

MAM RIO DE JANEIRO - UM MUSEU MODERNO HOJE

Fernanda Alvim Gava (IC) e Profa. Dra. Patrícia Pereira Martins (Orientadora)

Apoio: PIBIC Mackenzie

RESUMO

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) é considerado ainda hoje, 74 anos após a sua criação enquanto instituição, um dos grandes nomes tanto de arquitetura moderna quanto de proposta museológica no Brasil. Sabendo de sua importância e da grande influência exercida pelo Museu na sociedade durante décadas, a pesquisa busca, através de análise documental e revisão bibliográfica, investigar a proposta do MAM Rio observando suas transformações ao longo do tempo e, com isso, compreender como se expressa a relação entre arte e arquitetura em um museu de concepção moderna que se mantém atuante no cenário contemporâneo. Com esse objetivo, o artigo remonta o contexto que possibilitou a origem da instituição carioca e busca compreender suas distintas fases, chegando até a proposta museológica e o projeto arquitetônico da sede definitiva, concebido pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy. A metodologia utilizada durante a pesquisa buscou trazer como fio condutor a análise das exposições referenciais sediadas pelo MAM Rio, em paralelo com o estudo de casos de museus modernos referenciais, tendo como finalidade observar e compreender as mudanças que ocorreram através dos anos de funcionamento, assim como o diálogo entre o museu e a sociedade ora moderna, ora contemporânea.

Palavras-chave: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Exposições Referenciais; Museu Contemporâneo.

ABSTRACT

The Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (MAM Rio) is regarded as one of the greatest examples of modern architecture and museological propositions in Brazil since its foundation, 74 years ago. Considering its importance and influence on Brazilian society for decades, this research aims to investigate the MAM Rio proposal with bibliography reviews and critical analysis, from its established connections between art and architecture and its transformations throughout time as a modern museum that remains active and referential today. The article retraces the context of emergence of the institution in the 1940's and its development towards the establishment of Affonso Eduardo Reidy's proposal. The research methodology was conducted through the analysis of the most important exhibitions hosted by MAM Rio in parallel with study cases of referential modern museums of the time.

Keywords: Museum of Modern Art of Rio de Janeiro; Referential Exhibitions; Contemporary Museum.

1. INTRODUÇÃO

Os museus são reconhecidos, da modernidade ao mundo contemporâneo, como lugares com poder de produzir significados e funções, por sua vocação para a mediação cultural, por unir o simbólico e o material, funcionando como ponte entre tempos, espaços, indivíduos, grupos sociais e culturas diferentes (CHAGAS; NASCIMENTO, 2008, p. 59). Nesse sentido, é inegável o valor educacional e cultural dos museus na atualidade, assim como sua importância enquanto local de encontro e troca de vivências.

O projeto para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de Affonso Eduardo Reidy tinha desde o início de sua idealização a noção desse papel do museu como centro ativo de cultura na sociedade, superando a ideia de que deveriam ser relicários destinados a guardar obras de arte (NOBRE, “Um Museu Através”, p.112). Na descrição do projeto para o MAM, Reidy reitera o novo caráter que os museus deveriam assumir, com “importante função educativa e um alto significado social, tornando acessível ao público o conhecimento”. (apud. DIEGUES; SARDENBERG; COELHO, 2010, p.22).

Sendo o MAM uma das principais referências museológicas do Brasil, o estudo de sua arquitetura, dos usos e apropriações do espaço, guiado por suas exposições ao longo dos anos, permite investigar a importância cultural e social conquistada pelo museu, assim como as mudanças que se tornaram necessárias para atender às diferentes épocas e demandas sociais. Tendo em vista o cenário atual do país no que tange a cultura, com cortes de verbas no setor, o tema, que examina o papel dos museus e da arquitetura na sociedade contemporânea, é de extrema relevância e urgência.

2. DESENVOLVIMENTO DO ARGUMENTO

2.1. MAM - ORIGEM E CONTEXTO

Após o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), com a divisão do mundo em dois blocos liderados pelas potências emergentes da URSS e dos Estados Unidos, houve um esforço desses líderes em exercer influência econômica, política e ideológica nos países alinhados à eles. No Brasil, esse processo resultou na abertura à cultura norte-americana, que mudou os hábitos de consumo e comportamento nos grandes centros urbanos. Nesse momento, o Rio de Janeiro detinha o título de Distrito Federal, ficando ainda mais suscetível às mudanças e experimentando uma transformação na sua espacialidade e no seu imaginário urbano (PARADA, 1993, p.113).

Com a consolidação dessa nova modernidade que tinha os Estados Unidos como modelo a partir da exportação do *American Way of Life*, surgem novos locais de socialização na Capital Federal, tais como o Maracanã e a Avenida Getúlio Vargas, possibilitando a

rearticulação das relações entre o carioca e a cidade (PARADA, 1993, p.113). Esse contexto mostra-se oportuno para que empresários, banqueiros, altos funcionários do Estado e artistas comesçassem a discutir a necessidade de criar um museu de arte moderna no Rio de Janeiro. Essa ideia, por sua vez, partia de uma nova concepção de “museu dinâmico” inaugurada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) em que serviços ligados à educação, à cultura e ao entretenimento estariam também integrados à instituição (SILVA, 2007, p.30). Essas principais atribuições são explicitadas na ata da reunião inaugural do MAM carioca:

“Fica criado com sede e foro no Distrito Federal, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sociedade civil, sem fins lucrativos, determinada a realizar e a manter exposições de artes plásticas, em caráter permanente e temporário; organizar filмотeca, arquivo de arte fotográfica, discoteca, e biblioteca especializada; promover exibição de filmes de interesse artístico-cultural, concertos, conferências e cursos selecionados com as suas finalidades, pesquisas folclóricas e intercâmbio com as organizações congêneres do estrangeiro; disseminar o conhecimento da arte moderna no Brasil..” (apud. SANT’ANNA, 2011, p.29)

Assim, no dia 3 de maio de 1948, reuniu-se a assembleia geral para a constituição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sendo esse o primeiro gesto oficial de sua criação apesar do início de sua idealização em 1945. Devido às redes de amizade e a influência política, os idealizadores conseguiram a concessão de uma sala de exposições no último andar do Banco Boavista em 1949, na qual realizou-se no mesmo ano a primeira exposição do museu, responsável pela inauguração da sede inicial, e intitulada “Pintura Europeia Contemporânea”. Para essa mostra que marcou, portanto, a inauguração do museu ao público, muitos colecionadores emprestaram suas obras para fazer parte da composição e alguns até mesmo doaram telas para integrarem o acervo que começava a se consolidar, totalizando 52 quadros.

