OS DISCURSOS INAUGURAIS DO MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO: A FORMAÇÃO DE UM ACERVO

Ana Paula Chaves Mello / PPGAV – EBA – Universidade Federal do Rio de Janeiro

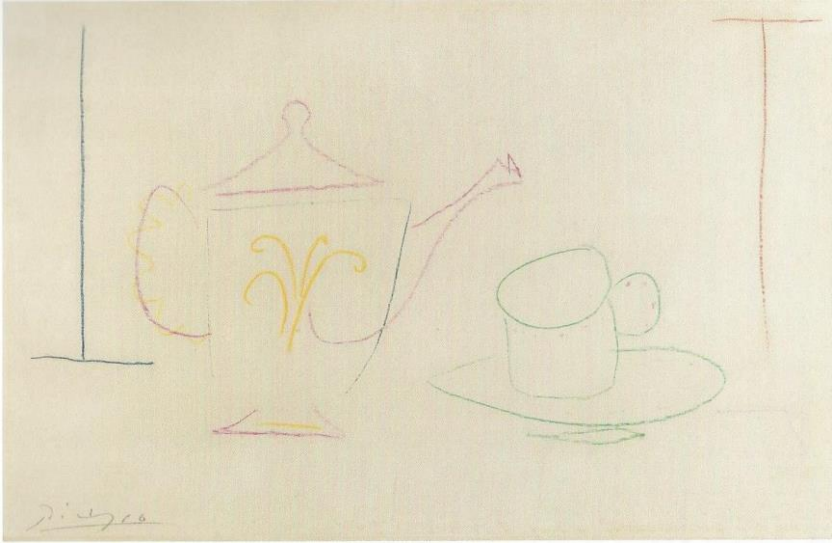
RESUMO
O artigo propõe uma apresentação da constituição inicial do acervo do MAM Rio na década de 1950 através de uma análise das formações discursivas presentes nos textos dos catálogos de exposições e periódicos pautados por um suposto universalismo da arte com base nas vanguardas artísticas europeias.

PALAVRAS-CHAVE
museu; história da arte; acervo.

ABSTRACT
The article proposes a presentation of the initial constitution of the MAM Rio collection in the 1950s through an analysis of the discursive formations present in the texts of exhibition catalogs and periodicals guided by a supposed art universalism based on the European avant-garde art.

KEYWORDS
museum; history of art; collection.

Em 2001 o Jornal O Globo publicou uma reportagem na capa do Segundo Caderno intitulada "O Picasso do MAM". A reportagem descrevia a única obra do artista no Museu como "um retângulo de papel branco, em parte já amarelado pelo tempo, medindo 32 cm de largura por 50 cm de comprimento. Sobre ele, delicados riscos em rosa, amarelo e azul desenham um bule e uma xícara de chá transparentes."[1] Em seguida, a jornalista informa as cifras do valioso desenho e o avalia como irrisório perto de outras obras do artista, contudo, pondera: "[...] mas é um Picasso."[2]



Pablo Picasso (1881–1973)
La Théière Rouge, s/ data
Pastel seco sobre papel, 32 x 50 cm
Coleção MAM Rio de Janeiro (RJ)

Perplexa com a escassez de obras do artista espanhol nos museus cariocas e, sobretudo, com o único desenho presente no acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a jornalista consulta o curador Fernando Cocchiarale que a esclarece sobre a existência de um mito criado em torno da obra do artista em que tudo que ele realiza é grandioso. O então curador metaforiza sobre a "constelação" que o artista cria, afirmando que "[...] As estrelas quase apagadas e as invisíveis só chamam atenção quando tem outras brilhantes por perto".[3] Considera que o Picasso do Museu é um "grafismo", realizado em poucos minutos e ao contrário do que pensa a jornalista, avalia que se tivesse uma verba preferiria adquirir uma série de obras representativas de vertentes mais recentes, como a arte povera do que uma única obra de Picasso.

Paradoxalmente, dez anos após a reportagem, a “estrela invisível” compõe o acervo do MAM Rio e é sempre citada como uma das mais importantes obras da coleção do Museu. A obra foi exposta ‘isolada’ em uma exposição chamada “É assim mesmo!” (2011) com curadoria de Luiz Camillo Osório junto a várias outras ‘estrelas invisíveis’ como um pequeno óleo do artista Jackson Pollock, e as esculturas sobreviventes ao incêndio dos artistas Constantin Brancusi, Alberto Giacometti e Max Bill. O objetivo da exposição era propor “pontes e pequenos diálogos” entre os artistas estrangeiros e nacionais representados por Lygia Clark, Hélio Oiticica, Arthur Barrio, Sérgio Camargo, Waltercio Caldas, Antonio Dias, entre outros.

