

# Certezas da Incerteza viva: O Pós-moderno, um começo

*Eliakim Ferreira Oliveira*

## Resumo

O artigo busca tecer uma crítica às ideias segundo as quais, ou a arte pós-moderna marca certa experiência do “fim da arte” (Jameson), ou é mera “aporia da modernidade” (Habermas). Para isso, o autor indicou, por um lado, certas experiências artísticas daquilo que se convencionou como o início da pós-modernidade artística e analisou, por outro, obras expostas na 32ª edição da Bienal de Arte de São Paulo.

**Palavras-chave:** Jameson – Habermas – Huyssen – Arte moderna – Arte pós-moderna – Crítica de arte.

*Lá chegam todos,  
Marinetti, acadêmico.<sup>1</sup>*  
FERNANDO PESSOA

Adentrar no pavilhão da Bienal de São Paulo, cujo título *Incerteza viva* marca a sua 32<sup>a</sup> edição, nos dá, ao menos, duas certezas. A primeira salta aos olhos: a arte está lá, para ser fruída a seu modo, e por entre obras caminha o fruidor, fruindo-as à sua maneira. É uma certeza porque nasce do óbvio. Dizer a obviedade de que há arte na atual Bienal de Arte não é, no entanto, trivial nem sem motivo: se a arte está num circuito artístico como a Bienal é porque, de algum modo, permanece. A 32<sup>a</sup> Bienal está nos dizendo exatamente isto: que se a arte terá fim ou que, se é possível falar em “fim da arte”, esse “fim” não deve ser entendido por seu valor de face. Pode-se falar em *fim de certa arte* – disso não há dúvida. Pode-se até falar – e essa é nossa segunda certeza – que, desde os anúncios do “fim da arte”, a fruição mudou: o olhar imediato do fruidor deu lugar à mediação dos cliques e *flashes*. Se antes eram “as obras-primas à direita e à esquerda” que nos deixavam bêbados<sup>2</sup>, hoje é o fascínio das imagens<sup>3</sup> que nos deixa trôpegos.

Mas o que era esse *antes* a que nos referimos? Em primeiro lugar, é um antes longo: de aproximadamente cem anos. Vai do fim do século XIX até os anos 1960 e 1970 (FABBRINI, 2006). Sua vastidão nos impede de detalhá-lo. O que é importante dizer é que esse antes pode ser chamado, extensivamente, de período das vanguardas artísticas, que marca o que se convencionou chamar de modernidade artística (FABBRINI, 2006). As vanguardas heroicas como o futurismo bem caracterizam o espírito da época: a “crença nos poderes transformadores da arte” (FABBRINI, 2006, p. III), a “relativização dos vários códigos” (JAMESON, 2001, p. 83), o imaginário utópico, a noção prospectiva do tempo – o tempo futuro como um vazio a ser preenchido por algo sempre

---

1 Versos extraídos do poema *Marinetti, Acadêmico*, de Fernando Pessoa sob o heterônimo de Álvaro de Campos (PESSOA, 2010, p. 190).

2 Como no início do século XX no Louvre de Paul Valéry. Assim Valéry (1993, p. 32) caracteriza o “problema dos museus”: “Ou ainda, não seria um exercício de tipo particular este passeio bizarramente entravado por belezas, e desviado a cada instante por estas obras-primas à direita e à esquerda, entre as quais é necessário conduzir-se como um bêbado entre os balcões?”.

3 Talvez a presença de Baudrillard se manifeste exatamente aí, na fruição da obra: a fruição por meio da imagem fotográfica talvez conceda à obra o que lhe “falta” de realidade quando se apresenta como real; o *flash*, então, faz isto: salva o real em formato hiper-real – nas palavras de Baudrillard (1997, p. 167): evoca a “hiper-realidade da cultura”, e quando a carência de realidade se manifesta, basta o *download* do hiper-real para fruir o “espetáculo” (BAUDRILLARD, 1997, p. 170).

