

Presságios e projetos: o incêndio do MAM e os rumos da arte contemporânea

Sabrina Parracho Sant'Anna*

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Resumo: Na revisão bibliográfica, a História e a Crítica de Arte têm se referido às décadas de 1960 e 1970 como ponto de inflexão. O período estaria, para muitos, estreitamente relacionado à emergência de um paradigma contemporâneo na arte e ao declínio da lógica moderna de sucessão de vanguardas e modernismos. O incêndio no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1978, ao destruir a instituição de memória moderna, criada em meados do século XX, foi capaz de fazer com que diversos atores ligados ao museu discutissem os rumos do contemporâneo na cidade e encenassem, com diferentes projetos, os destinos possíveis da arte contemporânea.

Palavras-chave: Museu de Arte Moderna, Incêndio do MAM, Arte Contemporânea.

Abstract: In literature, History and Art Criticism have referred to the decades of 1960 and 1970 as a turning point. The period was, for many authors, closely related to the emergence of a contemporary paradigm in visual arts and to the decline of the logic of succession in avant-garde and modernism. In 1978, the fire at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro, destroying the institution of modern memory created in the mid-twentieth century, enabled the discussion about the direction of the contemporary art in city and about the possible destinations for contemporary art.

Keywords : Museum of Modern Art; Fire in MAM; Contemporary Art .

* Professora de Sociologia da UFRRJ.

Arte contemporânea: anos 1960-1970 como ponto de inflexão

Na revisão bibliográfica, a História e a Crítica de Arte têm se referido às décadas de 1960 e 1970 como ponto de inflexão. O período estaria, para muitos, estreitamente relacionado à emergência de um paradigma contemporâneo na arte e ao declínio da lógica moderna de sucessão de vanguardas e modernismos. Desde 1983, quando Hans Belting decretou o fim da história da arte, muito se tem discutido sobre os novos critérios de consagração e classificação da arte, a partir da segunda metade do século XX. Se na década de 1980 Belting afirmava “que o modelo da história da arte com lógica interna, que se descrevia a partir do estilo de época e de suas transformações, não funciona mais” (2006, p. 23), as duas décadas anteriores têm sido tomadas como momento de ruptura.

Raymonde Moulin, por exemplo, lembra que os especialistas concordam em situar o nascimento da arte contemporânea no decênio de 1960-1969. Para ela, a partir dos anos 1970, após o fim de uma visão teleológica das vanguardas, e da necessária distância no tempo para sua validação, “o mundo da arte ocidental forneceu um exemplo particularmente puro das interações entre o campo cultural e o mercado” (2007: 26). Anne Cauquelin, por sua vez, atribui a Andy Warhol e Leo Castelli protagonismo como embreantes que, a partir dos anos 1960, “anunciam, de longe, uma nova realidade” (2005: 87). Ao lado de Duchamp, Warhol e Castelli seriam figuras “que revelam indícios”, apontando para uma mudança no regime da arte, quando o regime moderno do consumo passa a conviver com o contemporâneo da comunicação. Ainda, Vera Zolberg localiza na segunda metade do século XX o momento de profundas transformações em que a incerteza estética se torna novo cânone (2009).

Se, no entanto, parece haver consenso sobre a relevância do período como marco historiográfico, nas definições de moderno e contemporâneo cabem diversas acepções. Por um lado, Moulin enfatiza o contemporâneo como momento em que, na falta de parâmetros claros advindos das oposições entre “os antigos e os modernos, os figurativos e os abstratos”, o mercado ganha proeminência nas definições dos critérios de consagração. Por outro, para Vera Zolberg a incerteza estética é, sobretudo, responsável pelo turvamento de fronteiras entre os diferentes gêneros de arte, a alta e a baixa cultura, o erudito e o popular. Dois grandes diagnósticos vêm, portanto, ganhando espaço. De um lado, o contemporâneo tem sido visto como momento de crescente incerteza e mercantilização da arte (Moulin, 2007). De outro, tem

sido percebido como momento de ampliação das fronteiras da arte, de artificação e de inclusão de setores marginais (outsider art) nas instituições artísticas (Heinich & Shapiro, 2013; Zolberg, 2009).

Do ponto de vista institucional, tenho argumentado que os diagnósticos e definições do moderno e do contemporâneo têm se materializado e ganhado corpo em novas instituições museais e espaços expositivos (Sant'Anna, 2012). De um lado, o entendimento do contemporâneo como rede de comunicação vem criando museus como centros de difusão de cultura e de construção de imagens de cidade cuja eficácia se mede de mais a mais pelo que se fala sobre, ou pela quantidade de vezes que é acessada (Sant'Anna, 2013). De outro, a percepção de uma indefinição de critérios vem dando ensejo a novas instituições permeáveis à arte marginal e à diluição de fronteiras entre arte e vida, alta cultura e baixa cultura, arte canônica e outsider art. Embora não incompatíveis, ênfases distintas vêm criando instituições museais distintas.

Quero, portanto, argumentar aqui que o incêndio no MAM do Rio de Janeiro, em 1978, ao destruir a instituição de memória moderna, criada em meados do século XX, foi capaz de fazer com que diversos atores ligados ao museu discutissem os rumos do contemporâneo na cidade e encenassem, com diferentes projetos, os destinos possíveis da arte contemporânea.

1978: o incêndio do MAM como tragédia

Em 09 de julho de 1978, as bancas de jornal do Rio de Janeiro amanheceram com exemplares de seus principais periódicos estampados com imagens do incêndio que assolara o Museu de Arte Moderna na véspera. O Globo daquele dia anunciava: *Incêndio destrói 90% do acervo do MAM*, a imagem dos destroços ilustrava a primeira página. No Jornal do Brasil, foto das cinzas e escombros do museu era diagramada ao lado da tela de Portinari *Mulher Chorando*, de 1947, perdida pelo fogo. Abaixo das imagens, lia-se a manchete *Incêndio destrói todo acervo do MAM*. A reportagem se iniciava em tom pesaroso: "O Rio de Janeiro perdeu ontem o seu Museu de Arte Moderna. Quarenta minutos de fogo, um extintor enguiçado, o atraso dos bombeiros e a falta de água consumiram, enquanto a cidade dormia, o acervo da instituição, avaliado superficialmente entre 10 e 15 milhões de dólares e segurado por 2,6 milhões." A matéria se estendia pela primeira página e continuava nas páginas 20, 21, 22 e 23.

