

O MAM E HISTÓRIA DA ARTE: A CONSTRUÇÃO DE UMA ESCRITA

Ana Paula Chaves Mello¹

A proposta desta comunicação é realizar uma reflexão sobre os termos moderno e contemporâneo através de alguns documentos que norteiam conceitualmente a construção da nova sede do Museu de Arte Moderna, em 1952, que visavam uma reorganização mais ampla de suas atividades, não só com o objetivo de reunir, colecionar, expor obras de artes consagradas pela aprovação dos tempos, mas inscrever as produções contemporâneas junto às obras de arte moderna consagradas a fim de tornar-se um órgão vivo, “criador de padrões de julgamento estético, aperfeiçoador do gosto artístico”.²

Verificaremos que o MAM, desde sua concepção até os dias de hoje, pretende construir uma escrita da história da arte que contemple não somente obras de artes modernas, mas contemporâneas e que estabeleçam um intenso diálogo com a arquitetura, seu entorno e com o público. Obras que coloquem inclusive questões que permeiam a fundação conceitual do Museu e da arte que representa como a exposição *Musa sem cabeça: a fábula do contemporâneo* de Laura Erber (1979, RJ). A mostra reúne uma série de telegramas enviados pela artista ao “Senhor MAM” motivada pela vontade de “inventar formas alternativas de contar a história da arte contemporânea” em um cenário historicamente construído com base em perspectivas modernas, mas que, tradicionalmente apresentou exposições importantes para a configuração do cenário da arte contemporânea no Brasil.

Outros pontos importantes são os dilemas conceituais que cercam as fronteiras entre o moderno e o contemporâneo não só evidenciados pelas questões trazidas pela artista através de seus telegramas, mas pelo público visitante que busca a arte moderna no museu de arte moderna e se depara com arte contemporânea e a recente crítica realizada por Ferreira Gullar³ aos museus de arte moderna que deveriam cumprir seu papel de museu, isto é, abrigar coleções e contar histórias do passado.

Antes de iniciar essa breve análise, minhas reflexões partem de uma experiência de três anos de trabalho no MAM RJ. Atuei junto a uma equipe de artistas, educadores e produtores culturais nos espaços internos e externos do museu problematizando com o público visitante, se é possível formarmos um novo olhar sobre a história e a experiência da arte através de uma leitura transdisciplinar, desconstruindo linearidades e cronologias.

Permitindo-me a uma digressão. Narro um diálogo que tive no Museu com um visitante que, decidido a visitar o museu de arte moderna confiou em suas informações sobre arte moderna encontrar obras já consagradas de arte moderna que o provocassem um deleite estético. Porém, não foi o que encontrou. Na época, havia uma exposição chamada *Fendas* do artista José Bechara que provocava diversas tensões com suas esculturas (des)equilibradas e pinturas com ferrugem, couro bovino etc. O rapaz indignava-se e perguntava-se, assim como o crítico Ferreira Gullar na Conferência sobre *Pensar a Arte na Academia Brasileira de Letras*, porque um museu de arte moderna estava expondo esse tipo de obra? E mais, porque um museu de arte é

¹ Mestre em História e Crítica de Arte pela PPGARTES/UERJ

² Boletins de 1952. Arquivos do setor de Documentação do MAM Rio.

³ *Pensar as artes* – Conferência realizada na Academia Brasileira de Letras, 13 de março de 2013. Disponível em <http://mais.uol.com.br/view/5538xakjh4b4/1332012-1-ciclo-pensar-hoje-i-pensar-as-artes-0402CC183270C8B12326?types=A> Acesso em 30 set. de 2013.

chamado de arte moderna. Para Gullar, revela-se uma contradição. Sua crítica partia da exposição Fernanda Gomes (contemporânea ao Bechara), que também provocava nos espaços do MAM, inserções de objetos que organizados milimetricamente surgiam de depósitos de lixo, ruas e até mesmo do museu.

Um espectador e um crítico questionavam a hibridez estilística do museu de arte moderna e porque obras de arte contemporânea precisavam da instituição para defini-las como tais, já que um caixote ou a pele de um boi poderiam ser apenas um caixote e a pele de boi? Velhas polêmicas dos deslocamentos da função dos objetos.

