



Teoria da recepção e o estudo da arte moderna musealizada

Profa. Dra. Maria Cecília França Lourenço

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo / USP
Presidente do Conselho curador das Ruínas Engenho São Jorge dos Erasmos / USP
Comitê Brasileiro de História da Arte

Introdução

O museu é uma instituição permanente, sem finalidade lucrativa, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, voltada à pesquisa dos testemunhos materiais do homem e de seu entorno, que os adquire, conserva e comunica e, notadamente, expõe, visando estudos, educação e lazer. (ICOM.)

O museu tem sido objeto de distintas definições, firmadas junto ao Conselho Internacional de Museus (Icom), órgão das Nações Unidas, criado no segundo pós-guerra. Entretanto, uma das primeiras conceituações, com pouco mais de quarenta anos, aduz à entidade como casa para abrigar coleções de objetos, visando contemplação, estudo e deleite, observando-se, assim, como cada época agrega novas questões, se compararmos àquela inicial em que museu praticamente reduzia-se a mero edifício. Dia-a-dia novos e espetaculares museus são criados, ganhando espaço no noticiário, lá e cá, entretanto passado o ímpeto inicial eclipsam, seja pelo programa museológico discutível ou por não suplantarem a esfera do marco edificado.

Carecem de recursos e passam a adotar táticas para sobrevivência, chegando a aparecer embrulhados, como se fossem *shopping*, reduzidos a simples mercadoria de luxo, que, embora abertos, voltam-se para poucos. Dessa forma, a prática museal pode assumir outros papéis, por vezes confundindo-se com ideologias, relações pessoais, sendo herdeiros do sentido triunfalista, grandiloqüente e celebrativo do colecionismo.

Evidenciam bem tal cenário as manchetes veiculadas na rede dos *Diários Associados* em 5 de fevereiro de 1966: de um lado noticia-se a doação de importante acervo de obras para nova vaga museal, ditos regionais, de outro as manchetes dão conta do Ato Institucional no. 3, em que o povo não mais elegerá seus representantes no Poder Executivo por via direta. Em nome desse mesmo povo, para sua educação, aprimoramento e lazer, Francisco de Assis Chateaubriand, agora ladeado por Yolanda Penteadó, exhibe obras fundantes, paradoxalmente contestatórias.

A análise de tais fatores na tese – “Museus Acolhem Moderno” – associa-se também a outras preocupações, a saber: se foram esquecidas ou vivificadas as obras de arte moderna, integradas em museus do país, no segundo pós-guerra? Terão ampliado o horizonte corrente de expectativas (da arte e museal) e, também, qual o efeito no ensino, na crítica e no interesse cotidiano do público ante a arte? O foco advém da constatação lamentável de que tais premissas, na atualidade, ainda não se efetivaram plenamente. O estudo é tributário de outros anteriores e significativos, versando sobre acervos e

implantação dos museus e, também, há outros posteriores, bastante similares. Contudo, há investigações em distintas bases teóricas, entre os quais alguns tributários do determinismo, com ênfase em condicionantes históricos e culturais; ressalte-se outro conjunto identificado ao historicismo, focado na busca de séries completas, que na arte classificam, estabelecem cronologias, organizam mostras por gênero ou temáticas, ressaltam obra-prima, marcos e ápices. Constituem ações ímpares, pois recolhem documentos e fontes, recuperam fatos, geram arquivos.

Procurou-se, na referida tese, dialogar com a teoria recepcional, firmada por Hans Robert Jauss, entre outras, por tratar de questão candente, ou seja, a sociabilidade artística e a necessidade premente da sensibilidade relacionarem-se para além dos especialistas. Os conceitos engendrados pelo professor da Universidade de Constança para se aferir a recepção e o chamado "horizonte de expectativas", em grande parte relaciona-se à hermenêutica, buscando também qualificar perguntas perspicuas voltadas ao efeito produzido e o caminho posterior seguido pelas modificações.

A tríade hermenêutica- *intelligere/ interpretare/ applicare*, ou seja, compreensão, interpretação e aplicação, balizará também esta apresentação, como recomenda Jauss. O autor aponta para a necessidade em se criar complexa rede para analisar processos, capaz de vislumbrar a recepção e o efeito de uma obra a partir do sistema de referências construído "em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas (...)" (Jauss, 1994: 27).