Essa primeira fase do Museu apresentou grandes avanços desde a criação, mas havia limitações que impediam o museu de atingir sua proposta museológica, causadas principalmente pela natureza da sede no Banco Boavista. O edifício instalado em uma região da cidade de perfil elitista e a ideia de superioridade que a sala localizada no topo de um banco conferia, fez com que, nesse primeiro momento, não passasse apenas de um salão de homens cultos, uma vez que a repercussão junto ao público foi baixíssima (PARADA, 1993, p.115).

Após três anos sediado no Banco Boavista, em 1951 o Museu precisou deixar essa primeira sede para que as salas fossem devolvidas à instituição que as cedeu, já que esta apresentava uma necessidade de ocupá-las naquele momento. O MAM foi transferido então, apenas em 1952, para o local onde deixou de ser aquele salão aristocrático para assumir um modelo cultural cosmopolita (PARADA, 1993, p.120): o espaço vazado dos pilotis do prédio do Ministério da Educação e Saúde (MES) a partir de uma adaptação do térreo do edifício

para a instalação de mostras e cursos do MAM Rio, realizada por Oscar Niemeyer. O térreo foi fechado com um anexo construído em madeira pintada de amarelo, forrado interiormente com cortinas claras e com iluminação projetada para valorizar as obras em exposição, dispostas em um salão de 500 metros quadrados.

Essa nova etapa do MAM é apresentada através do discurso de Simões Filho, Ministro da Educação na época:

“O museu, graças a essa nova orientação, deixou de ser um mausoléu, para tornar-se um órgão educativo, vivo, criador de padrões de julgamento estéticos, aperfeiçoador do gosto artístico, não de um grupo de “happy few”, senão da massa da população. E é espantoso testemunhar nesses museus modernos a multidão de visitantes que a eles acorrem atentos na ânsia de aprender.” (apud. PARADA, 1993, p.119)

Nesse empenho de trazer o museu para a vivência do homem comum, foi de suma importância a mudança da sede para um edifício localizado no centro da vida urbana na Capital Federal, mas que desde o início pretendeu-se ser provisória. O edifício escolhido, também conhecido como Palácio Capanema, tratava-se no momento do mais respeitado ícone da arquitetura moderna nacional, além de representar o marco fundador da nova arquitetura brasileira (SANT’ANNA, 2011, p.72) que seria posteriormente refletida na sede definitiva da instituição. Além disso, é considerado o primeiro edifício moderno a seguir os preceitos de Le Corbusier a ser construído no mundo, haja vista que neste momento a Europa vivenciava a Segunda Guerra Mundial, o que reitera a magnitude da obra.

Na nova sede, recebeu obras de sucesso como a Unidade Tripartida de Max Bill e gravuras de Goya que ajudaram a atrair um grande público, além do apoio do Correio da Manhã (KIEFER, 1998, p.45), sendo o sucesso desta nova etapa do museu determinante para alavancar a ideia de uma sede definitiva para o Museu (NOBRE, “Um Museu Através”, p.113). O MAM permaneceu então até o ano de 1958 entre os pilotis do prédio do MES, quando finalmente foi transferido para o primeiro bloco concluído no Aterro do Flamengo, onde está situado até os dias atuais.

2.2. PROJETO DE ARQUITETURA E PROPOSTA MUSEOLÓGICA

Para a aquisição do terreno na Baía da Guanabara, destaca-se a importância do papel exercido pela engenheira civil Carmen Portinho, que naquele momento ocupava o cargo de Diretora Adjunta Executiva do Museu, e do arquiteto autor do projeto, seu cônjuge Affonso Eduardo Reidy, que não mediram esforços para viabilizar a construção no local onde a Prefeitura carioca havia inicialmente destinado para a construção da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro (GONÇALVES, 2012, p.84). Reidy também possuía uma posição influente como funcionário público, contava com o apoio do prefeito João Carlos Vital para o projeto (KIEFER, 1998, p.46) e ganhava renome internacional como referência na arquitetura

brasileira pelo desenvolvimento de obras como o conjunto residencial Pedregulho, além da participação no projeto do MES.

Dessa forma, em novembro de 1952, o terreno de 40.000 metros quadrados foi doado pela Prefeitura para o Museu, sobre o qual o arquiteto logo iniciou um ambicioso e completo projeto que buscava concretizar os ideais da instituição desde sua fundação, moldando-o a partir dos preceitos da arquitetura moderna de Le Corbusier. No entanto, da aquisição do terreno e desenvolvimento do projeto inicial até a fundação do Bloco-Escola, primeiro a ser concluído, passaram-se seis anos, nos quais houve o desmonte do morro de Santo Antônio para dar lugar ao aterro, além de atrasos nas obras por falta de mão de obra especializada no manejo do concreto armado (NOBRE, “Um Museu Através”, p.113).

Para o projeto do complexo de 36.000 metros quadrados que começou a ser desenvolvido em 1953, Reidy demonstra em seu Memorial Descritivo a intenção de criar edifícios que não interrompessem a paisagem natural, mas sim dialogassem com a paisagem natural rica do entorno, como um dos principais pontos norteadores da concepção da forma construída:

“Foi preocupação constante do arquiteto evitar, tanto quanto possível, que o edifício viesse a constituir um elemento perturbador da paisagem, entrando em conflito com a natureza. Daí o partido adotado, com o predomínio da linha horizontal em contraposição ao movimentado perfil das montanhas, bem como o emprego de uma estrutura extremamente vazada e transparente, que permitirá manter a continuidade dos jardins até o mar, através do próprio edifício, o qual deixará livre uma parte apreciável do pavimento térreo. Em lugar de confinar as obras de arte entre quatro paredes, num absoluto isolamento do mundo exterior, foi adotada uma solução aberta, em que a natureza circundante participasse do espetáculo oferecido ao visitante do Museu.” (ver referencia no livro)

O programa definido para o novo projeto do MAM reiterava os principais pilares atribuídos aos museus modernos acatados pela instituição carioca desde a fundação, como pontuado anteriormente. Lina Bo Bardi, define bem a função dos museus modernos como museus didáticos que “tem que juntar à conservação a capacidade de transmitir a mensagem de que as obras devem ser postas em evidência com uma função didática” (BARDI, “Casas ou Museus”, p.100).

