



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades

Anderson Luiz da Silva de Oliveira

**Concepções de arte pública e de museu na experiência da Unidade
Experimental do Museu Arte Moderna de Arte Moderna do Rio de Janeiro
na década de 1970**

Rio de Janeiro

2021

Anderson Luiz da Silva de Oliveira

**Concepções de arte pública e de museu na experiência da Unidade Experimental do
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na década de 1970**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof.^a Dra. Eveline Bertino Algebaile

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

O48	<p>Oliveira, Anderson Luiz da Silva de Oliveira Concepções de arte pública e de museus na experiência da Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na década de 1970 / Anderson Luiz da Silva de Oliveira. – 2021. 221 f.</p> <p>Orientadora: Eveline Bertino Algebaile. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação</p> <p>1. Arte pública – Teses. 2. Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro – Teses. 3. Arquivo – Teses. I. Algebaile, Eveline Bertino. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação. III. Título.</p>
bs	CDU 069.13

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Anderson Luiz da Silva de Oliveira

**Concepções de arte pública e de museus na experiência da Unidade Experimental do
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na década de 1970**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 21 de outubro de 2021.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a. Eveline Bertino Algebaile (Orientadora)

Faculdade de Educação - UERJ

Prof.^a Dr.^a. Maria Manuela Alves Maia

Conservatório Brasileiro de Música

Prof.^a Dr.^a. Fernanda Cardoso Lopes

Universidade Candido Mendes – UCAM

Prof.^a Dr.^a. Eloiza Gurgel Pires

Faculdade de Educação - UERJ

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Fernando Severino Oliveira (*in memoriam*) e Herminia Francisca da Silva.

AGRADECIMENTOS

Aos meus queridos pais, que com muita bondade e trabalho me possibilitaram, desde a infância, a ler o mundo e ter felizes condições para ser livre e amado. O amor, a dedicação e as suas histórias de vida são fontes de inspiração para alcançar os meus objetivos como ser humano.

A meu pai, Fernando Severino Oliveira (*in memoriam*), que me ensinou que a alegria está nos detalhes da vida, assim como nas relações em que o afeto se faz presente. A sua orientação me fez tecer as tramas da vida com atenção, cuidado, carinho e amor, concebendo em coletivo uma existência significativa com as pessoas, às coisas, à natureza e ao mundo.

A minha mãe, Hermínia Francisca da Silva, que me conduziu e proporcionou uma vida na qual a prioridade é o amor e a liberdade. Seu estímulo foi fundamental para compreender o que realmente importa, nesta experiência singular que é o viver.

A Eveline Albertino Algebaile, professora e orientadora, a quem sou grato pelo resultado deste trabalho e, sobretudo pelas reflexões sobre o papel das manifestações artísticas, da arte pública, da política, das instituições, da educação, das políticas públicas e da sociedade. Cada aula e reuniões de orientação foram experiências incríveis que levarei para sempre em minha prática como pesquisador.

A Maria Manuela Alves Maia, professora e coorientadora, continuo sendo grato pela sua capacidade ímpar de diligência, dedicação e disponibilidade de escuta implicada no apoio a elaboração desta dissertação. Hoje, com um recorte mais específico, estamos dando continuidade ao trabalho iniciado há muito tempo, desde os tempos de graduação. Serei eternamente grato pelo seu amor, demonstrado no brilhar de seus olhos e nas suas atitudes. Doce amiga!

A Fernanda Cardoso Lopes, professora e pesquisadora, que foi capaz de ensinar uma relação única com a escrita, a crítica e a história da arte brasileira, em especial sobre o contexto do experimentalismo artístico dos anos 1970. A quem devo a escolha deste tema de pesquisa. O seu generoso acolhimento nas aulas da Escola de Artes Visuais do Parque Lage possibilitou a realização de um sonho. Sou grato pela participação em diversos momentos de minha vida, sobretudo na condição de avaliadora externa na banca de qualificação e defesa desta dissertação.

A Eloiza Gurgel, professora e pesquisadora, que topou a participação na condição de avaliadora interna na minha banca de qualificação e defesa de dissertação. A pertinência de

seus comentários sobre a relação entre a arte, a cidade, a liberdade e a amorosidade foram direto de encontro ao meu ser.