A comoção de fundadores, apoiadores e artistas foi descrita nas inúmeras páginas dedicadas ao incêndio pela imprensa carioca. Ao lado dos dados da tragédia, a narrativa do Jornal do Brasil enfatizava o drama pessoal de fundadores e diretores do museu. Soluções, cálculos e tomadas de decisão se misturavam à descrição da percepção do núcleo de atores sociais que compartilhavam do destino comum: a instituição construída como projeto coletivo virara cinzas em apenas uma noite. Artistas se diziam “perplexos”; o embaixador Hugo Gouthier era apresentado “emocionado e trêmulo” incapaz de escrever o nome da tela de Dali doada 25 anos antes; imagens de Heloísa Lustosa mostravam a, então, diretora executiva do museu, sempre de óculos escuros; Edson Mota, restaurador e diretor do Museu Nacional de Belas Artes, se chocava ao ver ao que estava reduzido o museu¹.

Nos dias que se seguiram, o anúncio de doações vinha lado a lado da dor pela obra destruída. A perda do patrimônio, do lugar de memória da modernidade, do futuro possível, era duramente sentida, deglutida e publicizada. Como não poderia deixar de ser, Niomar Moniz Sodré, mais do que ninguém, encarnaria a dor das cinzas. A ex-diretora-executiva do MAM, que nos anos 1950, conseguira fazer fundir o museu com sua auto-imagem (Sant’Anna, 2011b), voltaria de Paris, onde vivia desde 1974, dias depois de noticiado o incêndio. Afastada do país desde o empastelamento do Correio da Manhã, Dona Niomar retornaria reivindicando fortemente o vínculo emocional com o museu. A volta precipitada, a narrativa de sonhos premonitórios e o tom acusatório apontando de antemão os culpados pelo descaso com a instituição, reuniriam as condições para novamente se pôr novamente à frente do MAM e para formar em seu entorno atores sociais mobilizados para reconstruir das cinzas um novo espaço expositivo. Em 06 de agosto de 1978, reportagem do Jornal do Brasil bem descrevia a atuação de Niomar:

Entre o incêndio do Museu de Arte Moderna, dia 08 de julho, e a decisão de concentrar nas mãos do embaixador Hugo Gouthier poderes excepcionais para executar as obras de reconstrução no dia 17, houve um fato que, a princípio, pareceu somente um gesto emotivo, mas ganhou importância a ponto de definir hoje a orientação de todo o trabalho do grupo encarregado das reformas: a volta da Sra. Niomar Moniz Sodré de Paris, onde vivia desde 1974.

Ela veio ver o que restara de sua obra e, como uma figura quase mitológica, desembarcou no Rio precedida de notícias de visões proféticas, nas quais antevia o incêndio.²

¹ Incêndio destrói todo acervo do MAM. Jornal do Brasil. 09 de julho de 1978. P.1..

² Incêndio destrói todo acervo do MAM. Jornal do Brasil. 09 de julho de 1978. P.1.

De fato, Heloísa Lustosa conseguiu já em 09 de julho que o prefeito Marcos Tamoyo anunciasse para o orçamento de 1979, a ser enviado para aprovação na Câmara, doação de 5 milhões de cruzeiros³. Hugo Gouthier reunira o secretário estadual de obras, Hugo de Matos, o então presidente do IAB, Luis Paulo Conde, e Antonio Carlos Barbosa Teixeira, do Clube de Engenharia, numa “blitz” para mapear os custos e possíveis fontes de recursos para a recuperação do prédio (Gouthier, 2008, p. 313-317). Mario Pedrosa, ao lado de Carlos Vergara e Rubens Gerschman, como membros da Comissão Permanente para recuperação do MAM, reuniram em 17 de julho três mil pessoas em apoio à reconstrução do museu⁴. Uma série de atores sociais, cuja trajetória se ligava à instituição, acionou sua rede para reconstruí-la. No entanto, seria a Niomar que os olhares se dirigiriam a partir de sua chegada dez dias depois do incêndio.

Nomeando de imediato culpados e heróis, Niomar afastaria Heloísa Lustosa das tomadas de decisão sobre o museu e elegeria Hugo Gouthier e Carlos Junqueira Ayres como principais responsáveis pelas tomadas de decisão da instituição. Assumindo a imagem da gestão técnica que marcara os anos em que esteve à frente do museu (Sant’Anna, 2011b), a escolha de Carlos Junqueira Ayres marcaria uma opção pela resolução dos problemas financeiros do MAM. Não era de hoje que o museu vinha passando por dificuldades. No momento do incêndio o museu já era deficitário e o acidente só viria a agravar a situação. Distante do mundo das artes, Ayres não era conselheiro da instituição, nem se relacionava ao universo da crítica ou da curadoria. Economista e assistente do presidente da FGV, justificaria a escolha de Niomar com base na amizade e, sobretudo, na expertise acumulada. O Jornal do Brasil de 14 de setembro de 1978 dizia que Carlos Ayres faria uma “administração altamente técnica”⁵.

De fato, a partir do incêndio, a ênfase de Niomar recaiu sobre a viabilidade técnica do museu num momento em que os patronos que haviam criado a instituição careciam dos meios que possuíam três décadas antes. O Correio da Manhã de Niomar havia sido arrendado aos

³ Cidade começa a trabalhar para ter o MAM de volta . Jornal do Brasil. 10 de julho de 1978. P.1.

⁴ Manifestação pública no pátio do MAM reúne 3 mil em defesa da reconstrução . Jornal do Brasil. 18 de julho de 1978. P.1.

⁵ Diretores demitidos acusam fundadora do MAM de tratar museu como sua propriedade. Jornal do Brasil. 14 de setembro de 1978. P.20.

irmãos Alencar⁶ e finalmente fechado em 1974. O Golpe de 1964 havia reconstruído a correlação de forças na estrutura do Estado, afastando das tomadas de decisão muitos daqueles que haviam ajudado a construir o museu. As condições que haviam se dado décadas antes para a fundação do Museu de Arte Moderna não se podiam retomar. Mario Pedrosa bem resume a situação em seu projeto de reconstrução do MAM:

Em face da destruição total pelo incêndio do MAM, é imperativo que se tire uma conclusão lógica da catástrofe: o MAM acabou. O grupo social que tão generosamente se lançou ao trabalho de criá-lo, com Niomar Moniz Sodré à frente, não está mais em condições de recomeçar a tarefa.