à frente, na dianteira. É o tempo de Picasso, de Malevich e, é importante dizer, o tempo da crítica dadaísta à própria racionalidade que o inspira, dos *readymades* de Duchamp, das ortogonais de Mondrian e da estetização da vida.

Mas esse antes, e isso é o que nos importa, tem fim: as vanguardas artísticas terminam e seu ocaso “é inseparável do tema do fim da arte” (FABBRINI, 2006, p. III). Por isso o que nos importa, efetivamente, não é o antes, mas o agora: isto que se costuma chamar de pós-modernidade artística ou arte contemporânea. Quer dizer, por que motivo se falou em fim da arte quando do fim da vanguarda, e o que está por trás desse discurso? Isto é, por que a arte de hoje, resultado do fim de certa arte, pode carregar o fardo do fim de toda arte? Enquanto fim de certa arte, por que não a chamar *começo*? Pois é isto que defenderemos: que a arte contemporânea não é de todo fim, mas sobretudo *começo*, e que também não é meramente aporia da modernidade nem citação inconsciente do moderno. É fim, sim, de “certa arte”, como Fredric Jameson (2001, p. 83) disse em relação ao anúncio do fim do romantismo, que, segundo certa literatura, constituía-se, para Hegel, não como fim de certa arte, mas de toda. E também dizemos não de todo fim, porque, a despeito do que Jameson parece pensar, essa arte também produz uma relação com o moderno que não é simplesmente “um apelo nostálgico nem uma denúncia edipiana de suas insuficiências repressivas” (JAMESON, 2001, p. 91) ou meramente um “pastiche” (JAMESON, 2006, p. 23). Nesse sentido, não perdeu seu caráter crítico, ou, como quer Jameson, seu lastro no “mundo histórico”.

Em primeiro lugar, é preciso dizer que, embora o tema do fim das vanguardas seja inseparável do tema do fim da arte, é difícil entender exatamente o que Jameson está caracterizando como fim da arte. É certo que a passagem de um imaginário a outro, do moderno ao pós-moderno, pouco tem a ver com o que Hegel, por exemplo, entendeu como fim da arte. Não se está falando aqui de uma superação do tipo *Aufhebung* da arte pela filosofia, ainda que Jameson (2001) fale de uma estetização da filosofia ou de uma dissolução de velhas categorias, que dificultariam dizer se o texto é ou não filosófico, marcando, assim, o fim da filosofia como tal (JAMESON, 2006) – espécie de “hegelianismo invertido”, semelhante ao de Joseph Kosuth (2006), na expressão de Thierry de Duve (1998).

Se recorrermos ao texto *Periodizando os anos 70*, veremos que Jameson (1991) está apontando o pós-moderno como aquele que perdeu o que caracteriza o moderno: a relação com a utopia ou o seu “ímpeto transformador” (FABBRINI, 2006, p. 113), “se transformando”, dessa maneira, “em farsa” (JAMESON, 1991, p. 93). É fácil entender essa perda do potencial crítico se recorrermos ao texto *Pós-modernidade e sociedade de consumo*: a arte se tornou “es-

quizofrênica”, “materialidade significante isolada” (JAMESON, 1985, p. 22), signo sem referente e, por assim dizer, não mais aponta para a realidade ou ao que Jameson (1991, p. 124) chama “mundo histórico”, mas apenas para si mesma. Torna-se, então, autorreferente<sup>4</sup>. É nesse sentido que se poderá entender sua relação com o moderno: como perde seu lastro com o real, sua coerência já “não se funda em si mesma, mas em relação ao próprio modernismo” (JAMESON, 1985, p. 22), de tal maneira que passa a citá-lo em forma de pastiche: deslocados signos modernos, citados sem consciência histórica, “nostalgicamente” (JAMESON, 2001, p. 91), quando já quase “tudo foi inventado” (JAMESON, 1985, p. 22)..