A Isabel Portella, museóloga e pesquisadora, muito obrigado pelos momentos de conversas, aulas e, principalmente pela fortuna intelectual legada ao país, desde a compreensão do circuito artístico brasileiro nos anos 1970 até a atual definição de acessibilidade em museus. A sua atuação na construção da Política Nacional de Educação Museal (PNEM) foi fantástica. Mais uma vez, obrigado pela sua disponibilidade em participar na condição de avaliadora externa desta banca de defesa de dissertação.

A Frederico Morais, crítico de artes e idealizador do programa educativo da Unidade Experimental no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, pelo encontro e abertura de sua residência para me receber no decorrer do período de pesquisa. Sou grato pelo contato com o seu arquivo pessoal e memória, gesto decisivo para o aprofundamento da qualidade deste trabalho. Do mesmo modo, também estendo os agradecimentos à colega da turma de Arte, Arquivo e Memória, do Instituto de Arte Contemporânea e coordenadora do acervo Frederico Morais, e do acervo Cildo Meirelles, Stefania Paiva. Gratidão pela ponte estabelecida. Evoé!

A Jéssica Gogan, professora e pesquisadora, pelas aulas, encontros e conversas concedidas. Mesmo sendo atravessados por uma pandemia global como à COVID-19, no decorrer deste percurso, a sua disponibilidade se demonstrou integralmente. Sucesso com as reverberações do livro *Domingos da Criação: Uma Coleção Poética do Experimental em Arte e Educação*.

A Julia Rebouças, curadora de artes, pela imediata disponibilização dos resultados de sua pesquisa intitulada *Eis a arte: a atuação do crítico, curador e artista Frederico Morais*.

A Suely Rolnik, psicanalista e curadora de artes, obrigado por me ensinar a importância do lembrar e da necessidade de estabelecer pontes com o mundo, concebendo movimentos, processos vitais e redes de afetos como força micropolítica.

A Sabrina Andrade, psicóloga e doutoranda em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Muito obrigado por praticar em cada consulta um tratamento clínico-ético-estético-político. É indispensável deixar de lado as contribuições da psicanálise em minha vivência e dos seus desdobramentos para alcançar uma reflexão atenta e, que dê conta das complexidades envolvidas na concepção histórica da arte brasileira e dos seus atravessamentos com outros campos de conhecimento.

A Fernando Cocchiarale e Ronaldo do Rego Macedo, pelos relatos de memória sobre as suas vivências como participantes da Unidade Experimental e, também como ex-alunos/monitores dos cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, nos anos 70. Sou

grato pelas conversas concedidas, muita das vezes realizadas em momentos de intervalos ou até mesmo durante as suas aulas na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

A Anna Bella Geiger e Cildo Meirelles, pela disponibilidade, conversas e acolhimento em seus ateliês para a realização desta pesquisa.

A Katia Rosendo, Verônica Diaz e Flavio pelos depoimentos e lembranças sobre como as manifestações artísticas realizadas no Aterro do Flamengo e os encontros promovidos no âmbito da Unidade Experimental no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro afetaram positivamente as suas vidas.

Ao Centro de Pesquisa e Biblioteca do MAM Rio, nas figuras de Elizabeth Catoia Varela e Aline Siqueira. E, ao Centro de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do MAM Rio, na figura de Fabio Velozzo e Tiago Emanuel. Cada momento de encontro com o acervo institucional foi fundamental para esta pesquisa.

Ao Instituto Itaú Cultural, que recentemente me convidou para colaborar em seu corpo de pesquisadores atuantes na continuidade da Enciclopédia Itaú Cultural. Em especial, agradeço a sua idealizadora, Tania Rodrigues. Além das trocas com a colega Bruna Ferreira da Silva.

A biblioteca da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, na figura das queridas colaboradoras Rubia Luiza da Silva, Juliana Machado e Tanja Bandoïn. E, a biblioteca do Centro Cultural do Banco do Brasil. Tais espaços contribuiriam de modo favorável para à leitura e escrita deste texto. Os acervos bibliográficos e audiovisuais referentes à história da arte brasileira encontrados aqui, são uma raridade em relação às demais bibliotecas do Brasil.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Políticas Públicas e Formação Humana, sobretudo aos distintos profissionais envolvidos nas demais unidades acadêmicas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. #UERJRESISTE!