A situação mudou. Os tempos são outros, ou mesmo a ideologia que inspirou os que o fizeram a mais de vinte anos atrás, mudou. Daí a necessidade de chamar outras forças e o Estado para criar outro estabelecimento congênere, com outras finalidades. A hora do puro mecenato privado passou.⁷

O diagnóstico do fim do museu e da impossibilidade de sua reconstrução nos moldes de outrora, se não se concretizaria – posto que o museu aí está –, vaticinava um destino pouco auspicioso para a instituição. Com efeito, se houve de fato uma mobilização nos grupos organizados de artistas, críticos e arquitetos, muitos compartilharam a percepção de que retomar o museu nos mesmos moldes seria impossível. De fato, a presteza com que foram acionados recursos pelos fundadores da instituição em meados do século XX não se repetiu. E, na percepção de muitos de seus colaboradores, o MAM, depois do incêndio, ficou imerso em imobilidade

Embora, iniciativas fossem amiúde anunciadas na imprensa da época, a impressão compartilhada por muitos dos que olham hoje o museu da distância do tempo é que “foram praticamente cinco anos para o MAM ser reaberto, no governo Brizola, em 1983” (Osório, 2010). De fato, também aos atores sociais empenhados na reconstrução do museu, os meses que se seguiram ao incêndio foram marcados por indefinições e incertezas. 40 dias depois do acidente, Lauro Cavalcanti falava na “ameaça de suspensão das atividades do MAM”⁸ e Roberto Pontual dizia que pairava “no ar uma indefinição pouquíssimo auspiciosa”⁹.

⁶ Cf. Carta de Niomar Moniz Sodré a Maurício Nunes de Alencar, 7 jul. 1971. MAM. MS69-09-07. Arquivos da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.

⁷Pedrosa, Mario. MAM: Reconstrução. Arte Hoje, Ano 2, nº 16. Rio de Janeiro: outubro de 1978. P. 10.

⁸ Pontual, Roberto. Onde experimentar? Jornal do Brasil. Caderno B. 19 de agosto de 1978. P.10.

⁹ Cavacanti, Lauro. Onde experimentar? Jornal do Brasil. Caderno B. 14 de agosto de 1978. P.10.

O momento de crise engendrado pelo fogo foi também, contudo, varrido de um sopro de esperança. As críticas se dirigiram duramente às mazelas institucionais do museu, expondo divergências internas e pondo a nu um museu que se queria moderno, mas fazia com frequência uso de expedientes improvisados e acertos pouco ortodoxos. No entanto, sobre as cinzas do museu, conjuravam-se também novos ventos e um novo MAM parecia possível. O fogo apagara o passado. A estrutura retorcida no Aterro do Flamengo se fazia agora tabula rasa, e a potência do novo se fazia mais uma vez sentir para o Museu de Arte Moderna. Em 17 de julho de 1978, manifestação com três mil participantes reunia apoiadores do museu, não só para reconstruir o museu, mas para ritualizar sua recriação. A esse respeito, diria Roberto Pontual:

Do fenômeno da criação artística participa sempre um dado de purgação, de purificação: passagem de um estado de desordem e impureza, em termos individuais e coletivos, a outro de união e equilíbrio (não o equilíbrio do tudo resolvido, e sim o das tensões em ponto de convergência). A amplitude e a clareza desse exercício purificador, remanescente de fundamentos rituais no ser humano variam muito de acordo com as circunstâncias. Mas o certo é que ele se localiza tanto no ato de criar a obra quanto no de recebê-la. E há ocasiões em que percebemos tudo isso mais cristalinamente do que nunca, como uma forma irresistível e avassaladora. Aí está o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para prová-lo.¹⁰

De fato, sobre as cinzas do museu, o evento no Aterro reunindo a leitura de manifestos na voz de Bibi Ferreira, grupos de teatro e as baianas da Beija-Flor, tornava-se uma performance por um novo projeto para o MAM, mas também encenava a disputa em torno do contemporâneo. O sepultamento e o luto pelo moderno faziam retomar ali, em catarse, as possibilidades de um futuro em aberto.

Futuros possíveis: a ênfase no núcleo experimental

Em torno da nova instituição, o futuro em aberto parecia apontar o caminho possível: a recuperação do passado do museu e a retomada da narrativa da experimentação que havia marcado a trajetória do MAM. Se desde a criação do ateliê livre de Ivan Serpa no início dos anos 1950 o museu havia abrigado movimentos reunidos em torno da mudança nas artes plásticas, os últimos anos da década de 1960 haviam assistido a uma profunda intensificação do desejo de ruptura. O discurso da arte experimental iria, de fato, marcar a década seguinte.

¹⁰Pontual, Roberto. MAM: mãos à obra. Jornal do Brasil. Caderno B. 19 de julho de 1978. P.1.

A partir de meados da década de 1960, alguma coisa mudara na maneira de conceber as instituições museicas, indicando, no caso do MAM, um processo de radicalização das tomadas de posição adotadas por Niomar Moniz Sodré para romper com o modelo de museu proposto por Castro Maya, à época de sua fundação, em 1948 (Sant’Anna, 2011b). Se, a partir de fins da década de 1960, a UNESCO passava a propalar novos modelos para os espaços expositivos¹¹, também no Aterro do Flamengo, os ventos de maio de 1968 pareciam soprar.

De fato, o Museu de Arte Moderna passara, no período, por um processo de intensa radicalização do projeto vencedor de Niomar e incorporara ainda mais fortemente o discurso das vanguardas, rompendo com a idéia de bastião da alta cultura e abrindo definitivamente o museu a seu público. A partir de 1968, quando o Ato Institucional Número 5 endureceu a censura e a repressão à opinião pública, passando a dar poderes extraordinários ao Presidente da República e a suspender garantias constitucionais, a aproximação entre o Museu e as vanguardas passou a tomar caráter de mais a mais político. De fato, a partir de 1968, a liberdade de experimentação tão enfatizada no discurso do MAM passaria a se identificar crescentemente com uma posição claramente contrária ao regime de exceção. O ponto alto dos esforços de aproximação do público e eliminação da autoridade, aconteceria entre janeiro e julho de 1971, nos Domingos de Criação. No período em que esteve sob a direção de Frederico Morais, o departamento educativo do museu passaria a identificar o MAM com um forte projeto de adesão às vanguardas e aproximação entre arte e vida¹².