Sabendo disso, o arquiteto optou em seus esboços criar volumes, dispostos com rígida ortogonalidade, diferenciados e descontínuos para exposições, escola e teatro, mas mantendo a comunicação íntima entre os edifícios (NOBRE, “Um Museu Através”, p.115), além de ter como ponto de partida a inserção na paisagem natural (KIEFER, 1998, p.48) e a criação de uma paisagem construída por Roberto Burle Marx para o paisagismo do aterro. A posição dos blocos pretendia ainda definir percursos e criar recintos, assim como toda a urbanização do aterro, realizada pelo próprio arquiteto, com destaque para a passarela que conduz os pedestres do centro ao complexo.

Apesar do bloco de exposições ser o mais característico do conjunto, após a colocação da estaca fundamental no local pelo Presidente da República em atuação João Café Filho, no ano de 1954, o início da construção deu-se a partir do bloco-escola reafirmando o peso dado à função educativa do museu e a relação desejada com o público (SANT'ANNA, 2011, p.87), que contava com salas de aulas, ateliês e laboratórios, voltados à formação técnica. Ao ser finalizado em 1958, a sede que estava alocada no MES foi transferida para lá, mesmo antes da finalização do projeto como um todo, sendo a primeira e várias exposições consequentes dessa nova fase realizadas neste pavilhão.

O bloco-escola, que correspondia a 10.000 metros quadrados dos 36.000 propostos para o conjunto, foi concebido menor do que o bloco de exposições, sendo também acessível através dos pilotis, apesar de não possuir térreo livre como o segundo (CHOKYU, 2006, p.89). Uma outra grande diferença que pode ser observada com facilidade entre os blocos em comparação é a presença de uma maior variedade de materiais de revestimento, como os cobogós, que marcam o volume e foram utilizados para conferir um ambiente mais intimista ao bloco pela caráter de suas funções (Ibid., p.100) Mais um ponto crucial da articulação com o entorno é vislumbrado pela praça interna de espelhos d'água, a qual segundo o autor Flavio Kiefer, tem como referência os pátios da arquitetura colonial brasileira.

Em seguida ao início da concretização do bloco voltado ao ensino, no ano de 1956 começaram as obras do bloco de exposições, cuja construção finalizou-se apenas em 1967, sem que o arquiteto, falecido em 1964, pudesse ver a conclusão de seu projeto materializado. Nas palavras de Reidy, em seu memorial descritivo, a edificação principal tangenciava os principais pontos da arquitetura moderna:

“A ação eminentemente dinâmica do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, abrangendo todas as manifestações das artes visuais dos nossos dias requer uma estrutura arquitetural que lhe proporcione o máximo de flexibilidade na utilização dos espaços. Esta estrutura possibilita ora o uso de grandes áreas, ora a formação de pequenas salas onde determinadas obras possam ser contempladas em ambiente íntimo. A Galeria de Exposições do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi projetada com esse objetivo: ocupa uma área de 130 metros de extensão por 26 metros de largura, inteiramente livre de colunas, de modo a oferecer absoluta liberdade na arrumação das exposições.”

Utilizando a mesma solução estrutural e escultural dos pilares em “V” que fizeram parte do estudos formais realizados pelo arquiteto moderno no projeto do Colégio Brasil-Paraguai (CHOKYU, 2006, p.88), considerado uma das construções a antecipar o museu, delimitou 14 quadros de concreto armado espaçados igualmente a cada 10 metros, garantindo um vão livre de 39 metros e possibilitando variedades de ocupação, seja no térreo livre ou nos pavimentos superiores (NOBRE, “Um Museu Através”, p.114).

Dessa forma, foi possível estreitar ainda mais as relações entre a natureza e a construção, já que a elevação por pilotis possibilita enxergar tanto os jardins circundantes como o mar. A integração se dá também pelo uso predominante de vidro para os fechamentos das fachadas longitudinais. No entanto, tal associação não é apenas visual, haja vista a ausência de limites físicos entre o Parque do Flamengo e a área externa do museu (CHOKYU, 2006, p.88), sugerindo um diálogo entre arquitetura, arte e seus frequentadores (GONÇALVES, 2012, p.94).

O pavilhão de exposições é colocado estrategicamente no centro da implantação, visivelmente principal por sua imponência, articulando-se com os demais anexos. Para Yves Bruand em seu livro *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (1981, p.238), o corpo do museu posicionado dessa forma é peça essencial para entender o projeto e sua hierarquia sobre os demais blocos, dominando os anexos com suas dimensões imponentes e volume marcante. Destaca-se ainda sobre essa edificação, o concreto aparente como escolha para a composição de sua fachada, sendo esse mais um símbolo recorrente nas obras do movimento moderno.

O teatro, terceiro e último pavilhão construído e concluído apenas em 2006, mais de cinquenta anos após a aquisição do terreno, foi o que mais sofreu alterações em relação ao projeto original, incluindo alterações nas dimensões (COELHO, “Sobre o Memorial”, p.26). Foi situado na extremidade leste do conjunto e inicialmente disponibilizaria mil lugares, como relatado pelo memorial descritivo. Está ligado ao bloco principal através de uma passarela que conecta o terraço jardim do teatro com um dos pavimentos expositivos.

A partir da análise do projeto de Reidy, fica evidente a proposta museológica que a instituição pretendia seguir, mostrando clara inspiração no propósito civilizador do qual o MoMA foi precursor (SANT’ANNA, 2011, p.150). Sendo assim, como será levantado ao longo do texto, a aposta do MAM para o futuro foi um dos elementos que conferiu contemporaneidade ao projeto de Reidy que, apesar de elaborado na década de 1950, comporta com tranquilidade as obras de grande escala realizadas no século XXI, assim como os outros museus modernos importantes indicados a seguir.

2.3. ESTUDOS DE CASO

Para melhor compreender proposta museológica do MAM, através de sua arquitetura enquanto museu de arte moderna, propõe-se uma breve comparação entre a instituição carioca e dois grandes museus, referências da época, o MASP (Museu de Arte de São Paulo, 1947) e o Neue Nationalgalerie (1968), último museu de Mies van der Rohe, considerando, dentre outros aspectos, a estruturação dos espaços, o programa, a proposta expositiva e a interação entre museu, cidade e paisagem.

2.3.1. MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO - MASP

O MASP, museu projetado por Lina Bo Bardi anteriormente ao MAM de Reidy, em 1947, para abrigar o extenso arquivo do idealizador Assis Chateaubriand. As distinções entre ambos começam logo no que se diz respeito à implantação, já que estão inseridos em paisagens completamente diferentes. Enquanto o terreno do MASP se insere em importante avenida urbanizada, o MAM, perto do mar, contou com o importante projeto urbano do Aterro do Flamengo. (KIEFER, 1998, p.77). Reidy também apresentou projeto para o museu paulista, mas foi preterido pelo projeto de Lina que valorizava o Belvedere (Ibid., p.62).