Aos amigos da turma de mestrado do ano de 2018, levarei todos vocês em meu coração com muito carinho. Que linda emoção ter participado de cada aula. Iniciamos este curso expondo os nossos desejos e as nossas angústias. Acredito que o que ficará mesmo são as nossas singularidades. Com louvor, estamos concluindo mais uma etapa neste rito de passagem. Nesta dança, que é extremamente difícil, também sabemos que alguns colegas não puderam concluir este curso. Entretanto, todos os momentos vividos foram com debates de alto nível. Fico feliz, pois um grupo composto por perfis com diferentes formações, recursos disponíveis e trajetórias de vida como o nosso chegou até aqui, com sucesso.

No mestrado tive a oportunidade também de atuar como representante discente e, por este motivo, não poderia deixar de parabenizar o trabalho intenso de todos os componentes da

secretaria acadêmica deste programa e, da querida colaboradora Dona Maria, que com seu dedicado trabalho de prestação de serviços gerais, sempre nos contemplou com saborosas e generosas doses de café, com um arrebatador aroma capaz de fazer frente a muitos baristas.

Ao grupo de pesquisa Educação Museal: conceitos, história e políticas do Instituto Brasileiro de Museus, em especial, à equipe da linha de pesquisa História da Educação Museal, da qual também integro.

A Gabriel Cardozo, Andresa Bernardino, Inês Nin, Jonatan da Silva e Francisco Brandão, pela leitura, revisão textual, e também pelas dicas de aperfeiçoamento da escrita e conversas sobre a pertinência do tema estudado. Obrigado por me ensinarem que um texto só faz sentido quando é pensado para ser compreensível para o leitor.

Por fim, agradeço aos demais familiares, amigos, colegas e companheiros de diferentes encontros neste plano de imanência, com vocês aprendi que é preciso ter coragem para viver. Agradeço, em especial, a Olívia Cristina Cruz, querida amiga e confidente dos meus momentos difíceis. Muito obrigado por me mostrar que superar obstáculos é possível. E, a minha querida afilhada Mariana Cruz que sempre me ensina que a felicidade acontece quando somos capazes de fazer alguém sorrir.

RESUMO

OLIVEIRA, Anderson Luiz da Silva. **Concepções de arte pública e de museu na experiência da Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na década de 1970**. 2021. 221f.. Dissertação (Mestre em Políticas Públicas e Formação Humana) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.

Este trabalho pretende contribuir com a discussão sobre a potência educativa da arte pública (CHAGAS, 2006), a partir da investigação de ações artísticas participativas (PORTELLA, 2010) e das intervenções didáticas (LÉGER, 2012) ativadas por intermédio de programas públicos com o cunho educativo em espaços urbanos (FUREGATTI, 2013), na década de 1970, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Tomamos como referência principal o programa educativo da Unidade Experimental (1969-1973), vinculada ao setor de Cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que se constituiu como lugar de criação e espaço de diálogo coletivo fundamental “na programação de atividades externas, cursos, exposições, conferências, debates, manifestações ambientais, plurissensoriais e interdisciplinares” (MORAIS, 1969). Como metodologia de pesquisa, buscamos reunir, por meio de diferentes fontes, os fragmentos de memória, tendo como pano de fundo uma história pública (MAUD, 2016) da arte brasileira contemporânea em contexto as práticas de arquivo e inventariação das ações artísticas (ROLNIK, 2012)¹.

Palavras-chave: Arte Pública; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Arquivo; Programa Educativo; Unidade Experimental.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Anderson Luiz da Silva. **Conceptions of public and museum art in the experience of the Experimental Unit of the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro in the 1970s.** 2021. 221f.. Dissertação (Mestre em Políticas Públicas e Formação Humana) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.