Observamos que a apresentação de um importante conjunto de obras supostamente ‘isoladas’ passa a ser recorrente em propostas curatoriais que realizam um recorte do acervo através do estabelecimento de diálogos formais e conceituais entre as obras. De um modo geral, as exposições realizadas a partir de um acervo são pautadas pela historia da arte oficial, permitindo identificar lacunas que poderão ser preenchidas com futuras aquisições ou doações. Contudo, notamos em alguns discursos iniciais, uma valorização da produção internacional à nacional, o que nos leva a refletir sobre as formas discursivas construídas pelos museus, no nosso caso, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, pautadas por uma recepção da tradição artística europeia e americana, além do interesse por “fenômenos culturais”[4] presentes em alguns relatos críticos realizados no decorrer dos processos de construção e reconstrução do acervo MAM Rio.

Foi o jornalista, crítico de arte, museólogo, historiador e professor Mario Barata quem assinou o texto de apresentação do catálogo da exposição inaugural do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro situado provisoriamente no edifício Palácio Gustavo Capanema em 1952.

Na primeira parte do seu texto fica clara a motivação pelo estudo e divulgação da arte moderna, contudo afirma a contradição aparente dessa “cousa sui-generis”[5] que é um museu de arte moderna. Para compreender o papel do MAM Rio na cidade do Rio de Janeiro, considera necessário empreender uma retrospectiva da trajetória da arte moderna. Recorre a uma análise do termo ‘moderno’, inicialmente utilizado para descrever as pinturas realizadas no início do século XX. Posteriormente,

compreende a conceituação específica que o termo ganha aos esforços empreendidos pelos artistas por renovação, originalidade e autonomia da obra. Para o historiador, a partir da década de 1930, os termos 'moderno' e 'modernista' passaram a nomear "[...] o conjunto de movimentos heterogêneos, às vêzes contraditórios, que se sucederam desde o impressionismo."[6] E mesmo consciente da arte de seu tempo, marcada por euforias e inquietações, sabe que com o passar dos anos essa forma de pensar arte, será vista "como uma unidade e julgada sem as paixões que hoje a acompanham".[7]

Barata afirma o papel educativo do museu de arte moderna ao aproximar o público de seu acervo e, sobretudo das exposições temporárias, que segundo ele "constituem o instrumento de trabalho vivo."[8] Considera ainda, no caso brasileiro, que mediante as dificuldades financeiras enfrentadas pelos museus nos processos de aquisição de obras, as exposições temporárias oportunizariam o conhecimento não só da produção contemporânea como a de grandes nomes da arte europeia. Ao final, alerta para que o museu não esqueça as conquistas "seguras" do modernismo tão importantes para a história da arte e para o que virá em diante. Conclui seu texto, afirmando que um museu de arte moderna existe para acolher "obras contemporâneas, divulgando-as e explicando-as", pois respeita a criação do homem "onde quer que esteja e quem quer que a faça".[9] Nesse caso, fica explícito o respeito pela criação do artista europeu.

Por outro lado, para o crítico de arte Ferreira Gullar, há uma enorme contradição na criação de um museu de arte moderna, pois entende que todo artista moderno é por definição um artista de vanguarda o que pressupõe uma ruptura com a tradição e, sobretudo com a instituição. Questiona como uma vanguarda já nasce institucionalizada. Para o artista e crítico, "museu é museu" um lugar de memória que deve guardar "coisas velhas".[10]

Sabemos que a crítica atual de Ferreira Gullar está associada à arte conceitual e a algumas escolhas expositivas dos museus de arte moderna em apresentar produções contemporâneas que não necessariamente estejam vinculadas aos aspectos formais e, sobretudo, normativos da tradição artística. Sua perspectiva conservadora em torno do museu de arte moderna expor arte contemporânea nos

conduz a uma reflexão sobre os conflitos gerados em torno do termo 'moderno' abarcar dois sentidos: temporal e estilístico. O museu é de arte moderna porque adquire arte moderna que compreende um determinado período ou o museu é de arte contemporânea que, segundo Danto (2006, p. 12) correspondeu durante um bom tempo "a arte moderna que está sendo feita agora"?

