



O lugar da arte no moderno MASP: o “museu-vivo” como mediador entre público e obra

Rita Bredariolli

Mestre em Artes - ECA-USP

O Museu de Arte de São Paulo nasceu sob a aura da modernidade, recebendo os atributos “vivo” e “dinâmico”, chancelas de uma nova configuração museológica, colocada em contraposto pela cultura modernista¹ ao modelo tradicional de museu, sustentado pelo ideal de conservação.

Este novo padrão museológico, paramentado de ideais democráticos, tem como um dos marcos de seus princípios a Revolução Francesa. Sua consolidação deve-se às instituições norte-americanas, constituídas, desde sua origem, como “máquinas espetaculares e educativas” abertas ao público e por este motivo, alvo de investidores privados, estimulados pela possibilidade de evasão fiscal, e conquista de prestígio social.²

A preocupação com a função social aliada à uma organização impulsionada pela iniciativa privada, aproxima a concepção do Museu de Arte de São Paulo do modelo estabelecido pelos museus norte-americanos, difundido para todo o mundo durante o século XX, com a ajuda da UNESCO, a qual “refletia, sob muitos aspectos, exigências educativas de natureza norte-americana”, coerentes com o “imponente desenvolvimento industrial” e com o “afirmar-se de uma mentalidade técnica” que por um lado apresentava-se “enquadrada e aperfeiçoada”, e por outro “corrigida ou sustentada graças a alguns elementos de cultura humanística histórica.”³ Esta organização, criada no segundo Pós-Guerra, nasceu com a função de manter a “paz entre os povos”⁴ por meio do incentivo, apoio e regulamentação das instituições destinadas aos projetos educativos e culturais, incluindo os museus, compreendidos como instrumentos para a “elevação da cultura geral do povo em proveito de uma paz verdadeira.”⁵

Os organizadores do MASP mantinham contato com a UNESCO, fazendo uso de seus eventos e publicações para divulgação do museu. No congresso realizado em 1947 na cidade do México, por exemplo, fora apresentada a proposta de criação do MASP como um “museu diferente” adaptado a um país em desenvolvimento.⁶ No ano seguinte, Pietro Maria Bardi assina um artigo intitulado *A Experiência*

¹ HUYSEN, Andreas. Memórias do Modernismo.

² BINNI, L. e PINNA, G. Museo: Storia e funzioni di una macchina culturale dal'500 a oggi.

³ BARDI, Lina Bo. Os Museus Vivos nos EUA. In Revista Habitat, n. 8, 1951, p. 12/13

⁴ “L’objectif général de l’Unesco a été défini comme l’élaboration d’une attitude mentale favorable à la paix mondiale. ART et ÉDUCATION. Paris: UNESCO, n. 350, jun. 1949, p. 7.

⁵ O MUSEU Como Era. Diário de São Paulo, São Paulo, 9 jul 1950, suplemento, p. 3-14.

⁶ REVISTA Bolaffiarte. [recorte S.I.], dez. 1977. Arquivo da Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo, MASP.

didática do Museu de Arte de São Paulo, publicado na revista *Museum*, sucessora da *Mouseion*, como meio de intercâmbio de informações sobre experiências realizadas em museus de todo o mundo. Neste, descreve o espaço físico do museu, destacando a parte dedicada à educação e enumera todos os cursos desenvolvidos⁷.

Uma carta de 9 de outubro de 1950, assinada por Pietro Maria Bardi e enviada à revista *Correio da UNESCO*, apresenta-se como outro indicativo deste relacionamento. Nesta o Museu de Arte de São Paulo é descrito como “célula museográfica inserida no espírito moderno”, aonde se realizam atividades como desenho, pintura, gravura, artes industriais, música, história da arte, entre outras, voltadas aos jovens.⁸ A esta carta soma-se um recorte de jornal sobre a “1ª. Conferência Nacional em Torno da Organização Educacional, Científica e Cultural das Nações Unidas”, realizada na Filadélfia, EUA. Este artigo trazia algumas das proposições debatidas durante a conferência e declarações do presidente norte-americano Truman sobre a importância da iniciativa privada para a execução do programa da UNESCO e o auxílio norte-americano prestado aos “povos livres”, assegurando a liberdade de suas instituições.