No momento do incêndio, a perda do espaço destinado a essas atividades seria especialmente lamentado. Em artigo publicado no Jornal do Brasil de 28 de agosto de 1978,

¹¹Cf: Museum/UNESCO, Vol XVI, nº 4, 1963 - Vol XXX, nº 2, 1978.

¹² Segundo Frederico Morais, sua coluna no Diário de Notícias seria espaço fundamental de discussão dos rumos da exposição Nova Objetividade Brasileira, formulada por Oiticica em 1967. Nela, seria publicada a Declaração de princípios básicos da vanguarda que precederia a abertura da mostra e seria assinada por Antônio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Raymundo Colares, Carlos Zílio, Maurício Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Anna Maria Maiolino, Renato Landim, Frederico Morais e Mario Barata. Na ocasião, seriam publicados oito princípios que definiam a vanguarda como fenômeno lato que não podia se vincular exclusivamente a nenhuma época e a nenhum país. Tratava-se de pensar a vanguarda como “posição revolucionária”, estendendo sua “manifestação a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem” e buscando “denunciar tudo quanto for institucionalizado”. Caminhando “no sentido de integrar a atividade criadora na coletividade”, a exposição buscava se aproximar do público e, se negava “a importância do mercado de arte em seu conteúdo condicionante”, adotava, ainda assim, “todos os métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão” (Dias et al., 2006, p. 149-150).

Roberto Pontual perguntava a cinco artistas *Onde experimentar?* No texto introdutório dizia Pontual:

A área experimental – vital para o MAM desde que aberta em meados de 1975 – está ameaçada de estrangulamento, até de parada. Através dela, nos últimos três anos os artistas, sobretudo os das gerações emergentes entre nós, dispuseram de um canal alternativo para apresentação e debate de suas propostas, à margem do circuito estritamente comercial.¹³

De fato, para um núcleo relevante de artistas e críticos, a área experimental se colocava como a prioridade fundamental das atividades do MAM. Para responder à questão de Roberto Pontual, também Carlos Vergara enfatizava o espaço da Área Experimental da instituição. Segundo ele, “refazer o acervo era tarefa posterior”, urgia retomar as atividades do MAM como “centro cultural que deve ser”. Em sua resposta, também Lauro Cavalcanti chamava a atenção para o papel da área experimental. Para ele, era necessário garantir e ampliar “o espaço já conquistado com a criação e atividades da área experimental”. Tratada por Paulo Herkenhoff como “ocupação política”, a área havia sido, para ele, “exercício de aglutinamentos, mobilizações, discussões, traçado de estratégias”. Para o grupo de entrevistados, a retórica da perda se dirigia, sem dúvida, ao espaço destinado à produção contemporânea, entendida como marginal, oposta ao mercado, política.

O projeto de reformulação do MAM parecia, no entanto, fazer eco a tendências mais amplas no escopo internacional da arte. A partir das décadas de 1960 e 1970, alguma coisa parecia mudar na maneira de conceber as instituições museicas. Não apenas em âmbito nacional, mas num movimento em que as organizações internacionais desempenhavam papel fundamental, uma nova concepção de difusão de cultura passava a dominar os discursos institucionais. Publicações da UNESCO podem ser tomadas como um importante índice desta mudança.

Realizado pela UNESCO em Tóquio em 1960, o Seminário *The museum as a cultural centre in the development of the community* parece ser a primeira referência ao novo papel a ser atribuído às instituições (Griffing, 1963, p. 4-5). A partir do seminário, o conceito de museu parece passar por uma clara transformação naquele período e, a partir de 1970, a expressão *centro cultural* passa a ser mais claramente usada na revista *Museum* como novo modelo de

¹³ Pontual, Roberto. Onde experimentar? Jornal do Brasil. Caderno B. 19 de agosto de 1978. P.10.

instituição exibitória. Em matéria intitulada “Os museus regionais como centros culturais”, Edward P. Alexander, elabora pela primeira vez no periódico a idéia de um centro cultural com uma “concepção alargada das funções do museu”. Associando a imagem dos museus europeus a mausoléus, como antes dele havia feito Adorno, o autor defende os “programas educativos e culturais dos museus americanos, em particular dos museus regionais; os quais são freqüentemente autênticos centros sociais e culturais para a coletividade” (1970/1971, p. 275). A idéia de museu como instituição para o grande público começava a desempenhar papel fundamental.

Oito anos mais tarde, também a *Museum* publicaria com grande destaque a criação do Centro Georges Pompidou em Paris. Reunindo num só espaço as salas exibitórias de exposições de artes plásticas, biblioteca e espaços para performances, o centro deslocaria a tradicional centralidade conferida aos museus de arte e se imporia como novo modelo de instituição de cultura, visando, antes de mais nada, estabelecer uma relação de absoluta proximidade com seu público. O desejo de fundar uma instituição para as massas se expressava não só no projeto de Renzo Piano com sua fachada monumental e sua sinalização em neon colorido, mas também no pronunciamento do, então, presidente Georges Pompidou:

Eu desejo ardentemente que Paris possua um centro cultural que seja ao mesmo tempo museu e centro de criação, onde as artes plásticas se avizinhem da música, do cinema, dos livros, da pesquisa audiovisual. O museu não pode ser senão moderno, uma vez que temos o Louvre. (Pompidou apud. Fradier, 1978, p. 77)

O desejo de ruptura com o museu bastião da alta cultura se fazia evidente. Era preciso atrair o público e romper com a autonomia da arte que a tornava de mais a mais elitista. Se a arte de vanguarda, ao aproximar-se da vida e, portanto, do público, procurava denunciar o discurso da arte pela arte e subverter o sentido da arte burguesa, acionando o mecanismo da indústria cultural (Bürger, 2008), o paradigma lançado a partir do Georges Pompidou parece refazer o percurso da arte moderna e, ao se aproximar da vida, construir uma sociedade do espetáculo. Com efeito, a partir de fins dos anos 1970, o discurso das vanguardas passava a ditar as cartas também no interior museus.