This work intends to contribute to the discussion on the educational power of public art (CHAGAS, 2006), based on the investigation of participatory artistic actions (PORTELLA, 2010) and didactic interventions (LÉGER, 2012) activated by means of public programs with an educational purpose in urban spaces (FUREGATTI, 2013), in the 1970s, in Rio de Janeiro and São Paulo. We take as our main reference the educational program of the Experimental Unit (1969-1973), linked to the Courses sector of the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro, which became a place of creation and a space for collective dialogue, fundamental "in the programming of external activities, courses, exhibitions, conferences, debates, environmental, multisensory and interdisciplinary manifestations" (MORAIS, 1969). As research methodology, we sought to gather, through different sources, fragments of memory against the background of a public history (MAUD, 2016) of contemporary Brazilian art in context with practices of archiving and inventorying of artistic actions (ROLNIK, 2012)².

KEYWORDS: Public Art; Museum of Modern Art of Rio de Janeiro; Archive; Educational Program; Experimental Unit.

² This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Campanhas publicitárias do Governo brasileiro durante os anos 1970.....	90
Figura 2 - Hélio Oiticica, Inauguração do Parangolé, Opinião 65, MAM Rio de Janeiro, 1965.....	91
Figura 3 - Destaque jornal Correio da Manhã - Opinião 66, MAM Rio de Janeiro, 1966.....	92
Figura 4 - Nova Objetividade Brasileira, MAM Rio de Janeiro, 1967.....	94
Figura 5 - Hélio Oiticica, Tropicália, 1967 - Técnica: plantas, areia, pedras, araras, aparelho de televisão, tecido e madeira - Dimensões variáveis.....	94
Figura 6 - Artur Barrio - SituaçãoORHHHHH....., MAM Rio de Janeiro/ 1969..	96
Figura 7 - Cildo Meireles, Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola, 1970.....	98
Figura 8 - Antonio Manuel - O corpo é a obra, MAM Rio de Janeiro, 1970.....	98
Figura 9 - Antonio Manuel - O corpo é a obra, MAM Rio de Janeiro, 1970.....	99
Figura 10 - Antonio Manuel - O corpo é a obra, MAM Rio de Janeiro, 1970	100
Figura 11 - Cildo Meireles - Totem-Monumento ao Preso Político, 1970.....	101
Figura 12 - Cildo Meireles - Totem-Monumento ao Preso Político, 1970.....	101
Figura 13 - Arthur Barrio - Situação T/T1 (trouxas ensanguentadas), 1970.....	102
Figura 14 - Luiz Alphonsus Guimarães - Napalm, 1970.....	103
Figura 15 - Bandeiras na Praça General Osório, Ipanema/Rio de Janeiro, 1968.....	114
Figura 16 - Bandeiras na Praça General Osório, Ipanema/Rio de Janeiro, 1968.....	117
Figura 17 - Fotografia Festa das Bandeiras no carnaval na Praça General Osório.....	119
Figura 18 - Exposição do Poema/Processo no evento Arte no Aterro - Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, 1968.....	122
Figura 19 - Exposição do Poema/Processo no evento Arte no Aterro - Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, 1968.....	123
Figura 20 - apocalipópótese no aterro: arte de vanguarda levada ao povo de Frederico Morais, 1969.....	126
Figura 21 - Chamada para o evento Arte no Aterro, atividade proposta por Frederico Morais no Aterro do Flamengo - Rio de Janeiro, 1968.....	129

Figura 22 - Pietrina Checcacci- Estandarte, 1968.....	130
Figura 23 - Montagem original da mostra Playgrounds, no vão livre do Masp, em 1969.....	133
Figura 24 - Vista da Exposição Playground, de Nelson Leirner, (1969) por Hans Gunter Flieg.....	134
Figura 25 - Montagem original da mostra Playground, no vão livre do Masp, em 1969.....	134
Figura 26 - Montagem original da mostra Playground, no vão livre do Masp, em 1969.....	135
Figura 27 - Montagem original da mostra Playgrounds, no vão livre do Masp, em 1969.....	136
Figura 28 - Pirâmides da exposição Playground (1969). Fonte: Centro de Documentação do MASP	137
Figura 29 - Peças interativas da exposição Playground (1969). Fonte: Centro de Documentação do MASP.....	138
Figura 30 - Montagem original da mostra "Playgrounds", no vão livre do Masp, em 1969.....	138
Figura 31 - Catálogo da exposição Playground (1969) Fonte: Centro de Documentação MASP.....	139
Figura 32 - Nelson Leirner - Playground, MASP, SP, 1969 - Objetos que necessitam a integração direta do público.....	140
Figura 33 - Montagem original da mostra "Playgrounds", no vão livre do Masp, em 1969.....	141
Figura 34 - Montagem original da mostra "Playgrounds", no vão livre do Masp, em 1969.....	141
Figura 35: Fred Forest, Passeio estético-sociológico, Jovem Arte Contemporânea, em 1973.....	143
Figura 36: Fred Forest, Passeio estético-sociológico, Jovem Arte Contemporânea, em 1973.....	144
Figura 37: Fred Forest, Passeio estético-sociológico, Jovem Arte Contemporânea, em 1973.....	145
Figura 38: Fred Forest, Passeio estético-sociológico, Jovem Arte Contemporânea, em 1973.....	146