No entanto, embora haja essa clara diferença, é importante perceber que os museus têm fortes aproximações por tratar-se de “duas mentes vanguardistas que exploraram ao máximo o ideário modernista trabalhando com a finalidade semelhante da arte” (KIEFER, 1998, p.75), sendo essa semelhança encontrada no partido, já que as atitudes projetuais e, por consequência seus resultados, são distintos (Ibid., p.69). Em relação então ao partido, ambas obras chamam a atenção por seu caráter monumental atribuído principalmente à sua estrutura, para o urbanista Renato Anelli (ARQUITETURAS, 2014), trabalhadas para “ressaltar o significado excepcional dos edifícios dentro da cidade”. Apesar disso, uma das diferenças marcantes de partido se dá na inversão do sistema estrutural do pavilhão de exposições, onde, no caso do MASP, os pórticos principais alinham-se na longitude do edifício para que nenhum pilar atravessasse o belvedere (KIEFER, 1998, p.70).

Os dois museus trazem como proposta de espaço expositivo a grande maleabilidade proporcionada pelas salas neutras que permitem a flexibilidade de organização em cada exposição (KIEFER, 1998, p.75), que é uma das maiores inovações em relação aos museus do século XIX. Ainda, o volume moderno transparente na paisagem demonstra uma ausência de hierarquização desses espaços expositivos e os acessos principais ao interior das edificações reafirmam essa característica por não serem destacados ou receberem marcações especiais (Ibid., p.50).

Quando falamos na organização museológica, o MASP conta atualmente com apenas um bloco, sendo dois pavimentos acima do térreo livre e dois pavimentos subsolos. Os inferiores foram originalmente destinados para funções não expositivas, mas com o crescimento do museu paulista sem a possibilidade de expansão da construção, as obras passaram a ser exibidas também no subterrâneo (KIEFER, 1998, p.80), coabitando o andar com a biblioteca, o centro de documentação e os ateliês. O museu carioca, como comentado anteriormente, dividiu as diferentes áreas do museu em blocos distintos, como o bloco-escola e o bloco de exposições, sendo considerado mais complexo e completo em sua organização (Ibid., p.80).

Observando a organização expositiva, além da maleabilidade proporcionada pela planta livre em ambos os casos, vale ressaltar os painéis-cavaletes desenvolvidos por Lina Bo Bardi para o projeto expográfico do seu próprio edifício, maneira singular de expor não observada em qualquer outro museu. Tal expositor permite que o visitante percorra a obra isolada no espaço e possibilita a visualização da parte posterior das telas também devido ao uso do vidro, característica que não é observada nas obras alocadas do museu de Reidy. Indo além das exposições, destaca-se também a importância do vão-livre dos museus em questão em possibilitar acontecimento de eventos culturais como os Domingos de Criação no MAM, que serão discutidos ao longo do texto, e a Feira de Artesanato no MASP.

A partir da comparação entre os dois edifícios, pode-se concluir que eles apresentam muito mais pontos em comum do que diferenças. Flávio Kiefer (1998, p.80), na conclusão da tese em que estuda as duas instituições, ainda resalta esses pontos de aproximação entre os museus, destacando a premissa da transparência visual, o uso dos pilotis, o uso da estrutura como motivação estética principal, a planta livre e o brutalismo dos materiais de acabamento.

2.3.2. NEUE NATIONALGALERIE

O último museu projetado por Mies van der Rohe, a Neue Nationalgalerie, em Berlim, também ajuda a compreender o contexto da implantação dos museus modernos, como os já citados anteriormente. Inicialmente é importante observar a linha do tempo desses projetos e, assim, observar que o de Mies é posterior aos brasileiros, tendo sua conclusão no ano de 1968, enquanto o projeto do MAM começou a ser desenvolvido em 1953 e o do MASP em 1958. Embora Mies, assim como Le Corbusier, tenha surgido com um dos dois modelos que ditaria a concepção dos museus do século XX (MONTANER, 2003, p.29), para Kiefer, houve certo pioneirismo na implantação de museus que explorassem o ideário modernista:

Alguns dos mais importantes museus modernos europeus que admiramos hoje foram projetados alguns anos depois do MAM e do MASP (...) utilizaram fartamente os elementos de arquitetura já utilizados pelos brasileiros: o concreto à vista, ou o ferro aparente (no caso de Mies), a estrutura independente, os grandes panos de vidro, a iluminação zenital, os espaços fluidos, a generosidade para com os espaços de circulação e a integração com os espaços circundantes através de praças e jardins.(KIEFER, 1998, p.76)

O edifício em Berlim conta com dois pavimentos, sendo um deles subterrâneo, que abriga a coleção permanente da galeria, biblioteca, escritórios, uma loja e um café, restando para o visitante ao nível da rua a vista do pavilhão térreo de aço e vidro em todas suas fachadas (CHOKYU, 2006, p.32), no qual ocorrem em sua planta livre exposições temporárias. Assim como os citados anteriormente, busca quebrar os limites entre o espaço

interno e externo a partir da exploração da transparência nas fachadas, além de ter sua estrutura independente e marcada.

Por fim, é importante salientar a importância de Mies van der Rohe na diluição da ideia de caixa que os museus carregavam anteriormente, com a elaboração do modelo já citado acima (MONTANER, 2003, p.29). Segundo Montaner (2003), o modelo de Mies “foi sendo progressivamente adaptado e adequado, perdendo seu caráter abstrato”, tendo culminado na obra dos três museus em discussão: o MAM Rio, o MASP e a Neue Nationalgalerie.

2.4. EXPOSIÇÕES REFERENCIAIS

O MAM é considerado desde sua fundação até os dias de hoje um dos museus de maior relevância do contexto nacional, atingindo até esferas internacionais. Para entender como o museu moderno carioca alcançou sua vasta notoriedade e entender que papel exerceu através das décadas de sua existência, é crucial explorar as exposições e os eventos que a instituição promoveu em suas instalações no Aterro do Flamengo. Para tanto, serão analisadas algumas das mostras e atividades mais significativas do museu, com foco na relação entre a arquitetura, o uso dos espaços e a arte, objetivando compreender como se deu a adaptação do espaço museológico para aprimorar a experiência do visitante e as demandas institucionais e culturais em cada delas.