Um outro artigo de Pietro Maria Bardi e um manual de apoio didático a uma exposição itinerante de reproduções de pintura, organizada pela UNESCO, complementam o conjunto. Este último, datado de 1949, é o primeiro volume da série e é composto por imagens do impressionismo francês “à nos jours”. No primeiro, intitulado “La UNESCO e Il Futuro dei musei”, Bardi comenta a criação do ICOM, órgão da UNESCO responsável pela orientação normativa de museus e menciona a preparação do “Museo de Arte” dei “Diários Associados”. No último parágrafo, um tópico modernista é repisado: a educação aliada à arte para consagração da harmonia social. Preceito ratificado pelas ações da UNESCO, única organização capaz de concretizar os anseios dos “amantes da nova museologia”, ao incentivar um movimento em apoio a uma “arte viva”, compreendendo-a como “elemento essencial” para o progresso rumo à paz, possibilitado pela educação e cultura.⁹

Concluindo este conjunto, um relatório do encontro promovido pelo Comitê dos Museus da Criança¹⁰, parte das atividades incluídas na Primeira Conferência Bienal do ICOM, ocorrida entre os dias 28 de junho e 3 de julho de 1948, em Paris, quando reuniram-se trezentos representantes de trinta países, todos “conscientes da grandiosidade da tarefa de educação em escala global”, para discutir sobre atividades educativas desenvolvidas em instituições museográficas. Segundo estabelecido, os museus teriam total independência sobre seus programas educativos, devendo, no entanto, seguir uma só condição: preocupar-se em desenvolver estética, intelectual e socialmente a criança por meio dos acervos e mostras dos museus, e pelo respeito à sua expressão individual.

A preocupação em verter a imagem do museu para a de um polo educativo e cultural não foi fruto apenas do contato com um discurso Pós-Guerra, propagado pela UNESCO sob liderança da ideologia e interesses norte-americanos. Especificamente em São Paulo, tal preocupação com a educação e a cultura do “povo” pode ser compreendida como decurso do projeto estético-ideológico dos modernistas precedentes. A criação de museus de arte era requisitada desde a década de 1930 por alguns intelectuais modernistas como Sérgio Milliet e Mário de Andrade. Este último, por exemplo envia uma carta à Paulo Duarte em 1937, expondo a urgente necessidade de criação de museus, mas deixa bem claro, de “museus à moderna”, que fossem “vivos”, promotores de um “ensinamento ativo”, responsáveis por colocar toda a “população do Estado de sobreaviso contra o vandalismo e o extermínio”. Estes museus deveriam receber visitas “em dia de trabalho”, recepcionando um público diverso composto

⁷ BARDI, Pietro M. L'Experience didactique du Museu de Arte de São Paulo. In: *Museum*, Paris: UNESCO 244, vol 1, n. 3-4, p. 138-140, dez. 1948, p. 139.

⁸ CARTA de Pietro Maria Bardi a Peter Du Berg, São Paulo, 9 out.1950. Arquivo da Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo, MASP.

⁹ BARDI, Pietro Maria. La UNESCO e Il Futuro dei musei. [s.n.t.]. Arquivo da Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo, MASP.

¹⁰ O Comitê do Museu da Criança, segundo Margaret M. Brayton, foi criado para administrar e representar um ideal comum quanto ao significado do museu para a educação infantil, a todas as nações. Ideal este consonante com a ideologia de seu conselheiro maior, a UNESCO.

por “operários, estudantes, crianças”, bem como qualquer interessado. Estas visitas “vivas” seriam “acompanhadas de explicador inteligente”. Sem este procedimento, não haveria um museu, mas um “cemitério” de acordo com as palavras de Mário de Andrade¹¹. Metáfora recorrente no estabelecimento da diferença entre a tradicional e a moderna museologia, usada, anos mais tarde, também por Lina Bo Bardi, ao definir o modelo tradicional de museu como “mausoléu intelectual”. Outro modernista interessado por este tema foi Sérgio Milliet, um dos primeiros, junto com Mário de Andrade a inserir a questão no ideário paulistano, iniciando, com um texto publicado em 10 de abril de 1946 no *O Estado de São Paulo*, um debate sobre a organização de um museu de arte moderna em São Paulo¹². Como defensores do projeto em apoio a Milliet, figuraram Luis Martins, Maurício Loureiro Gama, Menotti Del Picchia e Quirino da Silva, e, compondo o grupo de “resistência”, o prefeito Abrahão Ribeiro e Monteiro Lobato. A disputa se estende e encorpam a frente pró-museu, o poeta Oswald de Andrade e os pintores Anita Malfatti e Di Cavalcanti, apoiados pelo jornal *O Diário de São Paulo*, de Assis Chateaubriand.