Figura 39: Pedro Jorge. “MAM:Unidade Experimental”. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 1969.....	149
Figura 40: Frederico Morais. “Café, críticos e Unidade Experimental”. O Globo, Rio de Janeiro, 14 out. 1969.....	148
Figura 41: Documento Inaugural da Unidade Experimental, 1969, Arquivo Luiz Alphonsus.....	146
Figura 42 - Um laboratório de vanguarda. Diário de Notícias. Artes Plásticas. Rio de Janeiro, 15 de outubro, 1969.....	161
Figura 43: Circumambulatio - fotografia de T. Lewinsohn. GEIGER, Anna Bella (Acervo pessoal), 1972.....	171
Figura 44: Circumambulatio - fotografia de T. Lewinsohn. GEIGER, Anna Bella (Acervo pessoal), 1972.....	172
Figura 45: Circumambulatio - fotografia de T. Lewinsohn. GEIGER, Anna Bella (Acervo pessoal), 1972.....	173
Figura 46: Circumambulatio - fotografia de T. Lewinsohn. GEIGER, Anna Bella (Acervo pessoal), 1972.....	174
Figura 47: Circumambulatio - fotografia de T. Lewinsohn. GEIGER, Anna Bella (Acervo pessoal), 1972.....	176
Figura 48: Retrato da artista Anna Bella Geiger com seus alunos na exposição Circumambulatio em 1972	177
Figura 49:Panfleto da Exposição Circumambulatio (Frente) - Fonte: Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro, 1972	178

LISTA DE ABREVIACÕES

AI 5 - Ato Institucional Número 5

ALN - Ação Libertadora Nacional

CNV - Comissão Nacional da Verdade

CPC - Centro Popular de Cultura

CPDOC - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil

FAAP - Fundação Armando Alvares Penteado

FGV - Fundação Getúlio Vargas

Ibram - Instituto Brasileiro de Museus

ICOM - Conselho Internacional dos Museus

ICOMOS - Conselho Internacional de Sítios e Monumentos (ICOMOS)

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

JAC - Jovem Arte Contemporânea

MAC/USP - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

MAM Rio - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MASP - Museu de Arte de São Paulo