Sendo a proposta museológica do MAM a de um museu ativo, como abordado anteriormente, a instituição tinha como objetivo oferecer atividades plurais que permeassem os departamentos de arquitetura, música, teatro, cinema e artes plásticas (GONÇALVES, 2012, p.92). Nesse aspecto, destaca-se a principal característica dos museus modernos, o caráter educativo.

“A proposta de integração entre arte e sociedade estabeleceu ao MAM, um caráter construtivo no sentido de oferecer em sua programação atividades que iam além da visitação de exposições, como por exemplo, a promoção de cursos livres como uma das funções exercidas pelo núcleo educativo do museu. Foram anexadas ao projeto instalações auxiliares como oficinas, laboratórios, a sala de gravura, cinema, biblioteca, restaurante, teatro e cursos livres. O intuito de construção do museu estaria em promover a participação do público com seu ambiente, e o objetivo deste, enquanto “componente social”, por sugerir um ambiente de interação e produção coletiva.” (GONÇALVES, 2012, p.93)

Para Anna Corina Gonçalves, autora citada anteriormente o arquiteto atinge o ideal moderno em seu projeto que permite experimentar diversas formas de utilização de seus espaços, agora flexíveis, fator que será observado nas diversas manifestações artísticas que participaram da história do MAM e apropriaram-se dos vazios possibilitados por sua planta livre. Porém, cabe lembrar que a conclusão do bloco de exposições deu-se apenas no ano de 1967, então houve importantes exposições realizadas, nesse primeiro período, no pavilhão

destinado ao ensino que, por ter sido o primeiro a ser erguido, comportou no início toda a estrutura da instituição.

2.4.1. 1ª EXPOSIÇÃO NEOCONCRETA (1959)

Nesse contexto, destaca-se a 1ª Exposição Neoconcreta, realizada no museu em março de 1959, na qual participaram artistas do campo da pintura, escultura, gravura e literatura. O manifesto do movimento, encontrado no catálogo da exposição, deixa clara a afinidade do evento com a proposta museológica de Reidy em que a arte dialoga com o espaço e a arquitetura:

“É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo – mas o transcendente ao fundar nele uma significação nova – que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor, etc., não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua "realidade". “
(Catálogo da 1ª Exposição Neoconcreta)

A exposição contou, dentre outros nomes, com a participação das artistas Lygia Clark e Lygia Pape, que se juntaram aos líderes do movimento neoconcretista, sendo eles os poetas Ferreira Gullar e Theon Spanúdis e o jornalista Reynaldo Jardim. Há poucas imagens da exposição, o que dificultou inclusive a montagem da exposição de 50 anos do evento, realizada em 2009, o que torna mais difícil analisar como as obras foram alocadas no espaço expositivo. No entanto, ficou evidente que o espaço plural do museu carioca, considerado o berço do neoconcretismo por ter recebido também os cursos de Ivan Serpa e John Friedlander, ajudou a impulsionar o movimento ao disseminá-lo à população.

Figura 1: Lúcia Clark e sua obra "Unidades" na "1ª Exposição Nacional de Arte Neoconcreta", em 1959, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro



Fonte: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo

Outro nome importante a participar da 1ª Exposição Neoconcreta foi Helio Oiticica, artista fundamental na história do MAM e integrante de algumas das mais célebres exposições. Além da já citada, participou das três mostras mais importantes da década de 1960 no museu carioca, das quais duas serão aprofundadas em seguida: Opinião 65 (1965), Opinião 66 (1966) e Nova Objetividade Brasil (1967).

2.4.2. OPINIÃO 65 (1965)

No início dos anos 1960, após o esgotamento dos exercícios de abstração geométrica, os artistas iniciam experimentos com inclinações a um novo figurativismo, que eram ligados ao objeto e a desmaterialização em eventos e arte pública (SOARES, 2011). Foi também um período marcado por vastas mudanças político-sociais, com a mudança da capital nacional do Rio de Janeiro para Brasília, inaugurada em 1960, e pelo golpe militar de 1964, evento que influenciou as novas manifestações artísticas.

Considerando esse contexto, a mostra Opinião 65 foi o momento inaugural em que artistas plásticos inseriam-se no debate político após o golpe, além de criar um espaço de ativação de conversa entre o artista e o público (SOUZA, 2015, p.284). Em entrevista recente para a comemoração de 50 anos da exposição histórica, Roberto Magalhães, um dos artistas integrantes, pontuou: “Opinião 65 foi o início de tudo o que existe hoje na arte brasileira. Foi uma mudança radical”.

Realizada entre 12 de agosto e 12 de setembro de 1965 no MAM, a mostra foi organizada pela *marchand* e jornalista brasileira Ceres Franco e pelo galerista romeno Jean Boghici, fazendo parte da programação comemorativa do IV centenário da cidade. A exposição reuniu vinte e nove artistas, sendo treze europeus e dezesseis brasileiros, sob a principal premissa de “realizar um confronto que permitisse medir o grau de atualização da arte brasileira, tendo como questão central, mas não exclusiva, a Nova Figuração” (DUARTE, 1998, p.33). No texto de apresentação, Ceres Franco comenta:

“Opinião 65 é uma exposição de ruptura. Ruptura com uma arte do passado (...). De minhas vindas últimas ao Brasil, constatei um número crescente de jovens artistas brasileiros com o mesmo entusiasmo e espírito de pesquisa que o jovem artista europeu. Por essa razão, resolvi reuni-los nesta mostra que o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro tem a gentileza de acolher” (apud DUARTE, 1998, p.34)

Como levantado anteriormente, o bloco de exposições foi inaugurado apenas em 1967 e, sendo assim, essa foi mais uma exposição que se instalou no bloco-escola. As obras designadas para o pavilhão apresentavam novas linguagens que iam além dos limites da arte contemplativa, das telas e das esculturas observados anteriormente no neoconcretismo, questão que é bem ilustrada com a primeira experiência dos “Parangolés” de Hélio Oiticica desenvolvida para a mostra. Esses trabalhos do artista carioca, para Ceres, criavam uma “arte tridimensional de participação inspirada na tradição do folclore musical dos subúrbios cariocas”.

No entanto, a mostra não pode correr como programada, já que Oiticica acompanhado de alguns membros da escola de samba Mangueira que compunham a performance foram proibidos de entrar nos salões do museu pela direção do MAM, que considerou a apresentação perigosa às obras em exposição. A performance ocorreu, então, do lado de fora

nos jardins do museu e, como relatou o artista Carlos Vergara, a intervenção dos Parangolés tratava-se de “uma forma de levantar o museu para uma atualidade que o museu estava se recusando” sendo que a mostra em geral havia sido “feita justamente para quebrar as convenções”.