Museus hoje continuam a ser inaugurados, desfrutando de projetos sensacionais, cuja imagem imediatamente é transferida para postais, selos e páginas na *internet*, enquanto outros nascem ou tornam-se despercebidos até para a vizinhança. Neste sentido, as imagens aqui reunidas valer-se-ão de mídias correntes, porquanto produziram alguma recepção e efeito. Pretende-se abordar, nesta oportunidade, três questões: 1. O horizonte de expectativas (Jauss) gerado a partir da reflexão sobre a questão – *por que musealizar o moderno*, se já existiam museus de arte e, também, se os modernos já criavam espaços alternativos para circulação de idéias e ideais, começando mesmo a ser aceitos até nos cenáculos da tradição e do poder político? 2). Por que veicula-se no segundo pós-guerra de forma recorrente a denominação – *museus vivos*? 3) Quais as relações entre o discurso após o Golpe Militar (1964) sobre *integração nacional* e a implantação de uma cadeia de "museus regionais" pelo país?

Compreender: por que moderno?

Compreender significa entender algo como resposta. (Hans G. Gadamer)

Compreender a musealização da arte moderna demanda contrapor-se ao cenário museal então existente. As primeiras coleções de arte brasileira com destinação pública encontram-se em igrejas, inauguradas no período colonial, com finalidades religiosas. Durante o século XIX surgem museus, entre nós, junto a escolas, arquivos e bibliotecas com peças também artísticas, porém expostas à contemplação. De um lado, são herdeiros do imaginário sobre o tema, particularmente desde a tradição das musas na cultura grega da Antigüidade; e, de outro, provêm das teorias oitocentistas e legadas pelo Iluminismo. O nascedouro de museus e coleções de arte, durante o século XIX, possui certa adesão tanto direcionada para alargar os envolvidos com o saber, em segmentos urbanos, quanto pelas teorias, como a determinista, de Hippolyte Tâine. Os preceitos firmados pelo autor de *Filosofia da arte* consideram a arte proveniente da raça, meio e momento histórico, sendo usados até hoje para exposições temáticas e de acervo.

O desejo em criar museus com arte moderna, já enunciado desde os anos 20, escancara a questão da importância na sociabilidade da mensagem renovadora, de modo a transformá-la em uma cultura urbana, logo acessível ao transeunte (Lourenço, 1995). Saem dos elegantes salões e do diálogo entre pares, indo para o espaço público, com obras em cemitério ou praça; atuam em jornais e museus disponíveis, e muitos partem para a militância política, à direita ou à esquerda, embora a grande maioria direcione-se a uma extração mais progressista, mudando o foco primeiro do modernismo para a modernidade, na acepção de Henri Lefebvre.

Os primeiros modernos incorporados ao acervo de museus tradicionais ocorrem nos centros irradiadores de tal modalidade. Assim, já em 1927, a Pinacoteca do Estado de São Paulo adquire *La porteuse de parfum* de Victor Brecheret, em 1928 *Bananal* de Lasar Segall, em 1929 *Tropical* de Anita Malfatti e dois anos depois *São Paulo* de Tarsila do Amaral (Araújo, 2002: 4-5). Cumpre lembrar que Brecheret já expusera a maquete do Monumento às Bandeiras, em 1920, com a presença de Washington Luís, embora somente em 1953 seja inaugurada (Escobar, 2000: 45).

A inauguração do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro e o de São Paulo advém da condição icônica alçada pelo moderno, associando-o à liberdade, arrojo, renovação, ousadia, atualização, sintonia com arte mais avançada, rompimento com o atraso intelectual, fundação de sociedade mais justa e igualitária, assim revendo-se o passado de espoliações sucessivas ante a humanidade sonhada. O moderno, se para alguns assume um ideal político, como diria Mário o “caminhar com as multidões”, para outros as finalidades são diversas. Une-se uma série de esforços favoráveis, políticos, financeiros e pessoais, para montagem de uma bem elaborada estratégia de visibilidade, aninhando-se em *geia*, agora longe daquela cantada por Hesíodo, mas sim portadora de milionários seios e poderes.