MNBA - Museu Nacional de Belas Artes

Molipo - Movimento de Libertação Popular

MOMA - Museu de Arte Moderna de Nova York

MR 8 - Movimento Revolucionário 8 de outubro

PCB - Partido Comunista Brasileiro

PCBR - Partido Comunista Brasileiro Revolucionário

PNEM - Política Nacional de Educação Museal

UE - Unidade Experimental

UNE - União Nacional dos Estudantes

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

USP - Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
1. CONCEPÇÕES DE ARTE PÚBLICA E DE MUSEU 1628	
1.1 Arte pública	29
1.2 Arte pública contemporânea.....	37
1.3 Arte extramuros	38
1.4 Sobre a definição de museu e a nova museologia	41
1.4.1 O Museu moderno	44
1.4.2 Aspectos filosóficos: a neutralização da cultura.....	47
1.4.3 A Criação do museu moderno no Brasil.....	51
1.4.4 A função educativa dos Museus.....	58
1.4.5 A museologia experimental.....	65
1.5 “O museu levado ao povo”: A política cultural brasileira entre a arte de elite e a arte popular.....	71
2. DO EXPERIMENTALISMO ARTÍSTICO BRASILEIRO Erro! Indicador não definido.77	
2.1 Arte, Arquivo, Memória e História Pública: O Furor de arquivo.....	78
2.1.1 O Governo Militar e o panorama cultural no Brasil.....	85
2.1.2 As Artes Plásticas e a Ditadura Civil-militar no Brasil.....	88
2.2 O Experimentalismo Neoconcreto	103
2.3 O Experimental em Questão.....	106
2.4 Ações participativas: a virada neoconcreta.....	108
2.5 Intervenções didáticas	119
2.6 Arte no Aterro: um mês de arte pública (1968).....	121
2.7 Playgrounds (1969).....	134
2.8 JAC - Jovem Arte Contemporânea (1973).....	142
3. A UNIDADE EXPERIMENTAL.....	151
3.1 Histórico	154
3.2 Objetivos.....	161
3.3 Um laboratório de vanguarda.....	161
3.4 Plano-piloto da futura cidade lúdica.....	163

3.5 Domingos da Criação (1971).....	
	1Erro! Indicador não definido.
3.6 O Curso Popular de Arte (1969 - 1972).....	169
3.7 Atividade/Criatividade (1971).....	171
3.8 Circumambulatio (1972).....	173
3.9 Curtir o MAM (1973).....	176
CONSIDERAÇÕES Erro! Indicador não definido.	185
<u> </u> Erro! Indicador não definido.	92
ANEXO Erro! Indicador não definido.	

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem o propósito de contribuir com a discussão sobre a potência educativa da arte pública e pretende participar dessa discussão a partir da investigação de ações artísticas participativas (PORTELLA, 2010) e das intervenções didáticas (LÉGER, 2012) ativas por intermédio de programas públicos com cunho educativo em espaços urbanos, na década de 1970, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Tomamos como referência principal o programa educativo da Unidade Experimental (1969-1973), vinculada ao setor de Cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM Rio, que se constituiu como lugar de diálogo e espaço de criação participativa fundamental “na programação de atividades externas, cursos, exposições, conferências, debates, manifestações ambientais, plurissensoriais e interdisciplinares” (MORAIS, 1969). E, mais especificamente, como tentativa de transformação da concepção tradicional de conceitos de museu e de arte pública.

Criada a partir da organização da sociedade civil, a Unidade Experimental foi empreendida por intelectuais e artistas como Frederico Morais, Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus. Além disso, obteve apoio da Secretaria de Estado de Educação e Cultura e alinou-se à trajetória educativa do MAM carioca no campo de artes³, estabelecendo uma relação singular com o museu e, conseqüentemente, com o espaço público.

Em 1969, ano em que já havia assumido a coordenação de cursos do MAM Rio⁴, Frederico Morais⁵ cria a Unidade Experimental (UE) em parceria com os artistas Cildo Meireles⁶, Guilherme Vaz⁷ e Luiz Alphonsus⁸, instalando-a na sala 12 do Bloco Escola do museu. Encarada como um laboratório de pesquisa de novas linguagens, a UE

³ O MAM Rio surgiu em 1948, como museu-escola. (PARRACHO, 2008, p.176-177).

⁴ De acordo com Júlia Rebouças (2017, p.170), desde 1967, Morais trabalhava no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, além de manter sua coluna nos jornais, suas aulas de história da arte e sua atuação ativa em júris de salões e exposições. A convivência e as trocas de ideias que estabelecia com esses artistas marcava a maneira como sua produção interferia na sua atuação, transitando entre o papel do crítico, do artista e do curador, ao passo que mutuamente informava e modificava esse mesmo conjunto de práticas artísticas. Frederico Morais estabelecia e validava novos parâmetros para a criação em arte, forjando um campo discursivo e experimental de que tomam parte os artistas.

⁵ Frederico Morais (Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, 1936). Crítico de artes, Professor e Curador.

⁶ Cildo Meireles (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1948). Artista multimídia.

⁷ Guilherme Vaz (Araguari, Minas Gerais, Brasil, 1948 - 2018). Músico.