Para o filósofo e crítico de arte, o conflito ocorre quando a arte contemporânea deixa de ser a arte moderna no sentido temporal do termo e passa a assumir características que não atendem mais aos dogmas modernistas. O que conferiu, segundo o autor, uma espécie de "engessamento" do museu de arte moderna:

> [...] o Museu de Arte Moderna deve decidir se pretende adquirir arte contemporânea que não seja moderna, e assim se tornar um museu de arte moderna no sentido estritamente temporal, ou se continuará com um acervo exclusivo de arte estilisticamente moderna, cuja produção se tornou rarefeita até o ponto, talvez, de uma escassez, deixando de ser representativa do mundo contemporâneo. (DANTO, 2006, p. 14)

O perfil da exposição inaugural do MAM Rio foi de arte contemporânea europeia. O MAM Rio foi aberto ao público pela primeira vez em 1949 em um enorme salão, no último andar de um edifício projetado por Oscar Niemeyer no centro da cidade, cedido pelo Barão de Saavedra, diretor do Banco Boavista e tesoureiro do Museu no período de sua criação e inauguração.

A lista de empresários que compõe a criação do Museu é composta por Raymundo Ottoni de Castro Maya, industrial e empresário; Gustavo Capanema, ex-ministro da Educação e Saúde; Walther Moreira Salles, proprietário do Banco Moreira Salles; Roberto Marinho, do jornal O Globo; Josias Leão, embaixador; Rodrigo de Mello Franco, diretor do SPHAN e Paulo Bittencourt e Niomar Moniz Sodré, proprietários do jornal Correio da Manhã (SANT'ANNA, 2008).

Os primeiros participantes da criação do Museu ocupavam portentosos lugares sociais constituindo um grupo de intelectuais e figuras públicas, em sua maioria colecionadores, que cederam seu gosto e 'prestígio social' à composição da primeira exposição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: Pintura Europeia Contemporânea, uma mostra da Escola de Paris. Contudo, a ausência de público no

primeiro ano do Museu não o caracterizou como "o verdadeiro centro de irradiação de cultura"[11], como esperavam. As hipóteses lançadas pelo próprio Castro Maya estariam associadas à sua localização, prevista em carta endereçada ao seu diretor executivo Josias Leão: "[...] estávamos mal localizados, o público não comparecia às exposições; agora parece que vamos conseguir a parte baixa do Ministério de Educação, debaixo do Salão de Exposições."

Em 1952, o MAM Rio é inaugurado de forma adaptada, no térreo do edifício Palácio Gustavo Capanema, com um acervo composto por pinturas, desenhos e gravuras. A lista de artistas presentes na mostra, aparecem no catálogo na seguinte sequência: Metzinger (França), Ives Tanguy (França), Toyen (Tchecoslovaquia), Joan Miró (Espanha), Massimo Campigli (Itália), Guignebért (França), Di Cavalcanti (Brasil), Van Lint (Bélgica), Duval (França), Mathieu (França), Jean Dubuffet (França), Michel Patrix (França), Diego Rivera (México), Fernand Léger (França), Wassily Kandinsky (Rússia), Francisco Bores (França), André Lhote (França), Lasar Segall (Brasil), Lula Cardoso Ayres (Brasil), Alberto Magnelli (Itália), André Marchant (França) e Candido Portinari (Brasil). E quatro esculturas representadas por Robert Couturier (França), Alberto Giacometti (França) e duas obras de Maria (Brasil).[12] A escolha das obras, aparentemente, não apresentava um critério formal, variavam entre a década de 1940 e 1950, em sua maioria, de temáticas figurativas e algumas abstratas.

A segunda exposição era composta por obras da 1ª Bienal de São Paulo. Foram ao todo 41 obras entre pinturas, desenhos, gravuras e esculturas com uma maior representatividade de artistas brasileiros: Maria Leontina, Tarsila do Amaral, Heitor dos Prazeres, Geraldo de Barros, Oswaldo Goeldi, Aldemir Martins, Victor Brecheret, Bruno Giorgi e Mario Cravo Junior.

As duas exposições inaugurais do MAM Rio nos revelam a dualidade do termo 'moderno', ao expor artistas representativos da história da arte moderna europeia e do Brasil como Portinari, Segall, Di Cavalcanti e Goeldi em paralelo a produção mais recente, contemporânea ao Museu, que motivará sua 'vocação' para a difusão das tendências abstratas.