Museus vivos: interpretar

Fim da 2ª Guerra. Expectativa. Novas esperanças. Perplexidade. Inquietação. Busca de caminhos num mundo que saía de uma hecatombe e que acreditávamos, obrigatoriamente teria que ser melhor, mais justo, mais fraterno. (Salim Miguel. 17 ago. 1992)

Interpretar o modelo adotado pela cadeia de arte moderna museal, remete-nos ao conceito do chamado “museu vivo”, originado na vaga de esperanças fomentada, após o segundo pós-guerra. Trata-se de um discurso engendrado por museus nova-iorquinos, em particular pelo Museu de Arte Moderna (MoMA) e, também, do então denominado de *Non-Objective Art*, atual Guggenheim. Incidem em ações diversificadas, com ênfase no “museu escola”, mas também na temática, na variedade de público e de modalidades culturais abrangidas. As novas alianças e inquietações renovadoras trespassarão também o Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (Ciam), de 1951, que tratará do tema o “coração da cidade”. As áreas centrais deveriam se transformar em centros simbólicos (Herbst, 2002: 109), assim conquistando o *status* de lugar antropológico, logo histórico, relacional e identitário (Augé, 1994:52).

O “museu vivo” colide com padrões anteriores para coleções e acervos, sejam estes artísticos, sejam os da chamada História Natural, ou até os célebres Gabinetes de Curiosidades e Jardim de Plantas Medicinais, entre outros, implementados na Europa, desde o renascimento. Todos são tributários do incomum, raro e excepcional, sendo que os de História Natural encontram-se mais identificados com missões públicas específicas: coletar e conservar/ pesquisar e a terceira – ensinar (Laiuss, 1995: 20). A aproximação entre obras para educar e formar artistas (oitocentista), museu vivo com atividades de educação e acervo intrigante começam a acontecer no país com a implantação de museus no segundo pós-guerra. Já em 1946 o próprio Rockefeller doara apenas 13 obras, pensando dotá-las para museus no Rio, São Paulo, Belo Horizonte e Porto Alegre¹, total modesto ao se lembrar que em 1935 doara 181 obras para o MoMA.

O “museu vivo” desponta pouco antes do fenômeno de musealização da arte moderna, já com a implantação, entre nós, do Museu de Arte de São Paulo (Masp) em 1947, seguido do MAM carioca e do paulista. O acervo do Masp, embora significativo, encontra-se bastante distante da raiz moderna, fazendo parte das aventuras de Francisco de Assis Chateaubriand. O jornal da rede Associados, *Diário de S. Paulo*, no dia seguinte estampa manchete: “Esplêndida conquista do espírito coletivo, o museu vivo que abriu suas portas ao povo”. A arte abrigada ressalta mais a presença da obra-prima, em

¹ Pioneiramente Aracy Amaral deteve-se em alentados estudos sobre o MAM/SP. Deve-se às suas pesquisas a localização de carta, datada em 28 de novembro 1946 de Nelson Rockefeller para Eduardo Kneese de Mello, então Presidente do IAB/SP, sobre a possibilidade de as 13 obras doadas aos futuros museus de arte moderna serem implantados, além de São Paulo e Rio de Janeiro, em Belo Horizonte e Porto Alegre.

vertentes tradicionais, sendo o trabalho especializado efetuado com inúmeras colaborações, ressaltando-se as de Lina Bo e Pietro M. Bardi. Englobam então atividades expositivas e formativas múltiplas, abrangendo desde arte indígena (Masp/1948) e a cerâmica nordestina (Masp/1949), ao *design* gráfico e de produto, música, literatura, dança, teatro, fotografia, cinema, programa televisivo sobre história e debates da arte, a moda e, claro, abarcando gravuras e as artes do desenho – pintura, desenho, gravura, arquitetura e escultura.

Cumpra frisar, que a segunda inauguração do Masp (1950) conta com a presença de Nelson Rockefeller, presidente do MoMA, cujo discurso reverbera pela cadeia dos *Diários* e pela revista *Habitat*, em seu número inaugural (1950) (Motta, 2003:23). O magnata relembra o discurso efetuado pelo presidente Franklin Roosevelt, entendendo a arte como um foco irradiador de liberdade, ordem e união entre os povos, assim plenamente inteirado com pensamento político do momento, vazado pelos conflitos na Coreia, geradores da chamada Guerra Fria², com visão ideológica, confrontando capitalismo e comunismo (1950-89).