Diretor fundador do Centro Georges Pompidou, Pontus Hultén constitui peça chave na mudança de paradigma que passa ordenar as estratégias das instituições museais e transformar

os conservadores de museus em curadores de exposições. Responsável por transformar Estocolmo numa capital das artes nos anos 1960, Hultén, numa relação muito próxima com as vanguardas que lhe eram contemporâneas introduziria, nas instituições de arte por que passou, a idéia de participação do público e o foco nos jovens artistas e na experimentação. Diria ele:

Em 1967, trabalhamos na Casa de Cultura para a cidade de Estocolmo. A participação do público era para ser mais direta, mais intensa e mais interativa que antes, isto é, queríamos desenvolver seminários, nos quais o público pudesse participar diretamente; pudesse, por exemplo, discutir como algo novo estava sendo tratado pela imprensa; eram locais para exercer uma crítica da vida cotidiana. Era para ser um Centro Pompidou mais revolucionário, numa cidade muito menor que Paris. O Beaubourg também é um produto de 1968: 1968 visto por Georges Pompidou (Hultén apud. Obrist, 2010, p. 65).

O processo de ruptura com os museus como bastiões da alta cultura que passam a se abrir para o grande público e, fazendo uso do discurso crítico das vanguardas, passam a colocar em xeque critérios estabelecidos pela autonomia da arte ocupa, com efeito, grande parte das reflexões sobre instituições museicas na contemporaneidade. Iniciado nos idos dos anos 1960 e levado a efeito a partir dos anos 1970, o processo parece vir realmente tendo efetividade no mundo da vida contemporâneo.

Assim também, em meio às discussões sobre o futuro do MAM, o Georges Pompidou se colocava como destino possível e desejável. Um ano após o incêndio, em 08 de julho de 1979, o *Jornal do Brasil* assim apresentava a posição de Carmem Portinho:

“(...) à parte algumas posições diferentes, como a do crítico Mario Pedrosa, que queria o museu transformado em cinco – Museu do Índio, Museu do Inconsciente, Museu de Arte Moderna, Museu do Negro, Museu de Artes Populares –, as opiniões são bastante coincidentes. ‘O museu foi projetado para ser um museu vivo – um centro cultural, um centro de criação e não um lugar para pendurar quadros’ diz a ex-diretora Carmem Portinho, viúva do arquiteto Reidy. ‘O projeto original inclui uma Escola de Criação (Bloco Escola), um Bloco de Exposições (o que quase desapareceu no incêndio) e um Teatro; nunca uma escola acadêmica. O problema do acervo, para a ex-Diretora-Executiva, nem é tão sério: ‘a país novo, não compete, de fato, ter um Prado: o museu pode desenvolver exposições que não precisam ser do acervo, como o Centro Georges Pompidou, onde se vêem exposições de toda parte’.”¹⁴

¹⁴MAM procura há 31 anos uma direção profissional. *Jornal do Brasil*: 08/07/1979. P. 19.

De fato, o caminho do centro cultural se apresentava como a via mais factível para o entendimento da arte contemporânea como experimentação, como arte de vanguarda oposta ao cânone e às práticas instituídas¹⁵. O modelo seria discutido no MAM e tomaria a cidade a partir da restauração do Paço Imperial e sua transformação em centro cultural a partir de 1984. No entanto, ainda que tenha se tornado o principal caminho para os novos espaços expositivos da cidade, a idéia de centro cultural não foi a única formulada nos primeiros dias que sucederam o incêndio do MAM. Também Mario Pedrosa apresentava seu projeto para os possíveis destinos da arte contemporânea.

Rota alternativa: O museu das origens de Mario Pedrosa

Em 14 de setembro de 1978, passado pouco mais de um mês do incêndio do museu, Mario Pedrosa participaria de reunião do Comitê Permanente pela reconstrução do MAM realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Na ocasião lia a proposta do Museu das Origens que seria publicada no Jornal do Brasil do dia seguinte e em Arte Hoje de outubro daquele ano. O texto era basicamente o mesmo e descrevia de forma sucinta a criação de cinco novos museus para o antigo espaço. Diria ele: “O Museu das Origens deve se compor de cinco museus – do Índio, de Arte Virgem (Museu do Inconsciente), do Negro, de Arte Moderna e de Artes Populares – todos afins embora independentes entre si.”¹⁶

O projeto lembrava que o MAM tinha “local e sede magníficos”, mas estava inteiramente destituído de acervo próprio e fazia referência à situação de outras instituições. O Museu do Índio já tinha “sua estrutura, organização própria, alguns recursos e acervo rico, mas não [tinha] local apropriado”. Sobre a Arte Virgem, Pedrosa lembraria o Museu do Inconsciente, também com acervo próprio mas em instalações que descrevia como “precárias e mesmo algo ameaçadas”. O Museu do Negro seria ainda constituído “a partir de peças trazidas de África e de obras criadas aqui no Brasil, principalmente nos cultos religiosos, onde são usadas”. Finalmente, o Museu de Artes Populares seria composto por “peças colhidas nas várias regiões do Brasil”. Além dos quatro museus, figuraria ainda o Museu de Arte Moderna que deveria “reconstituir um acervo que seja antes de tudo representativo da arte brasileira”. Ao elencar os nomes escolhidos para o acervo, Pedrosa remontava às “primeiras figuras ligadas ao impressionismo, como

¹⁵ Para uma discussão sobre o entendimento da relação com as instituições no discurso dos atores sociais da arte contemporânea, ver Miranda, 2014.

¹⁶Pedrosa, Mario. MAM: Reconstrução. Arte Hoje, Ano 2, nº 16. Rio de Janeiro: outubro de 1978. P. 10.

Visconti”. Citava também das gerações seguintes Brecheret, Segall, Tarsila, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Portinari, Volpi, Goeldi e Livio Abramo. Fazia também menção especial à Arte Concreta que ganharia uma sala “respondendo às origens modernas do MAM”, à arte Neoconcreta e a salas de exposições temporárias. Ao contrário de Roberto Pontual, Carlos Vergara e Cildo Meireles, Pedrosa não mencionava a Área Experimental e, embora incluísse no projeto “artistas de hoje, mais jovens”, não tocava em nomes ou movimentos para compor o acervo. O projeto, que não ocupava mais que uma página de Arte Hoje, vinha encimado de uma obra de Torres Garcia. A ênfase na arte latino-americana justificava a escolha.