Além do impedimento da exibição da ‘arte ambiental’ de Oiticica em seu todo, como continua Vergara, a exposição Opinião 65 chocou boa parte do público que a visitava, assim noticiou o jornal ‘O Globo’ na época. Sendo assim, pode-se dizer que o objetivo almejado pelos artistas foi alcançado, tendo a mostra se desdobrado em outras exposições, como Opinião 66, considerada um “prolongamento do diálogo crítico traçado pelos artistas participantes da Opinião 65” (GONÇALVES, 2012, p.104), e Nova Objetividade no MAM Rio, além de Propostas 66 em São Paulo e Vanguarda Brasileira (1966) em Belo Horizonte.

Figura 2: O P 2 Parangolé bandeira 1 (1964), na abertura da exposição Opinião 65, na área externa do MAM Rio, em 1965, 1971.



Fonte: Acervo MAM

2.4.3. NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA (1967)

Seguindo a linha do tempo das exposições marcantes sediadas no Museu de Arte Moderna carioca, a mostra “Nova Objetividade Brasileira” aconteceu entre 6 a 30 de abril de 1967, ainda no bloco-escola, e representava um desdobramento dessas questões artísticas anunciadas desde o início da década. Paulo Reis, em seu artigo sobre o evento, comenta:

“A exposição “Nova Objetividade Brasileira” solidificou os termos da vanguarda artística no país que vinham sendo propostos desde “Opinião 65” e “Propostas 65” através da reformulação do conceito estrutural da obra, de seu espaço social de ação e da relação da arte com o público. A obra, não mais definida nos termos tradicionais de pintura, escultura ou desenho, denomina-se objeto.” (REIS, 2017, p. 100)

A nova objetividade almejava ocupar além dos limites arquitetônicos do museu com a arte, direcionando-se ao espaço social (Ibid., p.100). O artista Hélio Oiticica novamente assume protagonismo nesse momento, sendo o responsável por publicar no catálogo da exposição em questão o manifesto Esquema Geral da Nova Objetividade. No excerto, Oiticica mostrava a potência dessa arte de vanguarda e anunciava suas principais características, dentre elas a “tendência para o objeto a ser negado e superado, o quadro e o cavalete”, “participação do espectador”, “abordagem e tomada de posição em relação à problemas políticos, sociais e éticos” e a “tendência para uma arte coletiva”.

Observando os pontos levantados pelo artista, é interessante compreender como o MAM teve papel fundamental desde o início de sua constituição como ponto de encontro entre os artistas que fomentaram essas vertentes. Isso foi possibilitado pelo caráter do museu moderno como instituição de pesquisa, ensino e inovação, como discorrido nos trechos iniciais desse artigo, que estimulava o estudo e a disseminação da arte. Aprofundando-se um pouco mais nessa relação entre o artista, o museu e o público, Anna Corina Gonçalves da Silva descreve:

A participação sugeria a atuação do artista em ações coletivas no espaço urbano, convidando o público não frequentador de museus e galerias a tomar consciência dos problemas levantados por esses artistas, como também não restringindo sua atuação ao que se pode classificar como “espaços de arte”. Esse convite não estaria relacionado necessariamente à inserção do público nesses “locais de arte”, mas em sugerir um contato do artista e do participante com experiências e situações alheias às convenções do circuito de arte. (GONÇALVES, 2012, p.110)

A obra de maior impacto e chave para entender a nova objetividade é do próprio idealizador do movimento: o projeto ambiental Tropicália, desenvolvida por Hélio Oiticica para a mostra. A experiência desenvolvida pelo artista cria um percurso com propostas táteis sensoriais que permitiam a imersão entre o participante e o local, propondo diálogos físicos através do processo do trajeto e, dessa forma, Oiticica cria um espaço diferente, mutável e singular, no interior do edifício que é permanente, manifestando assim a ideia de movimento e do visitante como protagonista (Ibid., p.114). Entende-se que tais experimentos só foram possíveis devido ao partido do projeto de museu de Reidy que cria espaços de dimensões monumentais e liberdade de criar possibilidades espaciais diferentes, capazes de comportá-los.

Figura 3: Tropicália (Hélio Oiticica, 1967)



Fonte: Reprodução fotográfica César Oiticica Filho

2.4.4. DOMINGOS DE CRIAÇÃO (1971)

Outro evento que teve o MAM como palco e contribui para entender como foi colocado em prática o caráter educador da instituição no espaço projetado, foram os denominados “Domingos de Criação”. Foram seis encontros organizados em 1971 pelo curador, crítico e coordenador de cursos do museu Frederico de Moraes, situados em um período de mudanças radicais na arte e cultura dos anos 60 e 70, mantidos durante o auge da ditadura militar

(GOGAN, 2017, p.1). As atividades experimentais foram realizadas no imenso vão livre e nos jardins do museu, sob a seguinte premissa do idealizador:

Os Domingos nasceram como um desdobramento da minha atividade como professor e diretor de curso do museu. Quase como um projeto educativo. Eu queria discutir o próprio conceito de domingo. O que é o domingo dentro numa estrutura, por exemplo, dessa relação de trabalho e lazer? Meio e fim de semana? Trabalho e diversão? (...) Eu queria superar essa ideia de um fim de semana cujo lazer é meio convencional, burocrático ou do culto social, ou só do futebol etc. e tal. Eu queria imaginar um domingo que levasse a coisa mais para o lado da criação, da criatividade. Uma das ideias básicas, filosoficamente falando, é que todas as pessoas são inatamente criativas. Só não exercem essa criação se são impedidas de exercer, ou por repressão política, ou por repressão paterna, por uma educação etc. (apud. VALANSI, STRECKER, 2021)

Para tanto, cada domingo teve um conceito particular que regeu a natureza das atividades, sempre ressaltando a simplicidade dos materiais utilizados e sua capacidade tátil e coletiva (GOGAN, 2017, p.11). Para o autor, o que mais importava era o processo, com a arte promovida como atividade e não objeto (Ibid., p.11), sendo, dessa forma, o MAM como potência de “ambiente para a relação artista-obra-público” (GEIGER apud. GOGAN, 2017, p.19), explodindo os limites do Museu para fora das paredes de seus salões.

Figura 4: Domingos da Criação, 1971.