Estas questões, a meu ver, culminaram com a exposição da artista e escritora Laura Erber que decide expor no MAM, telegramas que inquietos analisam as possíveis distinções ou instituições dos termos moderno e contemporâneo mediante a posição do artista e do museu.

Era uma vez um artista contemporâneo
tinha pesadelos com a crueldade dos
modernos.
acordava tomava seu café
pensava no óbvio
quase uma alegria
(não sonhava há vários anos)
pensava no seu futuro incerto pensava com mais força
escrevia um novo projeto
pedia cartas de anuência cartas
de recomendação descia
caminhava até o correio
sumia para sempre
não foi atropelamento
foi outra coisa
no caminho para a morte
encontrou Lygia Clark
e Lygia Pape de botinas
num estranho sofá
rindo alto
de boca cheia
elas tinham
uma espécie de voz⁴

⁴ Texto do telegrama transcrito exatamente como foi exposto. Exposição Musa se Cabeça: fábulas do contemporâneo. MAM Rio, fev-abr, 2013.

Observamos que as noções temporais e estilísticas sobre os termos moderno e contemporâneo, quando os mesmos coexistem no MAM Rio desde a sua criação até os dias atuais, conformam a partir dos telegramas, um exercício dialético com pretensões construtivas de uma escrita representativa da arte brasileira. Embora, saibamos que em 1978, parte dessa escrita pulverizava-se junto a outras referências internacionais.

Hoje, o MAM Rio abriga em regime de comodato a Coleção Gilberto Chateaubriand – importante acervo de arte moderna e contemporânea no Brasil – e a Coleção Joaquim Paiva que conta com fotografias de artistas nacionais e internacionais. A coleção do museu vem sendo restituída desde a década de 1980 com doações, patrocínios e aquisições realizadas através de projetos de lei como ocorreu recentemente com a última retrospectiva da Márcia X, projeto contemplado pelo Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais Funarte/MinC, que teve início em 2010 com a catalogação das obras e documentos da artista.

A artista Laura Erber também doou para o MAM RJ, sua última obra composta por telegramas que fizeram parte da exposição aqui citada. Fruto de um projeto também contemplado pelo Edital de apoio à Pesquisa e Criação Artística da FUNARTE, a fim de colocar em questão o objeto artístico como resultado de um processo de pesquisa e o museu como um espaço de acolhimento e recepção desses objetos. A artista ao utilizar o telegrama, ferramenta quase em desuso, como mediador da sua relação com a arte, com a história da arte e a realidade do Museu, aposta “como um dispositivo de pesquisa que me permitiria levantar questões sobre o modelo de tempo embutido na arte contemporânea – e o seu estranho modo de envelhecer –, [...]” (ERBER, 2012, p. 218).

Segundo a artista não há uma data para encerrar o envio dos telegramas, inclusive alguns foram enviados com a orientação para serem abertos apenas em 2023. Até lá, conviveremos com as questões elaboradas a partir de poesias, frases, perguntas, pequenos relatos da convivência da artista com o espaço do museu, seu entorno e todas as histórias escritas e inscritas sobre a arte, moderna e contemporânea, do tempo ou do estilo.

Diante de um desconforto com os modelos de fomento à produção artística, Laura Erber em constante diálogo com a crítica de arte Glória Ferreira, produz um obra em que sua forma e conteúdo contrariam os resultados óbvios do que se espera de “um modelo de criação vigente atualmente no campo das artes, e que se baseia na separação entre um primeiro momento de pesquisa, um segundo momento de realização e um terceiro momento de exposição.”⁵ Produz uma obra que é ao mesmo tempo pesquisa, execução e resultado. E mais, proporciona ao espectador questões que possivelmente estão inseridas em muitas outras obras, mas não de forma explícita. Seus telegramas nos levam a formular respostas internas sobre o que vemos, o que consumimos e o que desejamos fazer dentro e fora do museu. Como pesquisadores, como artistas e espectadores qual é a fábula que nos interessa?

Luiz Camillo Osório, curador do museu e da exposição, responsável pela recepção dos telegramas destinados ao Senhor MAM, responde com novas indagações sobre o que pretende a artista: “[...] Breves contos de uma pequena história ficcional da arte moderna brasileira. Ou seria contemporânea? Existe diferença? Quem souber, por favor, nos avise; cartas ao MAM. É possível fazer arte apropriando-se da história que a informa?”⁶ E mais, pensa numa inversão do título “Musa sem cabeça ou cabeça sem musa?”