A renovação museal, sob a ótica de atividades e tendências, tornar-se-á mais efetiva quando são inaugurados, no início de 1949, os MAM carioca e paulista. Este inicialmente funciona no mesmo endereço do Masp, à Rua 7 de Abril/ SP. Os estatutos iniciais dos MAM esclarecem a identificação com a raiz museal norte-americana, pois variam as palavras, porém mantêm-se as intenções: Resguardar (para o MAM/ RJ – adquirir, conservar), exibir e transmitir à posteridade obras de arte (para o MAM/ RJ – modernas) de artistas contemporâneos. O objetivo tem também pontos de convergência – educar (para o MAM/ RJ – incentivar) o gosto do público em várias atividades e modalidades, assim espelhando os valores já firmados nos museus americanos. Sinal dos tempos, o discurso é assistencialista, pensando o povo como massa a ser moldada pelo bom gosto (o dos proponentes).

Os MAM paulista e o carioca lançam e apóiam a renovação nos primórdios, a citar, entre tantos, o Grupo Concretos denominado como Ruptura (MAM/ SP, 1952), o Frente e Concretos Argentinos, estes últimos no MAM/RJ (Nascimento, 2003:195-219). Criam biblioteca, cursos, apresentações, ateliês, palestras, concertos, ciclos e intercâmbios. O MAM/RJ irá construir o primeiro edifício moderno de museu, assinado por Affonso Eduardo Reidy (1953) e tragicamente imolado em chamas em 1978. O MAM paulista criará, em 1951, a Bienal de artes visuais, também de arquitetura, determinando valores, veiculados pelo país e transformados em acervos.

Despontam iniciativas imediatas em outros estados, disseminando a busca de museus distintos pelo país. Marques Rebelo, o autor de *A estrela sobe*, já em 1948 movimenta-se para a formação do MAM de Florianópolis/ SC, o de Arte Popular de Cataguases/ MG (1949) e no seguinte o de Arte Moderna de Resende/RJ e o de Belas Artes de Cataguases (1950). Dentre estes, os dois de Cataguases desaparecem e o de Resende hiberna por longo período, após os arrojados inaugurais. Ao renascer ganha acervo de artistas como Carlos Scliar e, recentemente de Poty Lazarotto.

Ressalte-se outra iniciativa significativa, a criação do MAM/ Bahia em 23 de julho de 1959. Conta com a atuação de Lina Bo, sendo sua estada brusca e interrompida quando o Exército alinha-se na frente do Museu, exigindo seu afastamento da entidade. O museu nasce com acervo, em grande parte, advindo do Museu de Arte da Bahia, sob seleção curatorial da própria Lina e de José do Prado Valadares, claro destaque para os modernistas da primeira e segunda gerações, vindos de São Paulo e Rio de Janeiro. Só no primeiro ano empreende 27 exposições, mais cursos, atividades em teatro e cinema, mas, principalmente, alarga o estreito mapa cultural moderno brasileiro. O acervo contempla especificidades locais e incorpora alguns outros com atuação regional; entre tantos, ressaltam-se Ruben Valentim, Carybé, Genaro de Carvalho, Mário Cravo Júnior, Hansen Bahia e Emanuel Araújo. Abrigam objetos afro-brasileiros, artesanato do interior e objetos de uso doméstico em casas populares, aqui apartados do aristocrático epíteto de *kitsch*.

² Significativo constatar que no mesmo ano de 1950, a 20 de junho, a Coreia do Norte invade a Coreia do Sul, sendo que em 15 de setembro há o revide daquela aliada aos Estados Unidos, com tropas comandadas pelo General Mac Artur, daí ser considerado marco da Guerra Fria.

Observe-se na vaga de criação de museus com obras modernas pelo Brasil, que data de 1957 a fundação do Museu de Arte da Pampulha, instalado no antigo cassino projetado por Oscar Niemeyer. O MAP é inaugurado com mostra exposta na Bienal, emprestada pelo MAM/SP, e com acervo inglês obtido pelo próprio Chateaubriand, em seus contatos diplomáticos; aos poucos, conta com acervo típico para o período: gravuras em geral, e modernos locais, junto à cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha. O mecenas empreende nova doação, quando em final de 1966 promove nova campanha local para formar a chamada Galeria Brasileira na sede dos *Diários*, em Belo Horizonte/ MG.