Segundo Mário Pedrosa, ao acolher a exposição dos premiados da Bienal, o Museu oferecia ao público a oportunidade de conhecer a produção artística atual, influenciada pelos 'anúncios' da abstração trazida pela obra de Max Bill, enquanto que os artistas modernistas consagrados pela história, não mudariam o rumo de seu posicionamento estético.

> Damos assim graças a Deus ao vermos a inquebrantável resistência de Segall à moda ou a intransigência quase sectária de Di Cavalcanti quanto às suas concepções estéticas e a indiferença de Portinari a tudo que não seja afim ao que ele faz.[13]

A concepção de Pedrosa é endossada pelo artigo de Santa Rosa no jornal Correio da Manhã ao considerar que a arte moderna ao alcançar sua total afirmação, necessitava de um museu que não funcionasse como um arquivo, com uma mostra permanente das obras, mas um museu atuante, "a par da seriação de obras indicadoras da evolução artística", bem como o "principal orientador dos novos rumos dessas atividades estéticas".[14] Percepção que corroborava para a compreensão de um museu que contribuí para uma perspectiva de história da arte que seleciona e valida o que será exposto.

Às vésperas da abertura do MAM Rio, a diretora executiva, Niomar Moniz Sodré, divulgou no mesmo jornal, 'confidências' sobre as responsabilidades e os investimentos realizados para inauguração do Museu. Confessa a preocupação em apresentar telas que refletissem as tendências atuais e para não confiar apenas no seu gosto, diz ter realizado uma viagem à França em busca de encontros com os colecionadores franceses, André Breton e Jean Cassou, a fim de orienta-la na aquisição de obras "bem do momento".[15]

A abertura do Museu gerou muita polêmica, sobretudo com a presença de Mário Pedrosa que lançava críticas sobre os comentários "improcedentes" a respeito do modernismo. Segundo o jornal, o crítico gerou um debate caloroso entre os visitantes, "[...] com o famoso crítico no centro falando continuamente, respondendo às perguntas mais variadas, dando enfim, uma aula sobre o sentido da arte contemporânea".[16] Na mesma reportagem, o poeta e ainda diplomata Vinícius de Morais, ao ser questionado sobre as obras, afirma com clareza seu gosto pelas telas

de Segall, Portinari e Di Cavalcanti, contudo afirma ser o Museu, o espaço necessário para o entendimento da produção artística das últimas gerações.

Em abril do mesmo ano, o MAM Rio abre sua terceira mostra chamada "Exposição de Artistas Brasileiros" e quem assina o texto do catálogo é Mario Pedrosa que o intitula "Momento Artístico" por considerar que após a exposição da 1ª Bienal, um novo ambiente artístico surge favorável aos artistas convictos pela busca de novos caminhos estéticos. Observa um embate entre os artistas figurativos que defendem uma arte realista de temática nacional e os abstracionistas que acreditam na liberdade estética desvinculada das representações cotidianas, sociais.

Ressalta uma juventude pós-bienal mais interessada nas novas tendências, audaciosa, inconformada com as velhas soluções formais, enquanto que os "velhos" satisfeitos com o respeito adquirido pela experiência, "[...] dormiam sossegados sobre os louros".[17] Pedrosa relata com entusiasmo a qualidade da produção dos artistas brasileiros, igualando-os aos "estrangeiros", afirmando estarem "em pé de igualdade", falando "a mesma linguagem", pois são fruto das mesmas referencias modernistas europeias do fim do século XIX. No entanto, o catálogo da exposição não apresentou os artistas. Continha apenas uma ficha técnica, uma extensa lista composta pelo conselho deliberativo e o texto do crítico.

Identificamos em uma reportagem do jornal Correio da Manhã, uma nota sobre a mostra ser um evento inédito no Brasil.