Figura 5: Domingos de Papel, 1971



Fonte: Divulgação MAM

Apesar de concluído em 1967, o bloco de exposições, que foi inaugurado com uma retrospectiva dos trabalhos de Lasar Segall, não teve durante seus primeiros anos como espaço expositivo mostras tão relevantes como as expostas no bloco-escola anteriormente comentadas. Ademais, a próxima exposição de grande notoriedade, apontada pela própria instituição, só seria apresentada em 1986, posterior a reabertura do Museu em 1979 que fora acometido por um incêndio em 1978, responsável pela destruição de grande parte da coleção do MAM e todo o acervo bibliográfico. O incêndio resultou também em graves danos ao bloco de exposições.

2.4.5. TRANSVANGUARDA E CULTURAS NACIONAIS (1986)

A exposição da década de 1980 em questão foi a realizada após a emenda constitucional que colocava fim à ditadura militar. A mostra “Transvanguarda e Culturas Nacionais” surge no contexto dos artistas da Geração 80, responsáveis pela mostra “Como vai você, geração 80?”, realizada em 1984 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage”. Nesta,

123 artistas reuniram-se com a ideia de dar voz a todos, demonstrar diversidade. Diferentemente da geração anterior, esses artistas mais jovens não se sentiam obrigados a atuar politicamente através da arte e faziam, principalmente pinturas cotidianas. Houve, portanto, um retorno à pintura depois de duas décadas voltadas à arte conceitual e ao minimalismo. A mostra sediada no Museu de Arte Moderna volta a trazer organização expositiva semelhante às encontradas durante os experimentos neoconcretos, trazendo, para o interior do museu, telas em grande parte.

Na década de 1990, por sua vez, destacam-se as exposições “Eco Art 92” (1992), por ocasião da II Conferência Mundial para o Meio Ambiente e Desenvolvimento, sediada no Rio de Janeiro, e caminhando para odécada, em 1999 a instituição sediou a mostra que foi durante anos a recordista em número de visitantes, a “Picasso: anos de guerra, 1937-1945”. Já na primeira década dos anos 2000, o Museu trouxe algumas exposições importantes, mas todas seguindo um padrão expositivo semelhante ao já observado, com as obras posicionadas nas paredes e as esculturas em expositores. Dentre elas, destacam-se a exposição “Arte Indígena” (2000), a “I Mostra Rio Arte Contemporânea no Museu de Arte Moderna” (2002) e “MAM 60 anos” (2009).

2.4.6. EXPOSIÇÕES BLOCKBUSTER

Com o início dos anos 2010, começa a observar-se uma mudança significativa no caráter das obras e exposições que o MAM passa a abrigar, fazendo com que surja a necessidade de adequação às obras de arte contemporâneas. Foi o que aconteceu em 2011 para receber as obras de Louise Bourgeois e em 2014 para Ron Mueck, exposição que tornou-se o novo recorde de visitação do Museu. Para o anterior curador Luis Camillo Osorio, Reidy pensou em um espaço em 1953 que demonstrou uma premonição grande em relação à escala da produção contemporânea ao projetar um salão monumental com generosidade para abrigar intervenções como as produzidas pelos artistas citados anteriormente.

Seguindo essa linha de pensamento e observando as mostras que passaram pelo Museu carioca no decorrer das décadas, será explorado a seguir, a partir de definições recentes da museologia, como a proposta do MAM reinventa-se para dialogar com a sociedade e a arte contemporânea, tendo em vista sua natureza moderna.

Figura 6: Mostra Louise Bourgeois (2011)



Figura 7: Mostra Ron Mueck (2014)



Fonte: Divulgação MAM

2.5. O MAM PARA O SÉCULO XXI

Embora os museus de arte moderna tenham revolucionado a ideia de museu e trazido a democratização para o gênero, colocando o visitante no papel de protagonista, desde o desenvolvimento do projeto de Reidy (1953) até os dias de hoje, houve várias atualizações na definição de museu publicadas pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM). Essas revisões são feitas periodicamente buscando melhor adequar as instituições museológicas às demandas socioculturais de cada momento.

A partir dos anos 1960, com a progressão do modelo de sociedade de consumo, as instituições voltadas à arte passaram a tornar-se parte de uma Indústria Cultural e, para Dianna Izaías Amaral, progressivamente “de local de conservação e contemplação, a arquitetura dos museus passou a ser visto como um verdadeiro evento midiático” (HUYSSSEN, 1997; JEUDY, 2005 apud. AMARAL, 2014, p.31). Nos dias atuais, com a popularização das redes sociais, é ainda mais clara essa relação, uma vez que as visitas aos museus são em grande parte motivadas com o objetivo de tirar fotos das obras mais famosas para serem publicadas nas mídias e convertidas em *likes*, havendo também um aumento das exposições *blockbusters* nesse sentido.

Amaral relata ainda, através de reflexão de Chris Rojek, que essas modificações estabelecidas pela Indústria Cultural resultaram na inserção do espetáculo nas formas de entretenimento de tal maneira que, atualmente, observa-se a crescente indefinição entre cultura e lazer (ROJEK, 1993 apud. AMARAL, 2014, p.36). Nesse sentido, os museus tornam-se cada vez mais “pólos dinamizadores da vida cultural e turística das cidades” de forma que:

“Com efeito, a estrutura do edifício do museu e os seus espaços contribuem para a imagem da instituição e, conseqüentemente, para a impressão e para a resposta do público. Por outro lado, a percepção da arquitetura do museu pelos fruidores não se limita ao interior dos espaços museológicos, partindo antes de uma perspectiva urbana, visto que, tal como outros equipamentos culturais, os museus tendem a assumir uma posição de destaque na malha urbana. De fato, a história demonstra que os equipamentos sempre estiveram ligados a uma ideia de representação, de monumentalidade. Foram, ao longo dos tempos, os espaços onde a comunidade se revia, de tal modo que a sua formalização expressava claramente um *Zeitgeist*, espírito do tempo, que era entendido por todos. (BARRANHA, 2007 apud AMARAL, 2014, P.37)

Fazendo uma análise do MAM sob a ótica dos conceitos levantados acima, é possível considerar que o Museu, desde sua concepção, traz características que o permitem fazer a transição para um museu contemporâneo sem muitas dificuldades. É possível fazer tal afirmação, inicialmente, por sua inserção na malha urbana com posição de destaque que, como Barranha (2007) diz, não se limita ao interior do museu, mas expande-se para o vão livre no térreo e os jardins que fazem parte do complexo. Além disso, sua monumentalidade ainda hoje atrai a vida cultural e turística do Rio de Janeiro que Amaral (2014) levantou como papel relevante do museu na sociedade contemporânea.