⁸ Luiz Alphonsus (Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, 1948). É fotógrafo, pintor, escultor e artista multimídia.

pretendia explorar e estimular ao máximo a capacidade lúdica “do ser humano”, como afirma Fernanda Lopes (2013, p.28).

Morais explica, em sua coluna no jornal *O Globo*, que:

A Unidade Experimental não fará nenhum tabu em torno de materiais novos, tecnológicos e coisas mais. A matéria-prima com a qual seus participantes trabalharão será o cérebro, se possível apenas o corpo será usado. Importará não os materiais ou instrumentos empregados, mas o pensamento, a proposta. Tudo poderá ser integrado nas experiências, mas nada será excluído a priori. Objetivo de todas as atividades: abrir e aguçar a percepção, propor novas formas de percepção. (MORAIS, 1969).

Para o grupo idealizador da UE, o tato, o olfato, o gosto, a audição e a visão eram formas de linguagem, de pensamento e de comunicação. Como lembra também Fernanda Lopes (2013, p.29), essa era uma discussão que em certa medida já vinha sendo apontada por Mário Pedrosa, no seu “exercício experimental da liberdade”, bem como pelas propostas plurissensoriais de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Assim como também em situações ambientais de Lygia Pape.

Em depoimento à Júlia Rebouças, Frederico Moraes diz que:

A ideia da Unidade Experimental era trabalhar a plurisensorialidade, já que os sentidos começavam a se misturar. Hélio Oiticica, sobretudo, já vinha nessa linha, assim como Lygia Clark. Os artistas pensavam em arte pictórica musical, pensavam em arte gustativa, olfativa etc. Como registrar cheiros ou gostos, como marcar impressões dessa natureza? A gente ficava especulando sobre essas coisas. Guilherme Magalhães Vaz, por exemplo, fez uma aula no piano, uma espécie de ópera, mas ao invés de usar o teclado ele usou a parte de trás, batendo nas cordas. Eu também já vinha fazendo uns audiovisuais, como um sobre o *Klee*, com música do Guilherme Magalhães Vaz. (MORAIS, 2015 In REBOUÇAS, Julia, 2017, p.174).

Segundo Elizabeth Varela (2019, p.39), será na década de 1970 que esse espaço reservado para jovens artistas que se dedicaram a explorar o experimental na arte estará disponível e integrado aos cursos, ateliês, seminários e demais atividades, como os *happenings* Domingos da Criação e os eventos atrelados ao Curso Popular de Arte, que ocorriam aos domingos, no lado externo do MAM Rio. Na Unidade Experimental foram promovidos debates interdisciplinares com a participação de artistas, cientistas, intelectuais e o público.

Tal fortuna histórica e mnemônica, nos motivou a ir ao arquivo e realizar pesquisa no acervo do Centro de Pesquisa do MAM carioca, durante o ano de 2019. Com isto, percebemos uma grande quantidade de documentos, como os arquivos e

boletins do museu, com indicativos de organização burocrática que remonta a busca da gestão da Unidade Experimental por apoio financeiro de outras instituições para a realização de suas proposições criativas⁹. Consequentemente, os achados em arquivo institucional se transformaram em mote para a realização de conversas informais com os principais atores envolvidos na concepção deste programa educativo. Em pesquisa, foi impressionante não associarmos, imediatamente, a escala das memórias e os depoimentos percebidos, em paralelo, ao que restou como documentação arquivada em acervo institucional.

Ao conversar¹⁰, em 2020, com o professor Ronaldo Rego Macedo, ex-aluno e monitor educativo do setor de cursos do MAM Rio, ele destaca que a proposta originária da Unidade Experimental era abrigar a reunião das aulas, os cursos e eventos com cunho educativo do museu. Em sua fala, verificamos que a UE realizou a integração entre os cursos que aconteciam conforme a dinâmica estabelecida entre os professores e alunos dos cursos regulares.

A Unidade Experimental foi considerada começo da arte contemporânea no Brasil, nela aconteceram embates muito grandes. Entre eles, a oposição entre os contemporâneos e os modernos. “Não podemos nos esquecer de delimitar essa fronteira, pois o moderno não é, de maneira nenhuma, o contemporâneo”. (NEVES; MANATA, 2016, p.67).