> Como era de se esperar, a exposição despertou a maior atenção dos nossos intelectuais e literatos, pois muito raro no Brasil, senão inédito, o fato de reunirem-se numa só sala, o que o país possui de mais expressivo na pintura, na escultura e no desenho [...] se acham representadas tôdas as tendências artísticas do movimento modernista. [...] além do objetivo principal de difundir a arte contemporânea, essa exposição tem por fim conferir um prêmio de estímulo a um artista jovem que não tenha ainda viajado ao estrangeiro.[18]

A nota completava a informação que faltava no catálogo, descrevia cerca de cinquenta e sete artistas como Di Cavalcanti, Antonio Bandeira, Bonadei, Brecheret, Bruno Giorgi, Burle Marx, Djanira, Emídio, Flávio de Carvalho, Guignard, Heitor dos Prazeres, Iberê Camargo, Lula Cardoso Ayres, Pancetti, Pedrosa, Santa Rosa, Ivan

Serpa, Tarsila, Emeric Marcier, Maria Leontina, Shiró Tanaka, Volpi, Waldemar da Costa, Aldemir Martins, Lívio Abramo, Fayga Ostrower entre outros nomes citados com menor frequência como Bonazzola, Di Prete, Correia de Araújo, Dea Lemos, André Hermanny. Além de descrever a valiosa reunião de artistas nacionais, observa o encontro de artistas como Onésimo dos Santos (1900–1967) ao lado de Portinari (1903–1967), Lasar Segall (1891–1957) e Flávio-Shiro Tanaka (1928), Yllen Kerr (1924) e Di Cavalcanti (1897–1976), Darel (1924) ao lado de Goeldi (1895–1961).[19]

No mesmo ano, o MAM Rio realizou uma exposição de gravuras de Goya e uma individual de Cícero Dias que rendeu uma crítica de Mário Pedrosa ao Correio da Manhã, considerando "auspiciosa" a escolha da direção do Museu em afirmar seu "propósito cultural" em apresentar ao grande público a contribuição do artista a um tipo de produção pictórica que percorreu tanto a estética figurativa quanto abstrata. Pedrosa constata na obra de Cícero Dias, uma linguagem 'mais moderna' ao aderir às novas tendências, incorporadas, sobretudo no período em que o artista viaja à Paris, onde entrou em contato com muitos artistas e intelectuais como os poetas Blaise Cendrars e Jean Cocteau e os artistas Matisse, Bracque, Léger, e Picasso.

No ano seguinte, 1953, o MAM Rio inicia sua programação com a "Exposição Permanente". O termo 'permanente' é utilizado pela primeira vez no catálogo para sinalizar o contexto das obras pertencentes ao seu acervo, no entanto permanece no museu por um período determinado.

Sobre a exposição do acervo, Mario Pedrosa ressalta como aspecto positivo a proposta da direção do MAM Rio em especializar-se em determinados campos da arte moderna. Alerta que "a delimitação só poderá elevar a qualidade da 'nossa' coleção, e torná-la capaz de ombrear com as de outros centros cultos da Europa e da América, no seu terreno".[20] Destaca Salvador Dalí, alguns guaches de Fernand Léger, admira-se com algumas obras de Paul Klee e Wassily Kandinsky, elogia o conjunto de esculturas representado por Jean Arp, Constantin Brancusi e Alberto Giacometti e lastima a pluralidade de artistas brasileiros abstratos em diferentes "níveis" organizados de forma aparentemente indiscriminada. Sua satisfação está na obra "Cabeça Cubista" (1909) de Pablo Picasso, que para o crítico, é a resposta pictórica mais contundente e significativa da exposição e da coleção: "[...] essa

aquisição do museu é digna de todos os louvores, pois veio realmente enriquecer o patrimônio artístico do país".[21]

Pablo Picasso (1881–1973)
Cabeça cubista, 1909
Fonte: Catálogo Exposição Permanente, 1953, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Acervo Documentação e Pesquisa MAM Rio

É notória na apreciação do crítico, a ênfase ao repertório internacional com referencia à arte moderna que produziu decisiva relevância para formação do acervo. Nesse sentido, percebe lacunas e carências na organização e representatividade da produção artística brasileira e, coloca-se a serviço do fortalecimento e, sobretudo, da atualização e renovação da arte no Brasil e, sobretudo no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A formação inicial do acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro é claramente orientada por uma história da arte linear, hegemônica, pautada pelas referências históricas da vanguarda europeia. Uma narrativa baseada em enquadramentos, identificação de estilos e preservação dos 'velhos' mestres para

que sirvam cristalizados, como exemplos de maturidade artística em contraponto à juventude destinada aos experimentos das novas tendências.