Em outra perspectiva, no texto *‘Fim da arte’ ou ‘fim da história’?*, Jameson (2001) abordará o tema do fim da arte identificando, na transição do moderno ao pós-moderno, a última aderência dela ao “mundo histórico”. Por isso tratará do tema a partir de uma prática artística muito em voga nos anos 1960: os chamados *happenings*. Essa prática, segundo o autor, leva ao extremo a falta de originalidade das produções teatrais da época “ao proclamar a eliminação completa da desculpa do texto e oferecer um espetáculo de pura representação, enquanto também procuram paradoxalmente abolir as fronteiras e as distinções entre a ficção e o fato, entre a arte e a vida” (JAMESON, 2001, p. 75). Eram, no entanto, o pano de fundo de certo imaginário da época ou, talvez se pudesse dizer, de certa “condição histórica”, na expressão de Andreas Huyssen (1991, p. 22), isto é, manifestações que podiam ser entendidas como um protesto contra a política dos anos 1960, sobretudo contra a guerra americana no Vietnã. “As inovações teatrais se posicionaram então”, Jameson (2001, p. 75) nos diz,

[...] como um gesto simbólico de protesto estético, como inovação formal apreendida nos termos de um protesto político e social, acima e além dos termos especificamente estéticos e teatrais em que tais inovações eram expressas.

O tema do fim da arte toma, nesse sentido, um caráter também político e, ao fazê-lo, é como se o fim da arte se desse, de um lado, pelo signo já não tocar

---

4 Por outro lado, é justamente o caráter autorreferencial ou tautológico que determinará, segundo Kosuth (2006), a existência da arte – ou seu caráter distintivo – após os *readymades* de Duchamp: “Com o *readymade não-assistido*, a arte mudou o seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito. Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função. Essa mudança – de ‘aparência’ para ‘concepção’ – foi o começo da arte ‘moderna’ e o começo da arte ‘Conceitual’. Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza) porque a arte só existe conceitualmente” (KOSUTH, 2006, p. 217).

o referente ou por reduzir-se a significante e, de outro, por já não colocar a indistinção entre arte e vida – aparentemente, o último suspiro da arte – como uma visão futura. Essa perspectiva, presente no *happening*, não apenas retoma o moderno, mas parece terminar o que ele começou. Não à toa, Duchamp é quem De Duve identifica como a principal inspiração para artistas pós-modernos como Joseph Beuys buscarem uma cultura pronta para apagar a diferença entre arte e vida – o que, aliás, deixaria críticos como Clement Greenberg mais temerosos (DE DUVE, 1998)<sup>5</sup>. O que reforça essa tese e é mais próximo ainda da caracterização de Jameson é o sonho da vida como “obra de arte total”, no sentido dos programas de Mondrian ou Theo Van Doesburg (FABBRINI, 2006)<sup>6</sup>, que Habermas (1987) identifica, por exemplo, como estando na origem da arquitetura moderna. É esse ponto que talvez nos permita pensar, aliás, no que Habermas chamará de “despedida apressada” (1987, p. 115) da modernidade, na medida em que haveria aí uma “reconciliação entre arte e vida” (1987, p. 116), de tal modo que isso que chamamos “pós-moderno” não passaria de mais uma das aporias que “a modernidade [...] produz por si própria” (HABERMAS, 1992, p. 109).

É certo que esse “fim da arte”, sendo a última abolição das fronteiras entre arte e vida, caracterizará o que lhe sucede como “materialidades significantes pairando livremente, cujos significados estão em vias de se evaporarem”

---

5 “Uma cultura pronta para apagar a diferença entre arte e vida é o que ele [Greenberg] mais teme. Não compartilha igualmente da convicção de Beuys de que um artista deve atuar sob a teoria de outro artista” (DE DUVE, 1998, p. 126-127). Curioso é que De Duve (1998, p. 126) também dirá que Beuys é “a última relevante e trágica encarnação da tradição romântica”. Ficamos a nos perguntar se não são expoentes da arte contemporânea como Beuys – o romântico de De Duve – que levaram Alain Badiou (2016) a postular a tese de que a arte contemporânea deve ser “sobre como não ser romântico”: “É a grande questão e extremamente complicada. Mais especificamente, a questão é como não ser um formalista-romântico” (comentário à tese I de suas *Quinze teses sobre a arte contemporânea*).