O projeto receberia alguma repercussão na imprensa, seria mencionado em críticas de Roberto Pontual e apareceria como possibilidade em artigos sobre a reconstrução do museu. No entanto, não por acaso a reportagem do Jornal do Brasil classificava o projeto entre “algumas posições diferentes”¹⁷. O projeto se distinguia das posições que se consolidavam como projeto de renovação do museu e também da proposta original que fundara o MAM em 1948. A proposta se distinguia mesmo do projeto pela criação do Museu da Solidariedade (López, 2010; Cáceres, 2010) de que Pedrosa se pusera à frente quando em seu exílio no Chile. Aos 78 anos, Pedrosa começava a constituir um novo rumo de interpretação para a arte moderna. Se, em meados do século XX, Pedrosa fora o que chamava de “arauto da arte moderna”, quase três décadas depois, o otimismo que o levava a ser o crítico do concretismo brasileiro se dirigia a outras paragens. O projeto de criação de um museu, que versava, antes sobre um mundo originário, que sobre um futuro possível, era, sem dúvida, inesperado diante da trajetória de Pedrosa (Sant’Anna, 2011a).

No entanto, já um mês antes do incêndio do MAM, em entrevista a Cícero Sandroni, Pedrosa dava os primeiros sinais da guinada que a proposta do Museu das Origens representava. De um lado, Pedrosa dava mostras de otimismo quanto ao movimento sindical que surgia em São Paulo, de outro, a confiança nos rumos da arte parecia demandar um recomeço. Dizia ele:

Eu fui um dos arautos da arte moderna no Brasil e posso dizer que chegamos ao fim de um processo. Surgiram experiências novas, para além dos problemas puramente estéticos. É claro que não estamos no fim da arte. Arte é algo permanente, não acaba. Segundo alguns teóricos, a arte é o

¹⁷ MAM procura há 31 anos uma direção profissional. Jornal do Brasil: 08/07/1979. P19.

quarto reino da natureza. Mas o importante é a sua significação, o que se vai fazer dela. Não existem mais vanguardas. O que se pode dizer é que estamos em uma época de decadência, embora mesmo em épocas de decadência às vezes surgiram grandes obras de arte.¹⁸

De fato, não era de hoje que Pedrosa diagnosticava uma ruptura nos caminhos possíveis para a arte moderna. Se, nos anos 1950, Pedrosa advogara a plasticidade da arte e apoiara o surgimento de movimentos concretos em nome de uma forma mais pura, mais universal e capaz de reformular sensibilidades, na década seguinte, as mudanças nos rumos destes movimentos começaram a apontar caminhos não previstos. Em 1966, ao escrever *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica* e decretar o “fim do que se chamou de ‘arte moderna’” (Pedrosa, 1995a), Pedrosa percebia uma mudança nos critérios de juízo fundados na experiência do cubismo. Filiando novos movimentos à pop e à op art, Pedrosa associava os desdobramentos das experimentações do neoconcretismo a uma certa idéia de plasticidade significativa, em que o significado teria precedência sobre a forma. *Homenagem a Cara de cavalo* expressaria um conteúdo emocional explícito em palavras e era precursor de uma virada conceitual para o que Pedrosa chamava os artistas vanguardeiros de hoje.

Também em fevereiro de 1968, quando Nelson Leirner apresentou sua polêmica obra ao júri da Bienal, Pedrosa publicou no Correio da Manhã *Do porco empalhado ou os critérios da crítica*, onde tentava redefinir o juízo e acompanhar o movimento de sua época. Na ocasião, Pedrosa refletiria sobre a autoridade do juízo, a partir da longa genealogia que levava ao que denominava mais uma vez de arte pós-moderna. Remontando ao Dada, a Warhol e aos ready-mades, Pedrosa sublinhava que “a revolução permanente é o único conceito que abarca de um modo mais geral e profundo a nossa época” (Pedrosa, 2006, p. 207). A necessidade permanente de reformular-se para acompanhar o que percebia como uma ruptura no desenvolvimento da arte o levaria a cunhar mais tarde a expressão *exercício experimental da liberdade* (Sant’Anna, 2011a) e a perceber o movimento da arte contemporânea como permanente reformulação.

É, no entanto, a partir de 1975 que Pedrosa começa a falar mais claramente em uma crise e no encontro de possíveis caminhos fora da própria esfera da arte ocidental. Em *Discurso aos tupiniquins ou nambás*, publicado em Versus nº4, ainda no período de exílio em Paris, diria:

¹⁸ A arte está em decadência, mas os sindicatos estão vivos. Jornal do Brasil. 02/06/1978.

Quem criou a arte? O homem. Como? Quando? Toda a história da arte está hoje em irremediável decadência ao tentar responder à pergunta. O estado da questão está agora tanto mais inextricavelmente confuso quanto se levanta hoje nas grandes metrópoles uma polêmica brilhantíssima, cultíssima, de espíritos para proclamar que a arte morreu. Outros, talvez não menos brilhantes, dizem que não, e defendem com unhas e dentes as instituições dedicadas à promoção da arte. (...)

As grandes sociedades industriais ou superindustriais do ocidente, à medida em que se desenvolvem cada vez mais movidas por um mecanismo interno inexorável em sua contínua expansão, que subordina todas as classes a seu frenético ritmo tecnológico e mercantil, castram as colméias de toda criatividade e tiram qualquer oportunidade aos homens de vocação ainda desinteressada e especulativa para resistir à corrente de força que conduz tudo e todos vertiginosamente à voragem do mercado capitalista. (Pedrosa, 1995b)

No período, Pedrosa mencionaria a divulgação das experiências de Rudolf Schwarzkogler que teriam levado a lacerações corporais e à morte em nome da body art. Ainda que posteriormente a castração seguida de morte não tenha sido confirmada, o caso seria acionado por Pedrosa para repensar os limites da revolução permanente¹⁹. Se a ênfase no exercício experimental da liberdade havia sido solução em face da mercantilização do mundo, da dominância da técnica do projeto burguês, em fins da década de 1970, Pedrosa parecia pensar que a revolução permanente chegara a seu limite. Era chegado um momento de impasse e a arte precisava ser repensada. O projeto de um Museu das Origens se colocava numa chave de renovação.

Se o Trocadéro em princípios do século XX fora fundamental para o encontro da Art Nègre e a renovação das vanguardas históricas (Foster, 1985), a busca de um mundo originário parecia, a Pedrosa, poder imprimir novos rumos à arte contemporânea. Não estaria, no entanto, somente na África o futuro a buscar. No Discurso aos Tupiniquins e Nambás, Pedrosa antecipava onde encontrar nas origens o solo fértil da ruptura: “As populações destituídas da América Latina carregam consigo um passado que nunca lhes foi possível sobrepujar ou sequer exprimir”. Com efeito, uma certa experiência latina acompanharia as últimas reflexões de Pedrosa.