Recorremos a Didi-Huberman (2013, p.18), a fim de se pensar sobre o insistente legado da história da arte como "saber metódico", como "análise dos tempos", sobretudo, na constituição de discursos a respeito de acervos em museus. Na introdução do livro A imagem sobrevivente, o historiador nos apresenta a abordagem de Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), no século XVIII, como o "fundador de uma história" ao reunir, organizar, analisar e decompor o material disperso da Antiguidade a fim de se pensar a história da arte na perspectiva biológica, evolucionista, obedecendo às leis naturais da vida e da morte. Nesse sentido, observamos a formação do acervo conformar-se do mesmo modo, permeado por uma história doutrinada pelas normas estéticas e pelo gosto oficial de seus colecionadores e, sobretudo, da crítica.

No contexto brasileiro, as normas estéticas estabelecidas pela tradição europeia, foram automaticamente absorvidas, de modo que, são estas utilizadas para qualificar toda a produção discursiva nos processos iniciais de formação do acervo do MAM Rio.

É recursivo o exercício de categorização das obras a fim de que se identifiquem quais representantes de determinado estilo ou movimento estão contemplados na coleção e quais 'categorias' precisam ser ainda preenchidas. É o que geralmente os historiadores da arte, como curadores em museus, argumentam sobre a aquisição de obras estar associada, sobretudo ao preenchimento de lacunas históricas.

A postura 'obediente' das coleções dos museus, sobretudo dos museus de arte moderna, que institucionalizadas apresentam, em sua maioria, um viés enciclopédico e teleológico das obras, reforça o que Belting (2003, p. 36) expõe sobre o enquadramento da arte produzido pelo modelo ocidental de história da arte: "[...] A era da história da arte coincide com a era do museu."

No ano da reabertura do MAM Rio, 1952, os jornais publicaram inúmeras críticas a respeito da nova fase do Museu, mas a crônica do poeta Thiago de Mello, nos

chamou especial atenção, por estabelecer uma analogia da "toca" ao museu. No texto, afirma ser o homem um "animal esquisito" por diferenciar-se dos bichos que quando anseiam por liberdade, fogem de suas tocas. Ao contrário dos bichos, os homens "[...] para esquivar-se ao jugo pesado do mundo, atormentado pelos rumos infinitos e impressentidos que a cada instante sua vida pode tomar, [...] o homem busca as tocas".[22] O autor argumenta a favor das "tocas", considerando seus diversos usos, como resguardo, diversão e a "comovente grandeza que o homem é capaz de alcançar",[23] associando-a ao Museu de Arte Moderna e, sobretudo, a direção de Niomar Moniz Sodré, responsável pela criação de uma 'toca' inestimável para formação cultural da cidade.

Embora o autor teça uma elogiosa crônica sobre o Museu, o termo 'toca' nos remete ao que Belting (2006) discorre sobre a história da arte escrita com base em enquadramentos e o museu como um lugar para seu pleno estabelecimento. Uma "toca" apropriada para o que o poeta, animado, anuncia sobre o esquecimento que ela provocará em "nossa mesquinha e desamparada condição terrestre".[24]

Atualmente, o MAM Rio, através da curadoria, ainda reforça um projeto de história da arte em que reconhece no contemporâneo "[...] as raízes modernas do presente e o quanto ele é múltiplo, inacabado e crítico", contudo a apresentação do seu acervo não promove riscos, reescritos, revisões somente a proveniência e conveniência das obras que, segundo Foucault (1986) pode parecer uma herança perigosa, já que pressupõe uma leitura unilateral da história e, segundo Belting (2006, p. 43), "uma vontade de estilo tirânica que não podia ser contestada".

Nesse sentido, a formação de seu acervo, segundo seus criadores e defensores, virá em auxílio ao povo descrente da arte, colaborando para o desenvolvimento do 'gôsto', sobretudo da arte moderna. Assim como um livro de história da arte, o museu teria o mesmo propósito, educar esteticamente a massa para que possa valorizar as iniciativas de um grande empreendimento como este. Contudo, o percurso discursivo analisado até aqui, nos levam a formular reflexões sobre o que vemos, o que consumimos e sobre as histórias que esperamos encontrar dentro e fora do museu. Como pesquisadores, artistas e espectadores qual é a história que nos interessa?

Notas

[1]OLIVEIRA. Roberta. O Picasso do MAM. Jornal O Globo. Rio de Janeiro, 1 jul. 2001, Segundo Caderno, p.1. Dossiê de Impressos Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, CEDOC, FUNARTE.