6 Se tomarmos o *happening* como o início do pós-moderno, e não como fim do moderno – como faremos –, talvez possamos dizer que está aí a “parcela” de sublime que a arte contemporânea poderia ter, contra certa ideia de que só “o modernismo aspira ao sublime como sua essência” (JAMESON, 2001, p. 84), enquanto no pós-moderno haveria “o retorno do belo” (JAMESON, 2001, p. 88), isto é, do meramente decorativo ou, como diz Kant (1993, p. 90), daquilo que “concerne à forma do objeto”. Ora, ao misturarem-se vida e arte no *happening*, por exemplo, já não é apenas a forma do objeto que está em jogo: aqui também se vê esse sublime que pode “ser encontrado em um objeto sem forma” (KANT, 1993, p. 90). E essa possibilidade de “estetização” da vida como um todo não tem no fundo um objeto que “enseje representar nele uma ilimitação, pensada, além disso, em sua totalidade” (KANT, 1993, p. 90)? Parece-nos, assim, exagero reduzir o pós-moderno simplesmente ao belo: o *espírito* do *happening* está, como veremos, em manifestações pós-modernas, de tal modo que o exemplo do *happening*, com o qual Jameson inicia seu texto, parece desautorizar sua interpretação. No entanto, essa busca pelo rótulo de “sublime” ou de “belo” quanto ao pós-moderno não permite que o expliquemos; na verdade, o que vale nele não concerne, a nosso ver, à possibilidade de ser sublime.

(JAMESON, 1985, p. 24). Jameson está entendendo, com isso, que a indistinção entre arte e vida no *happening* é o anúncio do fim da arte ou do fim do moderno, de modo que o que vem depois, isto é, a materialidade significativa sem significado, é o começo do pós-moderno. O que defendemos, no entanto, é que o *happening* não é anúncio do fim do moderno, mas, pelo contrário, anuncia o começo do pós-moderno, uma vez que seu *espírito* está presente, como veremos, em obras pós-modernas, sobretudo naquelas que, tomando as palavras de Huyssen (1991, p. 79), não se enquadram num “pós-modernismo fácil do tipo ‘vale tudo’”. O pós-moderno e sua relação com o moderno não é, assim, tão simples de entender. Não basta dizer que não é crítico ou que é vazio de significado, nem que rompe fronteiras entre arte e vida ou que é a possibilidade aporética de acabamento do “projeto da modernidade” – e, embora cite o moderno, não é uma citação gratuita ou simplesmente deslocada. E por que é possível dizer isso? É chegada a hora de retornarmos ao pavilhão da Bienal de São Paulo.

Uma das primeiras obras que vemos é a mixórdia da instalação *Ágora: oca tapera terreiro*, de Bené Fonteles. Assim sua produção artística é descrita: “Marcada pela esfera ritualística, a criação de Bené Fonteles abarca instalações, esculturas e manifestos em profundo diálogo com questões ambientais, saberes populares e o desejo de fundir o ‘ser brasileiro’ e o ‘ser universal’” (BENÉ..., 2016). Por que dizemos mixórdia? Mixórdia já no título: a ágora dos gregos, a oca e a tapera de povos indígenas autóctones do Brasil e o terreiro próprio ao ritual de religiões afrodescendentes. A mixórdia do título nos dá, então, a impressão tanto do idiomático – afinal, tudo nele é vernacular – quanto do sincretismo cultural – gregos, indígenas, africanos. E quando entramos na instalação – uma oca – nos surpreendemos com a intensificação dessa mixórdia: quase tudo remete ao típico, ao ritualístico: objetos típicos indígenas, africanos, até mesmo indianos. Notemos: tudo peculiar aos povos que, a seu modo, “citam” o mito, inclusive no caso dos gregos. O que nos dá essa certeza? É que dentro da oca há um livro sobre a gênese das mitologias.