⁵ Parte do texto curatorial da exposição *Musa sem cabeça: uma fábula do Contemporâneo* de Laura Erber.

⁶ Idem.

A artista gostou da inversão, embora desejasse fazer uma referência à mula sem cabeça, lenda que segundo Luís da Câmara Cascudo, apesar de algumas variações, sempre se refere à punição recebida pela “manceba” do padre que transformada em mula⁷ galopa desgovernada sem rumo. Talvez como a arte contemporânea que se apresenta, múltipla, como um ser de várias cabeças ou quem sabe, apelando para as teorias deleuzianas um ser rizomático, cartográfico como um complexo acervo de mapas de conversa, potência, emergência e mal-estar.

Suas indagações de artista das artes visuais e literárias exibiram imagens em textos a respeito de um museu do diário, do cotidiano, do convívio, das necessidades de qualquer ser que foi ‘planejado’ para estar ‘vivo’: “Não existem museus sem toilettes é proibido. Porque um museum é um lugar para a arte. E viver é uma arte. E quem vive precisa ir ao toilette.”⁸

A palavra ‘vivo’⁹ já era impressa nos principais documentos de inauguração do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que assim como o Museu de Arte Moderna de São Paulo, foram idealizados segundo o MOMA de Nova York planejado para sediar não só exposições de artes visuais, mas animar a comunidade artística e o público em geral com uma programação de exposições, cinema, teatro, música, dança e cursos. O termo ‘vivo’ foi intensamente utilizado para contrapor a ideia de museus concebidos como relicários destinados a conservar e oferecer à contemplação obras de arte do passado, justificando assim a construção de um museu dinâmico que apostasse na arte, na missão educativa e nas novas gerações de artistas e futuros colaboradores de um projeto de cidade e país rumo à desejada e definitiva modernização.

Mario Pedrosa, importante crítico de arte da década de 1950, escreve a respeito da natureza de um museu de arte moderna ser uma “casa de experiências” onde é possível compreender uma arte que se propõe à pesquisa, às experiências, às invenções. (PEDROSA, 1995, p. 295). Isto é, um museu programado para que o artista pense sua obra segundo uma escala pública, na relação obra - espectador, e que desse diálogo suas experimentações artísticas possam produzir nos seus espaços a escrita de uma história da arte no Brasil.

Quando o Ministro Ernesto Simões Filho, no retorno de Getúlio Vargas à presidência, é nomeado para o Ministério da Educação e Saúde em 1951, convidado a discursar na inauguração do museu em 1952, no Palácio Gustavo Capanema, antigo edifício do Ministério da Educação e da Cultura, em um espaço assinado e adaptado por Oscar Niemayer, admitia a necessidade dos investimentos, sobretudo na arte moderna:

Como todos os homens da minha geração, passáramos esses vinte últimos anos sorrindo dos pruridos do modernismo, das suas pretensões e rebeldias, com revoltas e um mínimo de disposição à receptividade. Agora, como escapar ao cerco? São amigos interessados no nosso êxito, que consideram “sine qua” o modernizarmos-nos para merecer a simpatia da gente moça, tão necessária ao sucesso dos governos.¹⁰

Em seu discurso, afirma a importância da I Bienal de São Paulo (1951) que contribuiu para a cultura artística do país e mesmo sobre críticas, decide instalar o MAM no prédio de referência internacional da arquitetura moderna no Brasil descrito acima. E expressava a importância de um museu estar acessível ao

7 A escolha da mula deve-se ao fato que em meados da Idade Média, as mulas foram as montarias mais utilizadas pelos padres, por serem dóceis, resistentes e seguras.

8 Trecho retirado do telegrama

9 Cabe um parêntesis: a empresa responsável pela construção do teatro planejado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy foi a casa de shows VivoRio.

