Autarquias Sul, Quadra 04, Bloco K, sala 504, para apresentar dentro do prazo de 15 (quinze) dias, a suas contrarrazões, conforme parágrafo 1º do artigo 305 do Decreto 3.048/99 e artigos 478, 480 e 484 da Instrução Normativa nº 57 de 10 de outubro de 2001.

A falta de manifestação no mencionado prazo, presumir-se-á aceito pelos interessados, a decisão do INSS exarada nos processos, o que ensejará no encaminhamento dos respectivos processos a Junta de Recursos/DF ou as Câmaras de Julgamento do CRPS para fins de julgamento.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL
SECRETARIA DE INFRA-ESTRUTURA E OBRAS
COMPANHIA ENERGÉTICA DE BRASÍLIA - CEB

AVISO DE REVOGAÇÃO

A COMPANHIA ENERGÉTICA DE BRASÍLIA-CEB, através da Comissão Especial de Licitação-CEL, situada na SGAS - Quadra 904 - Bloco "A", sala 21, Complexo Administrativo da CEB, em Brasília - DF, torna público que, por decisão do Diretor Presidente da CEB, referendada por decisão da Diretoria Colegiada de Nº 054, de 20/3/2002, fica revogada a licitação relativa à CONCORRÊNCIA Nº 024/2001-CEB, que trata de contratação de empresa para executar e gerenciar de maneira integrada, serviços de eficiência, ampliação, manutenção, iluminação de monumentos públicos e outras atividades relacionadas ao Parque de Iluminação Pública do Distrito Federal. Demais informações através dos telefones 325-2969 e 325-2578.

Brasília-DF, 25 de março de 2002.
CARLOS ALBERTO KOCH RIBEIRO
Comissão Especial de Licitação - CEL
Presidente