Mas não nos enganemos: não é simplesmente a expressão do reconhecimento de determinados povos, o que Huyssen (1991, p. 79) comentará como sendo a “crescente consciência de que outras culturas, não-europeias, não-ocidentais, devem ser abordadas por meios que não os da conquista e da dominação”. Sim, é isso também, a descrição mesmo nos alertou – e não podemos deixar de levar em conta a dimensão específica da crítica. No entanto, ao entrarmos, deparamos com uma foto de Mário de Andrade, e conforme seguimos a curva da oca, vemos também uma de Dorival Caymmi, outra de Gilberto Gil, outra de Luiz Gonzaga, de Nise da Silveira, de Patativa do As-

saré, sobre uma estante o *Grande sertão: veredas* — elementos que, juntamente com o típico do índio e do africano, constituem aquilo a que se chamou “o ser brasileiro”.

Seguindo a curva, no entanto, vemos também um quadro de Kandinsky, uma foto de Einstein, uma de John Lennon e Yoko Onu (*Hair Peace*) e, por fim, após cento e oitenta graus de oca, uma foto de Duchamp. Sim, Duchamp está na oca! Um crítico desavisado, diante de tamanho sincretismo cultural, de citações do moderno em Mário de Andrade, Kandinsky e Duchamp, diria: signos deslocados, embaralhamento de signos, vazio de significado, mero “apelo nostálgico” ou “denúncia edipiana”. Todavia, ele não perceberia que a posição desses signos é estratégica: do muito típico, do rente ao mito, ao “ser brasileiro” em Mário de Andrade; seguindo a curva, passamos por todo um ocidente, até chegarmos a Duchamp. Em resumo: vamos do autóctone ao ocidental, do artesanal a Duchamp, do mito ao suporte sensível de uma ideia.

O que Bené Fonteles está nos mostrando é nossa posição, na medida em que estamos presos à ideia, ao conceito, enquanto quase contemporâneos dos *readymades* de Duchamp. Por outro lado, e isso é mais importante, mostra-nos a nossa origem no mito: enquanto brasileiros e enquanto ocidentais; tanto o mito do indígena e do africano quanto o mito do grego. É nesse sentido que o grito pelo reconhecimento de povos cuja cultura é marcada pelo mito se torna destacado: viemos dessa cultura — nós, ocidentais como Einstein, modernos como Duchamp, somos seus filhos. O moderno não está aqui, então, simplesmente como nostalgia ou citação sem consciência histórica. Ele não é deslocado, mas ordenado; rearranjado de tal modo a, como quer Jameson (2001, p. 91), “produzir uma relação [...] que não signifique nem um apelo nostálgico nem uma denúncia edipiana”. É, na verdade, ressignificado, posto em perspectiva, a serviço da possibilidade de uma mudança. Essa mudança não é utópica, como a mudança almejada pelo moderno. Ela é pontual: as “questões ambientais”, os “saberes populares e o desejo de fundir o ‘ser brasileiro’ e o ‘ser universal’” (BENÉ..., 2016). E isso é que é pós-moderno.

Do mesmo modo, em outras obras da Bienal, signos da modernidade são citados, tanto implícita quanto explicitamente, de tal maneira a servirem a certo espírito crítico. As obras do chileno Felipe Mujica, por exemplo, buscam investigar “o passado recente da arte latino-americano, com interesse específico por experiências que aproximam educação e arte moderna” (FELIPE..., 2016). É o caso das cortinas penduradas no saguão, bordadas pelas bordadeiras do Jardim Conceição, em Osasco, São Paulo. Claro exemplo de arte relacional, que, tal como os *happenings* citados por Jameson, remetem “ao imaginário das vanguardas artísticas do século 20” (FABBRINI, 2010, p. 12).

No entanto, o embaralhamento entre arte e vida que se estabelece aqui tem função educativa: é para que aquele que não é, a princípio, artista tenha a experiência da produção da arte, de tal modo a educar-se a si mesmo.