[2] Idem.

[3] Idem.

[4] VENÂNCIO FILHO, Paulo. Picasso e a História. In: A presença da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 2.

[5] BARATA, Mario. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Catálogo de exposição, 1952, p. 4. Acervo Documentação e Pesquisa MAM Rio.

[6] Idem.

[7] Idem, p. 8

[8] Idem, p. 12

[9] Idem, p. 14

[10] GULLAR, Ferreira. "Pensar as Artes". Ciclo de Conferências "Pensar hoje I". Academia Brasileira de Letras, 13 mar. 2012. Disponível em http://mais.uol.com.br/view/5538xakjh4b4/1332012--1-ciclo--pensar-hoje-i-pensar-as-artes-0402CC183270C8B12326?types=A Acesso em 27 mar 2015.

[11] Iniciativa de alto sentido cultural: a criação do Museu de Arte Moderna do Rio. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 03 maio 1949. Arquivo Fundação Castro Maya.

[12] Curiosamente o catálogo não insere o sobrenome da artista, que associamos à artista Maria Martins pelo título de suas obras “O impossível” (1945) e “O oitavo véu” (1949) presentes na exposição.

[13] PEDROSA, Mário. O Momento Artístico. In: Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III. Otília Arantes (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 242.

[14] ROSA, Santa. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Correio da Manhã, Rio de janeiro, 13 jan. 1952.

[15] SODRÉ, Niomar Moniz. Confidencias sobre o Museu. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 11 jan. 1952. Disponível em http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=Niomar%20Muniz%20Sodr%C3%A9 Acesso em 16 jan. 2015.

[16] MAURÍCIO, João. Mario Pedrosa, Di Cavalcanti e Vinícius de Moraes no Museu. Correio da Manhã, 19 jan. 1952.

[17] PEDROSA, Mario. O momento artístico. Exposição de Artistas Brasileiros. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1952, p. 6. Acervo Documentação e Pesquisa MAM Rio.

[18] Inaugurada a Exposição de Artistas Brasileiros. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 24 abril 1952. Acervo Documentação e Pesquisa MAM Rio.

[19] Onésimo dos Santos trabalhou como alfaiate, pedreiro, maquinista, antes de se dedicar à pintura. O artista Yllen Kerr recebeu o prêmio de viagem com a gravura “Peixe” (1951) pela comissão composta por Mario Barata, Flavio de Aquino, Antonio Bento, Santa Rosa e Mario Pedrosa. Embora o voto de Mario Pedrosa tenha sido para o jovem Ivan Serpa, o artista recebeu quatro votos. Segundo a reportagem, o artista nasceu no Distrito Federal (ainda a cidade do Rio de Janeiro) em 1924. Influenciado por Goeldi, começou a fazer gravura, contudo foi notado no meio artístico pelos seus trabalhos de ilustração em jornais e revistas.

[20] PEDROSA, Mário. A coleção do Museu de Arte Moderna. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 17 de jan. 1953. Boletins do MAM, fev. 1953, nº 5, p. 13. Acervo Documentação e pesquisa MAM Rio.

[21] Idem.

[22] MELLO, Thiago de. O Museu de Arte Moderna e Niomar Moniz Sodré. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 15 jan. 1953. Ano XXV. Arquivos Fundação Castro Maya.

[23] Idem.

[24] Idem.

Referências

BELTING, Hans. Epílogo da arte ou da história da arte? In: *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 17-23.

_____. O fim da história da arte e a cultura visual. In: *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 23-35.

DANTO, Arthur C. Introdução: moderno, pós-moderno e contemporâneo. In: *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p. 3-23.

DIDI-HUBERMANN, Georges. A arte morre, a arte renasce: a história recomeça (de Vasari a Winckelmann). In: *A imagem sobrevivente: histórias da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 13-25.

FOUCAULT, Michel. Nietzche, a genealogia e a história. In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. 15-39.

PEDROSA, Mário. O Momento Artístico. In: *Acadêmicos e Modernos*: textos escolhidos III. Otília Arantes (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 241-245.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. *Construindo a Memória do Futuro: uma análise da Fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Picasso e a História. In: *A presença da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 27-31.

Ana Paula Chaves Mello
Doutoranda em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em suas pesquisas dedica-se ao estudo do acervo do MAM Rio e a produção discursiva da história da arte no Brasil.