O escritor e crítico literário Mário da Silva Brito, em declaração a este periódico quando da inauguração do MASP, lembrou a iniciativa modernista e a polêmica gerada pelo artigo de Milliet, frisando o caráter público do museu:

A criação de um museu de arte em São Paulo é antiga aspiração especialmente da arte moderna. A tentativa de se efetuar está idéia tem encontrado vários obstáculos e, recentemente, até houve grandes polêmicas sobre tal propósito [...] E que esse salão permanente seja uma casa do público – do povo – a fim de que a ele seja dado o direito de gozar daquilo que tem sido o privilégio dos homens ricos e “snobs”.¹³

O esforço pela inclusão do Museu de Arte de São Paulo no discurso moderno, configurando-o como um museu voltado para a educação artística-cultural de um grande público, moderno, “vivo” e “dinâmico”, era evidente na fala daqueles envolvidos em sua criação. Ideário sustentado em sua formação e divulgação, pelos os periódicos do grupo *Diários Associados*, “porta-voz” oficial dos eventos promovidos por Assis Chateaubriand.

Ocupando mil metros quadrados da sede dos *Diários Associados* no edifício Guilherme Guinle, o Museu de Arte de São Paulo foi inaugurado em 2 de outubro de 1947. Não se encontrava completamente pronto, como tampouco seu acervo, composto na época pelas obras de Taddeo Gaddi, Rembrandt, Goya, Picasso e Max Ernst - indicações da “ambição de divagar no tempo e nas tendências contemporâneas”¹⁴ - mas os brados propagandísticos e a *mise-en-scène* da solenidade e das matérias divulgadas nos dias 2, 3, 4 e 5 de outubro do mesmo ano pelo jornal *O Diário de São Paulo*, proveram de glamour, transformando em grandiloqüentes, o evento e o seu protagonista, o Museu de Arte de São Paulo. Figuras expoentes da sociedade, políticos, intelectuais e artistas de todo o Brasil, foram convidados para festa. Todos os presentes foram elencados em matéria publicada no dia 3 de outubro de 1947. Os oradores foram o então Ministro da Educação Clemente Mariani; Rosalina Coelho Lisboa Larragoiti, diretora da sucursal dos *Diários de São Paulo* em Paris, Madrid e Lisboa; Marcos Carneiro de Mendonça; o poeta Guilherme de Almeida e Pietro Maria Bardi. Depoimentos dos convidados foram reproduzidos nas páginas de divulgação do evento, sempre salientando e insistindo no caráter moderno, dinâmico, educativo, popular e vivo do Museu, instituindo-o como uma “esplendida conquista do espírito coletivo o museu vivo que abriu suas portas ao Povo de São Paulo”.¹⁵

¹¹ DUARTE, Paulo. Mário de Andrade por ele mesmo.

¹² Cf. BARROS, Regina Teixeira de. Revisão de uma história: A criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1946-1949. São Paulo, 2002. 224 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, p. 69-84.

¹³ BRITO, Mário da Silva. Declaração sobre a inauguração do Museu de Arte de São Paulo, MASP. *O Diário de São Paulo*. São Paulo, 2 out. 1947. 2. seção, p.10.

¹⁴ REVISTA Bolaffiarte., op.cit.

¹⁵ ESPLENDIDA Conquista do Espírito Coletivo: o Museu Vivo que abriu suas portas ao Povo de São Paulo. *O Diário de São Paulo*, São Paulo, 3 out. 1947. 2. seção, p. 10.