10 Boletins de 1952. Arquivos do setor de Documentação MAM Rio.

povo a fim de educá-lo e conscientizá-lo para as novas mudanças no âmbito econômico, político e cultural do país. Assim o ministro prossegue:

O museu graças a essa nova orientação, deixou de ser um mausoléu, para se tornar um órgão educativo, vivo, criador de padrões de julgamento estético, aperfeiçoador do gosto artístico, [...]. E é espantoso testemunhar, nesses museus modernos, a multidão de visitantes que a eles acorrem atentos, na ânsia de aprender, e que deles sairão, sem nenhuma dúvida, com o hábito dessa contemplação, melhorados em sua capacidade de percepção da beleza, em sua permeabilidade às várias formas e expressões artísticas. Esse é o conceito de um museu como órgão de educação democrática das massas, que o recebem e festejam com alguma coisa que vem completar o conjunto de suas conquistas sociais na civilização contemporânea.¹¹

É importante salientar que as primeiras iniciativas do MAM Rio dirigido por Niomar Muniz Sodré Bittencourt (1916-2003)¹² consistiam em atrair o público¹³ para suas exposições para que pudessem com um conjunto de outros argumentos justificar a construção definitiva da sede no Aterro do Flamengo. Aliás, justificativa que permanece até hoje, sobretudo nos museus que são criados dentro de um projeto de reforma urbana com interesses desenvolvimentistas.

Segundo Sant'Anna (2011, p.35), “o museu definia-se, portanto, como técnica para distinguir a arte de seu tempo. O moderno era simultaneamente o horizonte a ser alcançado e o método mesmo de alcançá-lo. O museu, ao colocar-se como meio, era ele mesmo instaurador do objeto visado.” Havia uma estratégia em desenvolver no povo um gosto pela arte e disseminar um conhecimento pela arte moderna, explícito em seu estatuto¹⁴ ao expor o acervo de artistas significativos da produção europeia como Picasso, Lèger, Matisse, Brancusi¹⁵ enfatizando sua importância nos grandes museus europeus e americanos, além do incentivo à realização de exposições coletivas de produções artísticas contemporâneas. E é com o interesse por jovens artistas advindos dos cursos do Bloco Escola que o MAM, investe em uma escrita dos museus e da história da arte no Brasil, instituindo um percurso singular que o identificava assim como o crítico Paulo Venâncio escreveu em seu livro *A presença da Arte* (2013, p. 58), “um museu-escola aberto, dinâmico, jovem e democrático”, embora fossem claras suas intenções civilizatórias.

Para sua missão didática, foram convidados artistas que se encontravam com a produção reconhecida e de preceitos renovadores como Ivan Serpa que reunia em seu grupo, nomes como os de Helio Oiticica, Rubem Ludolf, Aluísio Carvão, Lygia Pape, que posteriormente compuseram o Grupo Frente (1954-56).

¹¹ Idem.

¹² Jornalista, nomeada diretora-executiva do MAM Rio, cuja construção da sede definitiva comandou. Foi casada com Paulo Bittencourt diretor do jornal *Correio da Manhã*, importante diário na promoção de notícias sobre o museu na década de 1950. Morre em decorrência da doença de Alzheimer em 2003.

¹³ “Uma cidade a espera de um museu: o interesse do povo pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Visitado em 16 meses, por 73.000 pessoas – um pouco da vida desta importante obra cultural – vai expor ainda este ano: Van Gogh, Rouault e Toulouse - Lautrec – a sua exposição de arquitetura vai correr a Europa – praticamente aprovado o projeto que cria a verba de 10 milhões de cruzeiros destinados à construção da sede do museu – fala a “O Globo” a Sra. Niomar Muniz Sodré, membro da diretoria.” *Boletins de 1952. Arquivos do setor de Documentação do MAM Rio*

¹⁴ “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.” Ata de reunião Museu de Arte Moderna, 3 maio 1948. *Arquivos do Museu de Arte Moderna*.

¹⁵ Segundo Rodrigo Naves (2007, p. 425), a Bienal durante muito tempo cumpriu “papel altamente civilizatório entre nós” enfatizando em sua segunda edição (1953) salas com obras “dos maiores expoentes da arte moderna de todos os tempos”.

É justamente durante as décadas de 1950, 60 e 70, que a nosso ver, o museu de arte moderna se inscreve e escreve importante passagem da história da arte no Brasil e nos convida a pensar sobre a coexistência dos termos ‘moderno’, ‘pós-moderno’ e ‘contemporâneo’ na esfera do MAM suas passagens, persistências e limites.