Acrescente-se que os museus congregam acervos e nomes nacionais, em especial os difundidos pela Bienal paulista e colaboram para descentralizar a cultura visual, despontar cursos de arte e ampliar conceitos museais, nas mais distintas modalidades. São criados cursos de arte e arquitetura, em que a história da arte ganha espaço de atuação cotidiana em salas de aula. Será predominantemente na Universidade de São Paulo que aparecerão as primeiras dissertações e teses, colocando os estudos em outro patamar, dada a complexidade se comparados aos textos ligeiros, sendo examinados e argüidos em espaço público. Entre estes destaquem-se o de Daisy Peccinini sobre a obra de Victor Brecheret (1969) e o de Aracy Amaral sobre a Semana de Arte Moderna de 1922 (1970) e o doutorado, no ano seguinte, desta sobre Tarsila do Amaral (1971), seguido pelo de Annateresa Fabris (mestrado/1977), sobre Cândido Portinari e a titulação (1977) pioneira de Adalice Maria de Araújo sobre a arte catarinense.

Epílogo moderno: Integração nacional

Não se trata de folclore regional, nem de arte regional e menos ainda de arte colonial, mas sim de arte viva de artistas contemporâneos de todo o Brasil. (*Diário de S. Paulo 25 jan. 1966*)

Sob a égide museal, os Anos de Chumbo (60) espelham alianças e ideologias firmadas pela nova ordem militarista imperante no país, após o golpe de 1964, bem como os avanços regionais na indústria. Uma série de museus é criada, instituições não mais chamadas de arte moderna. Considerável também é a dificuldade material para adquirir obra de arte relevante e a falência das grandes narrativas redentoras, na acepção de Jean-François Lyotard. Encontram-se comprometidas as funções legitimantes, colocadas em descrédito, em especial pela “recusa à consolação da boa forma, ou ao consenso de um gosto” (Lyotard, 1999: 26).

Chateaubriand sofrera um abalo na saúde (1960) e, desde 1965, alia-se a Yolanda Penteadó, antes envolvida com o MAM/SP, a presidente do empreendimento, na aventura de ligar o país pela via museológica, apadrinhada pelo poder religioso, legislativo, executivo, judiciário, industrial e militar, contando com reitores, embaixadores, adido cultural, ministros da ditadura e artistas, todos transportados pelas asas da Varig. Reverberam as doações, em ato no Masp, sempre aclamadas pela rede, com direito a biografias e louvações de mérito das famílias e dos artistas. Cada obra tem padrinhos e madrinhas por vezes curiosos como banqueiros patrocinando telas contundentes de Antônio Dias. Cultura, política e *socialites* unem-se na tarefa redentora de levar a cultura ao povo e em todas as etapas noticia-se com destaque o elevado espírito público.

Justificam o nome “Museus Regionais” tanto pela descentralização, quanto pelo fato de se difundir o melhor de uma região para outras, veiculando tais dados nas páginas da revista *O Cruzeiro*, na cadeia jornalística dos *Diários*, espalhada pelo país, e até pela TV, a mídia sedutora. O discurso coaduna-se à ideologia muitas vezes repetida – a necessidade de “integração nacional” do período, cujo explicativo oculto poderia ser “proteger”, significando “controlar e submeter”.

A ocupação do mapa do Brasil e a rapidez com que ocorre constituem espetáculo fantástico, gerando modernos brasileiros, abstratos e cultura popular em distintas partes do território. Geram em dois anos uma rede museal, a citar Museu Regional Dona Beja em Araxá/ MG (dez. 1965), um mês depois, em 21 de janeiro de 1966 aberta a Galeria Brasileira em Belo Horizonte/ MG; no final de 1966 o MAC de Olinda/ PE; março de 1967 Galeria Ruben Berta em Porto Alegre/ RS; na mesma data de março de 1967, o Museu Regional de Feira de Santana/ BA; em outubro de 1967 aberto o Regional Pedro Américo, atual Museu de Arte Assis Chateaubriand, em Campina Grande/ PB. Anuncia-se nova

empreitada, agora em Jequié/ BA e ainda Maceió/ AL e São Luís/ MA, porém o Mecenaz do Brasil morre a 4 de abril de 1968.