Clemente Mariani, não por acaso convidado para presidir a solenidade e proferir o discurso de sua abertura, o define - usando certo tom iluminista - como uma “clareira luminosa”, redenção para uma sociedade culturalmente obscurecida. Enaltece o caráter público e educativo daquele empreendimento, destacando seu grande valor para o “desenvolvimento artístico e cultural do país”, provado pelo passar do tempo. Parabeniza os patrocinadores daquela obra por compreenderem seu “mérito”, o qual não estava somente na composição de um “rico” acervo, mas na disponibilidade deste em proveito da coletividade; justifica-se citando Renée Huyghe, afirmando não haver mais sentido em “fazer dos museus centros de educação, etapa de há muito atingida, mas de transformá-los em centros de divulgação de conhecimentos, de acordo com a tendência democratizante da época.” Clemente Mariani finaliza seu discurso confiando ao Museu de Arte de São Paulo, a esperança em fazer “florescer”, algum dia, seja em sua geração ou na de seus descendentes, “a civilização mediterrânea de que provimos e que nos incube perpetuar.”

Declarações de outros convidados, estampadas no *Diário de São Paulo*, reiteravam a imagem do Museu como grande centro moderno de difusão e redenção cultural. A declaração atribuída a Lineu Prestes, então reitor da USP, definia o Museu como um “verdadeiro empreendimento educativo”. Já a fala do consul da França, Robert Valeur, equiparava a “grande obra educativa” de Chateaubriand às “iniciativas privadas como a criação dos Museus de Arte Moderna dos Estados Unidos e de Paris”.

As considerações de Cassiano Ricardo confirmavam o mérito do Museu de Arte de São Paulo por sua “função social importantíssima, como a que representará a sua parte de informação moderna e de educação popular”. Reiterava o valor da iniciativa como facilitadora da compreensão das “obras primas da arte universal”, tanto “entre nós” como “ao homem coletivo de hoje”. A composição do acervo fora exaltada tanto pela diversidade de estilos e períodos como pelo merecido espaço reservado aos modernos “traduzindo, sob tal aspecto, uma justa aspiração pela qual São Paulo onde se realizou a Semana de 22 tanto se tem batido”. Por tudo isso, segundo o poeta modernista, o Museu de Arte de São Paulo, era “um empreendimento vivo, dinâmico, capaz de cumprir também um grande papel na criação dos nossos hábitos artísticos, no estímulo pela seleção e na educação cultural do povo”.

Ao evocar a Semana de 22, Cassiano Ricardo estabelece uma conexão entre os dois eventos. A criação do MASP provocaria a re-inserção de ideais modernistas no contexto artístico e cultural da cidade de São Paulo, quais sejam, o da paridade da capital paulista aos grandes centros modernos da arte e da cultura, e o da educação estética e cultural do “povo”. Evocação feita também por Pietro Maria Bardi, mas como contraponto para intensificar a imagem mitificada do Museu como o grande redentor da cultura brasileira. Para Bardi a capital paulista, nos idos de 1947, estava à procura de uma “ordem urbanística, de uma arquitetura partidária do esquema do ecletismo, de escassa produção artística”, a cidade vivia sob uma “inércia estética”. A Semana de Arte Moderna de 1922 era então “simples lembrança de reuniões turbulentas, genericamente antiacadêmicas, mas sem propostas positivas de certo valor”. Como resultado destas circunstâncias de um passado próximo e das “necessidades contingentes” foi criado o Museu de Arte de São Paulo, tratado com “constantes e judiciosos modos para não se chocar nem contra os fiéis do *status quo* nem contra o ambiente despreparado para enfrentar problemas da atualidade estética e de sua comunicação”. Os 1000 metros quadrados ocupados pelo Museu foram divididos entre a pinacoteca, as exposições didáticas de história da arte, o auditório e as exposições periódicas. Ambiente conformado mais sob a concepção de um “centro de atividades culturais do que num museu propriamente dito”, segundo Pietro Maria Bardi.¹⁶ Planejamento espacial conjugado, segundo Lina Bo Bardi, às exigências do novo conceito de museu, pois possibilitava a flexibilização do espaço e economia estrita, coerentes com aqueles tempos modernos, opostos à opulência dos museus tradicionais, cuja arquitetura lembrava as “formas da antiguidade (clássica ou do Egito)”, encerrando suas coleções “sufocadas sob as cúpulas, as escadarias monumentais, os salões cheios de colunas”, criando uma “embaraçosa superfluidade”. As obras antigas integrantes do acervo do MASP não mais

¹⁶ BARDI, Pietro Maria. Museu de Arte de São Paulo. São Paulo: Melhoramentos, 1978. Arquivo da Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo, MASP, p. 12.

seriam apresentadas sobre veludo ou tecidos de época, como determinado pela museologia tradicional, mas sim expostas “corajosamente sobre fundo neutro”. As molduras, se não autênticas da época, eram substituídas por uma armação neutra com o intuito de modernizá-las, tirando-as de um passado imóvel para realocá-las no contínuo presente da moderna década de 1940¹⁷.