Mario Pedrosa define os artistas modernos como aqueles que “conservam ainda certas tradições e as casam com pesquisas mais audazes e atuais” ao escrever um texto para o catálogo da Exposição de Artistas Brasileiros no MAM Rio em 1952. “O Momento Artístico”, título do texto, é composto por artistas que “começam a brigar por suas ideias, suas convicções artísticas” (PEDROSA, 1998, p. 242) e, sobretudo no que se refere às polêmicas em torno das tendências figurativas e abstracionistas a respeito das definições de uma arte nacional. E estas convicções estavam extremamente associadas à relação entre o espaço e a forma, a produção e a recepção de intensa experimentação artística em uma cidade que desenvolvia uma ‘vontade construtiva’ em uma arquitetura que desde sua concepção enfatizou os princípios e ideais modernos.

Mas esta vontade, segundo Pedrosa (1995, 342) parte efetivamente de um grupo de intelectuais, entre críticos e artistas, que trabalhou para “o desenvolvimento conceitual e terminológico de uma arte que foi definida como taxativamente “moderna”, em oposição às academias.” E que, sobretudo, se formou “quando as correntes imperialistas se espalharam pelo mundo [...]” Uma arte nova que surge com as ‘estranhas’ descobertas dos continentes explorados em que vários artistas europeus ao se apropriarem da forma dos objetos ‘exóticos’, sua produção os exclama qualidade estética e a produção artística começa a exigir espaços para abrigar uma arte que era modelo para todos os artistas e assim fundar de forma ilusória “[...] a ideia de que nós marchávamos para uma civilização mundial, para uma civilização florescente e que podia estabelecer-se por todos os países, mesmo os países miseráveis da África, os países miseráveis da América Latina e por aí adiante.” (PEDROSA, 1995, 344).

Ao trazermos essa discussão como ponto relacional para todas as menções que o Estado brasileiro fez pela valorização da arte moderna na capital federal observados em alguns documentos sobre a construção da sede do Museu uma associação da arte moderna às conveniências políticas. O que caberia à arte moderna, civilizar-nos. E obviamente, sabemos que não seriam as massas que frequentariam o museu, mas as elites que circunscreveriam a arte moderna como diria Pedrosa (1995, 347), em um “clube fechado”.

E o MAM Rio, desde sua estada nas adaptações do Palácio Gustavo Capanema à sede definitiva, sempre expressou sobre as suas livres estruturas, expor a arte contemporânea no sentido temporal e a própria produção moderna que sob seus imperativos estilísticos perdia fôlego em meados da década de 1960.

Encontramos no capítulo introdutório do livro *Após o fim da Arte* de Arthur Danto, reflexões sobre que tipo de arte o museu de arte moderna deseja representar. E como os sentidos temporais e estilísticos da instituição, quanto ao moderno e o contemporâneo, tendem a um “engessamento” quando não afirmam suas posições e suas escritas:

[...] 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 como 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 MAM Rio faz uma tentativa de esclarecer um possível posicionamento quanto a sua própria trajetória histórica, quando seu curador Luiz Camillo Osório produz uma genealogia a partir das obras que compõe a Coleção Gilberto Chateaubriand. Revisa no texto curatorial possíveis genealogias, pois são diversas poéticas que compostas por diversas análises, poderão traçar novas narrativas históricas entre o que se define como moderno e contemporâneo. Mas essa narrativa está expressa em apenas um dos espaços do museu, em específico no terceiro andar. Lá é possível observar que há uma tentativa dessa escrita, ao escolher dentre os principais nomes da arte no Brasil, obras representativas dos períodos tradicionalmente mencionados da trajetória da arte brasileira. Embora a museografia se aproxime mais de uma lógica tradicional de exposição, propõe misturar os tempos e estilos.