Em outra chave, mas ainda visando a aproximações sociais, os *Transnômados*, *readymade* do coletivo artístico Opavivará, a partir de uma construção plural, com carrinho de pedreiro e outros dispositivos móveis – genuíno “inutensílio” (é clara a presença de Duchamp) –, buscam dar um novo sentido à criação desses objetos quando trazidos a público e habitados pelos participantes. A ideia, segundo a descrição, é deflagrar “situações inusitadas, encontros e vivências que visam gerar um curto-circuito nos valores e protocolos dos sistemas nos quais atuam, seja na praça, seja no museu” (OPAVIVARÁ!, 2016). Não é mera tautologia, não é simplesmente arte citando arte, mas um veículo para a discussão de valores, protocolos e funções na vida social.

Dessa maneira, buscamos apresentar uma visão do pós-moderno que não o tome simplesmente como “fim da arte” por já não carregar as pretensões do moderno. Lê-lo assim é exigir que a arte seja mais do que ela é ou impor-lhe regras estranhas. A 32ª Bienal de São Paulo talvez nos dê esta lição: de que apesar de não lançar “o desafio às estrelas”, como um Marinetti (1978, p. 88) futurista, não se desprende do “mundo histórico”, como quer Jameson, nem do “mundo da vida”, como quer Habermas. Apenas, talvez possamos dizer, especificou a crítica. Não deve ser visto, nesse sentido, como um fim, mas sobretudo como um começo: estamos vivendo o começo de novas maneiras de a arte fazer a sua crítica. Diferente do moderno, essa arte tem o moderno à retaguarda. Quem sabe não esteja aí a sua possibilidade de mudança genuína: não é moderna, muito menos aporia do moderno, mas tem o moderno para redirecionar – não de modo nostálgico, mas crítico. E não todo o moderno, mas, sobretudo, aquilo que no moderno não é utopia.

## Referências

- BADIOU, A. Quinze teses sobre a arte contemporânea. *LavraPalavra*, 28 out. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2P2jC5m>>. Acesso em: 2 nov. 2016.
- BAUDRILLARD, J. O efeito Beaubourg. In: \_\_\_\_\_. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editoria UFRJ, 1997. p. 156-177.
- BENÉ Fonteles. 32ª Bienal de São Paulo: *Incerteza viva*, São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2nElBjL>>. Acesso em: 15 abr. 2017.
- DE DUVE, T. Kant depois de Duchamp. *Revista do Mestrado em História da Arte EBA*, Rio de Janeiro, 2º semestre, p. 125-152, 1998.



- FABBRINI, R. N. O fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade. *Cadernos de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp*, Campinas, v. 8, n. 2, p. 111-129, 2006.
- \_\_\_\_\_. Arte relacional e regime estético: a cultura da atividade dos anos 1990. *Revista Científica FAP*, Curitiba, n. 5, p. 11-24, jan./jun. 2010.
- FELIPE Mujica. *32ª Bienal de São Paulo: Incerteza viva*, São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2MNtDlm>>. Acesso em: 15 abr. 2017.
- HABERMAS, J. Arquitetura moderna e pós-moderna. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 2, n. 18, p. 115-124, 1987.
- \_\_\_\_\_. Modernidade: um projeto inacabado. In: ARANTES, O. B. F.; ARANTES, P. E. *Um ponto cego no projeto moderno: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*. São Paulo: Brasiliense, 1992. p. 99-123.
- HUYSSSEN, A. Mapeando o pós-moderno. In: DE HOLLANDA, H. B. (Org.). *Pós-modernismos e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 15-80.
- JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 2, n. 12, p. 16-26, 1985.
- \_\_\_\_\_. Periodizando os anos 70. In: DE HOLLANDA, H. B. (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 81-126.
- \_\_\_\_\_. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 1993.
- KOSUTH, J. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 210-234
- MARINETTI, F. T. O futurismo. In: TELES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 83-88.
- OPAVIVARÁ! *32ª Bienal de São Paulo: Incerteza viva*, São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2MpnPLA>>. Acesso em: 15 abr. 2017.
- PESSOA, F. *Poemas de Álvaro de Campos: Obra poética IV*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- VALÉRY, P. O problema dos museus. *Revista MAC*, São Paulo, n. 2, p. 53-55, 1993.