A heterogeneidade do acervo do MASP, composto por períodos e estilos distintos, era justificada pela intenção de caracterizá-lo como um Museu de Arte, independente das classificações “moderna” ou “antiga”. A disposição das obras, alheia a uma ordenação cronológica, era atribuída ao intuito de chocar o espectador, a fim de provocar “reações de curiosidade e de investigação”, estimulando o visitante a uma “observação pura e desprevenida”, dirigida somente pelas legendas descritivas, escritas de forma a evitar conteúdos de exaltação para manter o rigor crítico. Panoramas informativos, ilustrados e comentados com texto de fácil leitura, eram usados junto às obras para formar uma “uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte”. Obras de “diferente valor” eram expostas lado a lado, primeiro porque o “critério de ignorar o que o grosso público” entendia por arte já era procedimento ultrapassado; segundo “como explicar que uma coisa nada vale se não se a coloca em evidência, paralela àquilo que tem valor?”

Seguindo o “pensamento didático”, um espaço fora reservado pelo Museu para a chamada Exposição Didática, uma mostra de reproduções fotográficas acompanhadas de apresentação explicativa de períodos ou movimentos particularizados. Seguindo o mesmo direcionamento educativo, outras exposições foram realizadas como a do Abstracionismo, a mostra dedicada às artes aplicadas e a da evolução da cadeia.¹⁸

As atividades educativas no MASP tiveram início antes mesmo de sua inauguração¹⁹, caso, por exemplo, do curso de preparação para monitores, descrito na matéria *Monitores para o Museu de Arte*. Nesta, o caráter popular do MASP é acentuado, e a expressão “museu vivo” é usada como justificativa ao trabalho de formação de profissionais aptos a promover a mediação entre o público e o museu.²⁰

Em *O Museu como Era*, ficaram registrados os cursos promovidos pelo museu “para manter o interesse” do grande número de pessoas que o freqüentavam. Muitas destas pessoas voltavam, segundo o artigo, porque sentiam “que ali estava um organismo vivo”. Este “constante diálogo com o público”, foi estabelecido pelos cursos de história da arte, arquitetura, teatro, estética, história e estética do cinema, entre outros. Como acompanhamento destes eventos, eram promovidos debates, conferências, recitais ou concertos. Artistas e intelectuais brasileiros e estrangeiros como De Ruggero, Silvio D’Amico, Germain Bazin, Alberto Cavalcanti, Deoclécio Redig de Campos, Gilberto Freyre, José Lins do Rego, José Geraldo Vieira, Oscar Niemeyer, Villa Lobos, Murilo Mendes, Hans Joachim Koellreutter entre outros, foram alguns dos convidados do Museu para proferir palestras ou ministrar cursos. O texto prosseguia no delineamento da imagem do MASP como “um autentico museu vivo, um museu-escola, uma casa de cultura”. Por fim, em forma de nota rápida, propagandeia o lançamento de um livro de Flávio Motta, “dedicado às pessoas interessadas numa iniciação à ‘leitura’, de obra de arte”.

Um breve balanço das atividades didáticas realizadas no Museu de Arte de São Paulo foi também apresentado por Lina Bo Bardi²¹ ao elencar os ambientes para conferências, cursos e apresentações de cinema, aulas especiais de desenho de observação do natural, cursos de história da música, gravura, fotografia e uma seção para educação infantil com cursos de pintura, música e dança. Finaliza o conjunto de atividades didáticas mencionando a criação do Instituto de Arte Contemporânea, o IAC, dedicado “particularmente ao desenho industrial e às artes aplicadas” e concebido sob inspiração da Bauhaus. Duas cartas de Pietro Maria Bardi atestam esta base conceitual, uma endereçada ao Black Mountain

¹⁷ BARDI, Lina Bo. A Função Social dos Museus in Revista Habitat, n. 1, 1950, p. 17

¹⁸ Idem.