O curador, a nosso ver, afirma o que Danto (2006, 14) prefere exercitar com o uso do termo pós-moderno para algumas obras, cuja definição melhor se identifique com “determinado campo da arte contemporânea”. Algumas obras de arte, segundo o autor, poderiam ser analisadas, mediante a fórmula: “elementos mais híbridos do que ‘puros’, contaminados em vez de ‘limpos’, ‘ambíguos’ em vez de ‘articulados’, ‘perversos’, bem como ‘interessantes’”¹⁶ para tentar criar algumas classificações para obras que talvez não possam ser mais rotuladas no singular, mas no plural, pois começam a assumir uma indefinição estilística até que assumam características do que entendemos por arte contemporânea para repensar a própria história ou não de uma arte que teima em envelhecer no museu ou fora dele:

ERA UMA VEZ O CONTEMPORÂNEO
 PASSAVAM OS ANOS E O CONTEMPORÂNEO
 CONTINUAVA CONTEMPORÂNEO
 MAS CANSADO
 EXAUSTO MESMO
 SER CONTEMPORÂNEO
 ETERNAMENTE
 ERA UM SACO
 COMO ERA BOM SER PÓS-MODERNO!
 (MENTIRA)
 O QUE ELE OU ELA REALMENTE QUERIA:
 MORRER NO PASSADO
 REMOTO
 UMA FÁBULA¹⁷

¹⁶ Arthur Danto cita o trecho do livro de Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1996.

¹⁷ Texto do telegrama transcrito exatamente como foi exposto. Exposição *Musa se Cabeça: fábulas do contemporâneo*. MAM Rio, fev-abr, 2013.



Exposição Musa sem Cabeça: a fábula do contemporâneo da artista Laura Erber. MAM Rio, 2013. Foto: Veronica Cavalcante



Exposição Musa sem Cabeça: a fábula do contemporâneo da artista Laura Erber. MAM Rio, 2013. Foto: Veronica Cavalcante



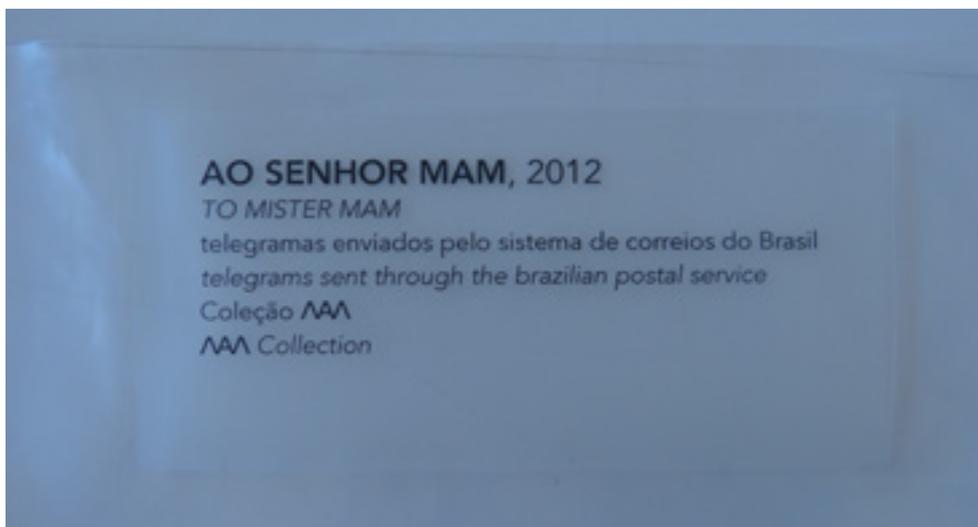
Exposição Musa sem Cabeça: a fábula do contemporâneo da artista Laura Erber. MAM Rio, 2013. Foto: Veronica Cavalcante



Detalhe dos telegramas. Exposição Musa sem Cabeça: a fábula do contemporâneo da artista Laura Erber. MAM Rio, 2013. Foto: Veronica Cavalcante



Detalhe dos telegramas. Exposição Musa sem Cabeça: a fábula do contemporâneo da artista Laura Erber. MAM Rio, 2013.



Detalhe do telegrama. Exposição Musa sem Cabeça: a fábula do contemporâneo da artista Laura Erber. MAM Rio, 2013.



Laura Erber (1979, Rio de Janeiro) artista visual e escritora.

Referências Bibliográficas

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p.191-195.

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

DANTO, Arthur. Após o Fim da Arte. A Arte Contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

NAVES, Rodrigo. O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PEDROSA, Mário. Políticas das Artes. Organização e apresentação de Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

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.

VENANCIO FILHO, Paulo. A presença da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2013.