A experiência do exílio no Chile de 1970 a 1973 seria, de fato, fundamental para refletir sobre a América Latina como via alternativa ao modelo ocidental. À idéia de arte virgem cunhada ainda em meados do século XX na experiência do Engenho de Dentro (Reinheimer, 2013) com Nise da Silveira e Almir Mavignier, Pedrosa acrescentaria não só a arte negra do Trocadéro, mas

¹⁹ Cf: Entrevista de Marcio Doctors a Nina Galanternick (2009).

também a experiência dos círculos sociais construídos no exílio. Da aproximação com Darcy Ribeiro, viria a marca da preocupação com o Museu do Índio e incorporação da experiência indígena que vinha se concretizando na exposição Alegria de Viver, Alegria de Criar prevista para ser montada com Lygia Pape, no início de 1979 no MAM, quando o incêndio interrompe os preparativos. Do Chile de Allende e da Cooperativa Centro de Mães, viria a reflexão sobre a artificialidade das distinções entre arte erudita e a arte popular, publicada como Comunicação ao Seminário de Arte Popular na Cidade do México em 1975. Se para alguns o futuro da arte moderna estava na experimentação, para Pedrosa o processo havia chegado a seu limite e uma reformulação passava pelo encontro de formas artísticas que estavam para além da alta cultura.

A busca de renovação da arte pelo turvamento de fronteiras entre baixa e alta cultura e por uma via marginal às tendências européias não se expressava apenas no projeto do Museu das Origens. Também em 1978 fundava-se a I Bienal de Arte Latino-Americana com tema Mitos e Magias; Pierre Restany, Frans Krajcberg e Sepp Baendereck viajavam pelo Rio Negro; em Caracas, no I Encontro Ibero-Americano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos, Carlos Rodriguez Saavedra falava de uma coerência pré-colombiana original.

Ainda que não tenha se concretizado, o projeto de Pedrosa, de fato, expressava uma rota alternativa que ganhava força na arte contemporânea. O turvamento de fronteiras e a ênfase na arte outsider se colocavam de mais a mais como via possível em face da incerteza estética (Zolberg, 2010.). Não por acaso, já nos anos 1990, Canclini chamava a atenção para a crítica ao patrimônio nacional e para mudanças no modo de construir museus, patrimônios e a memória coletiva. Dizia ele:

As mudanças na concepção do museu – inserção em centros culturais, criação de ecomuseus, museus comunitários, escolares, de sítio – várias inovações cênicas e comunicacionais (ambientações, serviços educativos, introdução de vídeo) impedem que se continue falando dessas instituições como simples armazéns do passado. (Canclini, 2010, p. 166)

De fato, a partir da crítica ao universo museal como espaço destinado à construção da memória nacional, projeto hegemônico de elites no poder, novos modos de pensar e construir a memória vinham amiúde se consolidado. Com efeito, a reflexão crítica sobre as instituições de memória trazia em seu bojo novos modos de pensar e constituir identidades e narrativas.

Assim, ainda que o projeto de Pedrosa para o MAM não tenha sido implantado, nas décadas seguintes o Museu das Origens renderia frutos. Em 1994, Dinah Guimarães fundaria no Museu Nacional de Belas Artes a Galeria Permanente Mario Pedrosa, tendo por base o Museu das Origens (Conduru, 2001). Também em 2000, Nelson Aguilar inauguraria a Mostra do Redescobrimto no Pavilhão da Bienal, cujos núcleos remontariam ao projeto de Pedrosa²⁰.

A partir da formulação do Museu das Origens de Pedrosa, um claro dissenso se estabeleceria. Em reportagem publicada no dia seguinte às declarações do crítico, o Jornal do Brasil divulgaria nota informando que o Banco do Brasil retiraria o patrocínio ao museu até que a paz se restabelecesse na administração do MAM. Ainda que bem recebida pelo banco, a proposta de Pedrosa fazia transparecer o estado de indefinição nos rumos para a instituição e a falta de consenso quanto ao futuro da arte.

De fato, o incêndio parecia encenar duas possibilidades para a arte contemporânea. De um lado, a ênfase na experimentação se constituiria como principal esperança para os espaços expositivos. O Georges Pompidou se colocava, então, não só como modelo, mas como horizonte de novas possibilidades. De outro, a partir do diagnóstico o esgotamento da sucessão de vanguardas, o turvamento de fronteiras entre alta e baixa cultura, arte popular e arte erudita, começaria a se colocar como possibilidade. Os dois projetos, ainda que não excludentes, apresentariam percepções distintas sobre o futuro da arte.

Considerações finais

Ao olhar os desdobramentos do debate em torno das cinzas do museu, parece que o MAM que se tornou possível já na década de 1980, ficou aquém das promessas e expectativas construídas no período. Não só porque não havia consenso nos grupos de apoiadores da instituição, mas também porque na conjuntura política da época era impossível recriar em torno da arte contemporânea um grupo de refundadores capazes de levantar mesmos recursos de outrora.

O projeto de Pedrosa para o museu das origens não conseguiu consenso entre críticos e artistas. Cildo Meireles, por exemplo, ao falar do projeto em entrevista a Nina Galanternick, lembra que, por mais relevante que fosse, o Museu das Origens parecia diminuir a importância

²⁰ Cf: Aguilar, Nelson. Mostra do Redescobrimto: o rico acervo cultural brasileiro. In: <http://www.comciencia.br/entrevistas/Aguilar.htm>. Consultado em 20 de dezembro de 2013.

da arte contemporânea. Dividir recursos com outros quatro museus era, de fato, um problema para aqueles que se empenhavam num projeto de museu capaz de retomar a área experimental.

Na percepção dos atores sociais, tampouco a área experimental chegaria a ser retomada.

A descrição de Fernanda Lopes bem expressa discursos dos atores envolvidos no processo:

A destruição do Bloco de Exposições teve para os artistas um impacto que ia além dos montes de cinzas, dos ferros retorcidos, dos estilhaços de vidro, e dos restos irreconhecíveis de toda espécie de material. A ausência do Museu, não só como lugar de exposição, mas também como local de debate, sem que nenhum outro espaço se apresentasse efetivamente como uma opção (além de mudanças significativas nos campos artístico e político do país), parece ter desarticulado essa geração e todas as discussões que ela e suas obras vinham trazendo sobre os cenário artístico, social e político brasileiro.