¹⁹ “A primeira preocupação do professor P. M. Bardi foi formar jovens que pudessem esclarecer o publico sobre questões de arte. Antes de sua inauguração o Museu de Arte já era uma Escola.” O MUSEU Como Era. Op. cit.14.

²⁰ SILVA, Arlindo. Monitores para o Museu de Arte in O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 20 set. 1947.

²¹ BARDI, Lina Bo., op. cit., 1950.

College²², e a outra enviada para Granbook Academy of Art Bloomfield Hills, na qual explicita seu interesse em realizar algo “similar” ao curso desta instituição, “sempre dentro do espírito da Bauhaus”²³. O programa do IAC, cujas atividades iniciaram no dia 1 de março de 1951, expõe as intenções de popularização dos campos da arte, da tradição e da cultura, por meio de uma parceria com as indústrias²⁴, num enunciado tonalizado pelas idéias da “racionalidade”, “progresso”, “industrialização”, “atualização”, “originalidade” e “responsabilidade social”, revelando aspirações próprias dos modernos anos de 1950.

Em um jogo dialético, o discurso oficial sobre o MASP legitimava-se pela concretização de seu programa. Todas as suas iniciativas didáticas aliadas ao seu registro verbal e visual, foram usadas em um esforço para inseri-lo na mitologia moderna, configurando-o como redentor de um país de “cultura em início, desprovida de um passado”, voltado para a “massa não informada, nem intelectual, nem preparada”, segundo palavras de Lina Bo Bardi²⁵. Sendo assim, o museu deveria ser acessível, atraente ao grande público, por isso a ênfase no caráter didático e dinâmico, distante da configuração museológica tradicional, a qual reservava à arte a posição de objeto de culto e contemplação. O MASP para afirmar sua integração à modernidade, não poderia limitar a arte à esta função característica da imobilidade do passado, antes, deveria impor-se como museu dinâmico, afeito às exigências dos progressistas tempos modernos, deveria causar impacto, choque, reação dos seus visitantes para estimulá-los ao conhecimento, promovendo seu aprimoramento cultural. Neste contexto, formatado pelo discurso oficial dos organizadores do MASP, à arte era atribuído o sentido de instrumento, método, parte de um projeto motivado pelo ideário moderno, equacionado pela relação entre cultura e progresso.

Mostrar o Museu de Arte de São Paulo como um museu vivo, dinâmico, envolto por um programa cujo mote é educativo, pode parecer trabalho inútil, pois uma reincidência no óbvio, no entanto corremos o risco de nos limitar pela aparente familiaridade do tema a nos contentar com as velhas assertivas que nos embalam em certezas tão cômodas quanto ilusórias. Como remexer em velhas fotografias ou reler um livro antigo, visitar velhos e estabelecidos tópicos é lançar sobre eles novo olhar, reavivá-los, re-significá-los dentro de nossos conceitos e contexto. Como no vaivém da memória, é tornar o passado presente, convertendo-o em agente no curso das representações atuais.

²² CARTA de Pietro Maria Bardi ao Diretor do Black Mountain College. São Paulo, 10 mar. 1950. Arquivo da Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo, MASP.

²³ CARTA de Pietro Maria Bardi ao Diretor da Granbook Academy of Art Bloomfield Hills. São Paulo, 10 mar. 1950. Arquivo da Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo, MASP.

²⁴ UMA Escola para Jovens de Consciência nitidamente Contemporânea [s.n.t.]. Arquivo da Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo, MASP.

²⁵ BARDI, Lina Bo., op. cit., 1950.



Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 10. reimpr. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996, p. 222-232 (Obras Escolhidas, 1).
- BINNI, L.; PINNA, G. *Museo: Storia e funzioni di una macchina culturale dal'500 a oggi*. Italia: Aldo Garzanti Editore, 1980.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 7ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das Almas*. 13 reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2003
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2 ed. aum. São Paulo: Hucitec/Prefeitura do Município de São Paulo, 1985.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 3. ed. 4 reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1995.