Como já fizera para obtenção do acervo do Masp, Chateaubriand havia convocado Bardi para a seleção de obras para essa rede regional, que auxilia com mérito e astúcia, salvo em Campina Grande, cuja escolha de obras recai no *marchand* Jean Boghici. Contudo, Bardi vai antes para difundir, conceituar, identificar e montar a exposição inaugural, agora não mais com Lina Bo. Malgrado, não fica para a festa. Entre as memórias deixadas irá lamentar muito este período, conseguindo expressar certa contrariedade bem velada, como ao responder sobre a importância do Museu de Campina Grande: "Criar os museus regionais, uma empresa pela qual, cordialmente não me interessei (...)" (Bardi, 1982: 34).

Dado o interesse, então ainda restrito, pela arte moderna brasileira, as escolhas estão muitas vezes firmadas em premiação e visibilidade pública; em outras reiterará as opções do Masp e assim cria-se verdadeira rede de obras de Portinari, doadas por indústrias e pela própria rede *Associada*, selecionando-as dentro das premissas figuradas pelo conjunto dominante e temático dos retirantes, bem ao agrado de Chatô. Bastaria lembrar que só para o MAC Olinda ingressam *O homem e a bicicleta*, *Enterro*, *Gaúchos junto a espantelho*, *Jangadeiros* e *Quarteto musical*, doadas pela Varig de Ruben Berta, e pela revista *O Cruzeiro*, enquanto em Campina Grande, a maior construtora local financia *O perna de pau e sua senhora*.

Nesse momento em que se pretende retirar a responsabilidade estatal, passando museus públicos para modalidades jurídicas de outra natureza, já existentes na área da saúde, a chamada Organização Social, cumpre lembrar, que permaneceram preservados os museus ligados aos municípios, estados e união. Inúmeros eclipsaram, hibernaram, desapareceram ou imolaram-se em chamas. Veja-se o exponencial caso de Cataguases, em Minas Gerais, pois hoje temos que ir a elegantes residências para se ter acesso ao acervo moderno, adquirido para uma entidade pública. Deploravelmente os interesses privados dos possuidores de querer e de poder, entre nós, possuem longa tradição protecionista para os próprios pares.

Implantaram-se museus com obras modernas, eivados de vaidades, negócios e certa politização deplorável ante o bem público, porém o "valor das obras e o empenho humano têm revertido a irresponsabilidade de se pensar museus sem se pensar em projetos culturais e museológicos" (Lourenço, 1999: 257). As iniciativas para disseminar a arte moderna, recebida em instituições museais, foram decisivas para alargar o mapa cultural, criar e estudar momentos da história da arte nacional, assim, superando a tendência em colocar determinados pontos no centro e desqualificar outros para a franja, em nome de valor estético e cultural.

Referências

- AMARAL, Aracy. *MAC. Uma seleção do Acervo na Cidade Universitária*. São Paulo: MAC, 1983.
- AMARAL, Aracy. *Perfil de um acervo*. São Paulo: Techint, 1988.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- ANDRADE, Mário. Movimento modernista. In: *Aspectos da literatura no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.
- ARAÚJO, Marcelo Mattos. *Os modernistas na Pinacoteca: o museu entre vanguarda e tradição*. São Paulo: FAUUSP, 2002. (tese de doutorado)
- BARDI, Pietro Maria. *Soldalício com Assis Chateaubriande*. São Paulo: Masp, 1982.
- ESCOBAR, Miriam. *Escultura no espaço público em São Paulo*. São Paulo: Vega, 2000.
- HERBST, Hélio. *Promessas e conquistas: arquitetura e modernidade nas bienais*. 2002. Dissertação (Mestrado) FAUUSP, São Paulo.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- LAISSUS, Yves. *Le Muséum National D'Histoire Naturelle*. Paris: Gallimard, 1995.
- LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade: Prelúdios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- LIMA, Luiz Costa Lima. *Teoria da literatura e suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, 2 v.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/ Edusp, 1995.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985*. 3. ed. Lisboa: Don Quixote, 1999.
- MATISSE, Henri. *Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, 1972.
- MOTTA, Renata Vieira da. *O Masp em exposição*. 2003. Dissertação (Mestrado) FAUUSP, São Paulo.
- NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para metrópole*. 2003. (Dissertação de mestrado) São Paulo: FAUUSP,
- SHAER, Roland. *L'invention des musées*. Paris: Gallimard, 1993.

Referências Iconográficas



Figura 1 - MAM/RJ. Foto: Maria Cecília França Lourenço.



Figura 2 - Cândido Portinari. *Criança morta*, 1944.