Quando comentamos sobre a capacidade de receber e integrar o circuito internacional dos museus e a possibilidade de receber as exposições Blockbuster, peças chave no movimento de espetacularização da arte, percebe-se, a partir das experiências já citadas das mostras de Louise Bourgeois e Ron Mueck, a capacidade do Museu em moldar-se para comportá-las em sua extensão de território e amplos salões de planta-livre. Apesar de tratar-se de resultados artísticos inimagináveis em meados do século XX, o MAM foi capaz de trazer aos visitantes a experiência como vista ao redor do mundo por milhares de pessoas.

Apesar de adaptar-se bem aos novos tempos e continuar como referência museológica ao redor do mundo, vale salientar que, o Museu que enfrentou um incêndio na década de 1970, hoje encontra ainda problemas de falta de investimento e má administração, sendo que, para Luiz Zerbini do Grupo Pró-MAM em atividade, “percorrer o prédio do MAM hoje, por dentro e por fora, é encontrar um elenco interminável de instalações maltratadas, sujas, paredes pichadas, vidros quebrados”. Fato recente que ilustra a situação de crise na qual a instituição encontra-se, foi a venda da tela “Número 16” de Jackson Pollock, pertencente ao acervo do Museu, para um colecionador particular. A obra era a única do artista em um museu latino-americano.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O MAM Rio, como visto através do desenvolvimento da pesquisa, ocupou um papel de importância no cenário nacional desde seus primórdios, antes mesmo de ocupar sua primeira sede, principalmente por seguir a linha de proposta museológica do “museu dinâmico”, inaugurada pelo MoMA. A ideia de ter um museu integrado à educação, à cultura e ao entretenimento, como pretendido desde a ata inaugural da instituição, é traduzida com êxito no projeto da sede permanente elaborado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy.

O projeto, que é característico da concepção moderna de museu, foi palco de grandes mostras e eventos que ditaram movimentos culturais de suma importância para a arte no Brasil, como foi aqui analisado. Alguns eventos atingiram até a escala internacional, como foi o caso das obras de Hélio Oiticica também instaladas no MoMA. A investigação das

exposições e eventos referenciais através das décadas permitiram o entendimento da eficiência do Museu em receber diferentes movimentos artísticos, além de obras de diferentes escalas e materialidade.

Observando o MAM Rio sob a ótica do contemporâneo, como objetivava a pesquisa, fica evidente que o espaço do Museu, apesar de desenhado na década de 1950, possui espaços que permitem também o diálogo da arquitetura com a arte contemporânea. O arquiteto cria um salão monumental que, retomando o comentário do anterior curador Luis Camillo Osório, parece prever a escala monumental que a arte dos tempos de hoje viria a atingir. Contemplar esse potencial de mudança da arte, como fez Reidy em seu projeto arquitetônico, enfatiza a questão do MAM como instituição que apostava no futuro e, para o momento contemporâneo, demonstrou-se como um acerto. Essas obras de grande escala foram recebidas sem que houvesse necessidade de mudança alguma em seu projeto arquitetônico para comportá-las, tornando clara a mutabilidade inerente à arquitetura do MAM.

4. REFERÊNCIAS

ARQUITETURAS: **Museu de Arte Moderna**. Direção e produção: SESC TV. Rio de Janeiro, 2014. Entrevistados: Luis Camillo Osório e Renato Anelli. Vídeo. Disponível em: <https://tinyurl.com/4926ubkd>. Acesso em: 25 jun. 2022.

AMARAL, Dianna Izaías. **Novos Museus de Arte: entre o espetáculo e a reflexão**. 2014. 186 f., il. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)—Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

BARDI, Lina Bo. Casas ou Museus?. In: RUBINO, Silvana; GUINOVER, Marina (orgs.). **Lina por Escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. Coleção Face Norte, volume 13. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981

CHOKYU, Margaret Lica. **O MAM-Rio e a Arquitetura de Museus Modernos**. 2006. 123 p. Tese (Mestrado em Arquitetura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006

DIEGUES, Isabel; SARDENBERG, Ricardo; COELHO, Frederico, **O. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro: arquitetura e construção**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010. 151 p.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60 :Transformações da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998

GOGAN, Jessica. Frederico Moraes, os Domingos da Criação e o museu liberdade. In: GOGAN, Jessica em colaboração com MORAIS, Frederico. **Domingos da Criação: Uma coleção poética do experimental em arte e educação**. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017, p.250- 264

GONÇALVES, Anna Corina. **MAM-Rio, Espaço Movente**: Diálogos Experimentais entre Arte e Arquitetura. 2012. 181 p. Tese (Mestrado em História Social da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

KIEFER, Flavio. **MAM/RJ, MASP - Paradigmas Brasileiros na Arquitetura de Museus**. 1998. 99 p. Tese (Mestrado em Arquitetura) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

MONTANER, Josep Maria. **Museus Para o Século XXI**. 1. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

NASCIMENTO JUNIOR, José. do; CHAGAS, Mário de Souza. Diversidade museal e movimentos sociais. In: NASCIMENTO JUNIOR, José do (org.). **IBERMUSEUS 2: Reflexões e comunicações**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2008.

NOBRE, Ana Luiza. Um Museu Através. In: DIEGUES, I; SARDENBERG, R; COELHO, F, O (Org). **Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro**: arquitetura e construção. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010. p. 210-216

PARADA, Maurício Barreto Alvarez. **A fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**: a elite carioca, as imagens da modernidade no Brasil dos anos 50. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 27, p. 113-128, 1995

REIS, Paulo. **Nova Objetividade Brasileira - posicionamentos da vanguarda**. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.3, p. 98-114, set. 2007

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. **Construindo a Memória do Futuro**: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 2008. Tese (Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SILVA, Paula Zasnicoff Duarte Cardoso da. **A dimensão pública da arquitetura em museus**: uma análise de projetos contemporâneos. 2007. 203 p. Tese (Mestrado em Arquitetura) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. **Arte e Política no Brasil - Os anos 1960**: questões de arte e participação social. Estudos de Sociologia (Recife), v. 2, p. 1-12, 2011.

SOUZA, Marília Palmeira. **Opinião 65 - 50 anos depois**. Revista do Instituto de Artes da Uerj Concinnitas (Rio de Janeiro), v. 2, n.27, p. 283-286, 2015.

VALANSI, Domi; STRECKER, Márion. **50 Anos dos Domingos de Criação**. MAM Rio, Rio de Janeiro, 10 mai. 2021. Disponível em: tinyurl.com/ytr65w2h. Acesso em: 12 de jul. 2022.

Contatos: falvingava@gmail.com e patricia.martins@mackenzie.br