Se os projetos não chegaram a se concretizar, no entanto, permaneceram como substrato no horizonte dos inúmeros espaços expositivos que povoam hoje a cidade, e, não só expressaram como, marcaram o entendimento da arte contemporânea. De um lado, o modelo do Georges Pompidou foi fundamental para a explosão de centros culturais na cidade. De outro, Mario Chagas tem chamado a atenção para novos modos de construir museus e patrimônios. Se a categoria de lugar de memória se tornou lugar comum nos anos 1980 e 1990, perdendo poder explicativo, novas instituições e novas interpretações têm surgido para colocar em questão não só o modelo de museu nacional, mas também a arte erudita.

Rerefências

AGUILAR, Nelson. Mostra do Redescobrimento: o rico acervo cultural brasileiro. In: <http://www.comciencia.br/entrevistas/Aguiar.htm>. Consultado em 20 de dezembro de 2013.

ALEXANDER, Edward P. The regional museum as a cultural centre. In: Museum/UNESCO, Vol XXIII, nº 4, 1970/1971.

BELTING, Hans. O fim da história da arte. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BÜRGER, Peter. Teoria da Vanguarda. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

CÁCERES, Silvia. Fulguração moderna: a educação pela arte no Museo de La Solidaridad, Chile 1971-1973. Dissertação de mestrado. Departamento de Educação da PUC/RJ. Rio de Janeiro: 2010.

CANCLINI, Nestor. El Porvenir del Pasado. Culturas Híbridas. Buenos Ayres: Paidós, 2010

CARTA de Niomar Moniz Sodré a Maurício Nunes de Alencar, 7 jul. 1971. MAM. MS69-09-07. Arquivos da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martin Fontes, 2005.

CAVACANTI, Lauro. Onde experimentar? Jornal do Brasil. Caderno B. 14 de agosto de 1978. P.10.

Cidade começa a trabalhar para ter o MAM de volta. Jornal do Brasil. 10 de julho de 1978. P.1.

- CONDURU, Roberto. A África de dois museus cariocas. In: Anais do Museu Histórico Nacional, vol. XXXIII, 2001.
- DIAS, Antonio et all. Declaração de princípios básicos da Vanguarda. In: Ferreira, Gloria (org.). Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 149-150.
- Diretores demitidos acusam fundadora do MAM de tratar museu como sua propriedade. 14 de setembro de 1978. P.20.
- Dona Niomar Moniz Sodré dá o tom na reconstrução do MAM. Jornal do Brasil. 06 de agosto de 1978. P.23.
- FOSTER, Hal. The primitive unconscious of modern art, or white skins in black masks. In: RECODINGS. Seattle: Bay Press, 1985.
- FRADIER, Georges. The Georges Pompidou National Centre for Art and Culture, Paris. In: *Museum/UNESCO*, Vol XXX, nº 2, 1978.
- GALANTERNICK, Nina. Entrevista de Marcio Doctors. Arquivo do NUSC/UFRJ. Rio de Janeiro: 2009.
- _____. Entrevista de Cildo Meireles. Arquivo do NUSC/UFRJ. Rio de Janeiro: 2009.
- GONÇALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/IPHAN, 2002.
- GRIFFING, Robert. Reflections on the Tokyo Seminar. In: *Museum/UNESCO*, Vol XVI, nº 4, 1963
- GOUTHIER, Hugo. *Presença*. Brasília: FUNAG, 2008.
- HEINICH, Nathalie & SHAPIRO, Roberta. Quando há Artificação? Sociedade e Estado. Brasília: 2013.
- Incêndio destrói 90% do acervo do MAM. O Globo. 09 de julho de 1978. P.1.
- Incêndio destrói todo acervo do MAM. Jornal do Brasil. 09 de julho de 1978. P.1.
- LÓPEZ, Matias. Ideologia e utopia no Chile: os usos sociais do exílio e da arte. Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas. Florianópolis: UFSC 2010.
- MAM procura há 31 anos uma direção profissional. Jornal do Brasil: 08/07/1979. P19.
- Manifestação pública no pátio do MAM reúne 3 mil em defesa da reconstrução. Jornal do Brasil. 18 de julho de 1978. P.1.
- MOULIN, Raymonde. O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias. Rio de Janeiro: Zouk, 2007.
- OBRIST, H. U. Uma breve história da curadoria. São Paulo: Bei, 2010.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. Entrevista. Produção Cultural no Brasil. 2010. <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/uploads/livroremix/LuizCamilloOsorio.pdf>
- PEDROSA, Mario. MAM: Reconstrução. Arte Hoje, Ano 2, nº 16. Rio de Janeiro: outubro de 1978. P. 10.
- _____. A arte está em decadência, mas os sindicatos estão vivos. Jornal do Brasil. 02 de junho de 1978.
- _____. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica In: ARANTES (Org.). Política das Artes. São Paulo: EDUSP, 1995a.
- _____. Discurso aos tupiniquins ou nambás. In: ARANTES (Org.). Política das Artes. São Paulo: EDUSP, 1995b.
- _____. Do porco empalhado ou os critérios da crítica. In: FERREIRA. (Org.). Crítica de Arte no Brasil. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.
- PONTUAL, Roberto. MAM: mãos à obra. Jornal do Brasil. Caderno B. 19 de julho de 1978. P.1
- _____. Onde experimentar? Jornal do Brasil. Caderno B. 19 de agosto de 1978. P.10.
- REINHEIMER, Patricia. Objetos e processos: de testemunho objetivo de uma realidade interior a agentes de transformação subjetiva. In: REINHEIMER, SANT'ANNA. (Org.). Manifestações artísticas e ciências sociais: reflexões sobre arte e cultura material. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.
- SANT'ANNA, Sabrina Parracho. Musealização, crítica de arte e o exercício experimental da liberdade em Mario Pedrosa. Estudos Históricos. Rio de Janeiro: 2011a.
- _____. Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2011b.
- _____. Memória e modernidade: notas para refletir sobre memória e museus de um ponto de vista sociológico. Panóptica, v. 7. Vitória: 2012.

_____. Museus e cidade: o caso do MAR na Zona Portuária do Rio de Janeiro. O Público e o Privado. Fortaleza: 2013.

ZOLBERG, Vera. Incerteza Estética como Novo Cânone. Ciências Humanas e Sociais em Revista. Seropédica: EDURR, 2009.

Artigo recebido em abril de 2014. Aprovado em junho de 2014