Segundo Guilherme Vaz:

Houve uma guerra no Rio de Janeiro. Era uma resistência surda, anônima, em que você sente a pressão no ar e em pequenos atos falhos. Na hora você não tem conceitos para lutar contra aquilo, apesar de discordar. Era o pessoal dos quadros, das telas da parede que estavam estarecidos que a arte iria sair da parede para o chão, ou qualquer lugar do mundo. (MANATA, 2016, p.33).

Em entrevista a Giselle Ruiz (2013, p. 84), Vaz “considera que na Unidade Experimental eram criadas novas linguagens, no qual na visão do artista, representou um embate com os modernos” (MANATA, 2016, p.33). Percebemos nesse contexto a concepção da UE face às propostas das neovanguardas e a implosão das fronteiras

⁹ Este parece ser o caso do Projeto-feira, que é brevemente mencionado no documento 1972/220 - Correspondência. Esse projeto parece ser um exemplo interessante dos impasses relacionados ao financiamento de atividades, sendo pertinente para o debate do tema no campo das políticas culturais e para o modo como ocorre no Brasil. O caso desse projeto não parece ser simplesmente relacionado a uma insuficiência de apoio financeiro público para um projeto de intervenção pública na área de artes, mas à ausência do Estado no que tange ao acesso e à democratização da arte.

¹⁰ Conversas realizadas entre janeiro e fevereiro de 2020, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

artísticas tradicionais e de suas categorias técnico-estilísticas, que, na visão do artista, “são os aspectos que representam esse embate”. O presente contexto, também encontra correspondências com experimentações e ações participativas que tornaram os espaços museais tradicionais em espaços de combate, colocando em suspensão o espaço expositivo tradicional. Como reflete Isabel Portella: “Depois de ser embate e arena desse desgaste entre artista e instituição, o museu passou a ser outro campo, modificado, assim cremos, para apropriar-se das práticas experimentais, como na Unidade Experimental, no MAM Rio”. (PORTELLA, 2010, p.147).

De acordo com Fernanda Lopes (2013, p. 27) a noção de ateliê amplia-se, passando a ser também qualquer lugar da cidade onde estiverem reunidos professores e alunos, e a técnica a ser desenvolvida na realização dos trabalhos é aquela adequada aos materiais e locais disponíveis no momento. “Todo e qualquer material, inclusive o lixo industrial e os resíduos do consumo, podem ser trabalhados esteticamente”, salienta Lopes.

Naquele momento, a discussão que se dava era sobre a participação do espectador e a importância, nessa participação, da presença do corpo estimulado por outros sentidos que não só o visual (incorporando audição, tato, paladar e olfato), conforme aponta Fernanda Lopes. Na presença da obra de arte, a produção, a partir de 1969, recoloca o termo “experimental” em outro contexto, sob outra perspectiva, incorporando também a discussão sobre os limites das categorias artísticas, do papel do artista, do crítico e das instituições, segundo a pesquisadora em seu livro *Área Experimental*¹¹.

Conforme conversa que tivemos oportunidade de realizar¹², também no ano de 2020, Frederico Morais lembra que a Unidade Experimental surgiu para compreender e imaginar o papel extensivo do museu na cidade. Portanto, para ele, “o Aterro do Flamengo seria assim a extensão do Museu”. Ademais, o MAM Rio surgiu como museu-escola, promoveu exposições e eventos significativos no circuito artístico experimental, como, por exemplo, *Opinião 65*, *Opinião 66*, *Nova Objetividade*, o *Salão da Bússola*, *Circumambulatio* e manifestações artísticas e educativas relevantes, como o curso *Atividade-Criatividade*, o *Curso Popular de Arte* e os *happenings Domingos da Criação*.

¹¹ O livro encontra-se disponível para acesso em: < https://www.mam.rio/wp-content/uploads/2020/04/Area-experimental_site.pdf >.

¹² Conversa realizada, em fevereiro de 2020, em sua residência no Rio de Janeiro.

Estes dois últimos eventos foram organizados diretamente por Frederico Morais, que propôs ao público frequentador do Aterro e das proximidades do MAM Rio o exercício criativo, livre e gratuito através de atividades interdisciplinares e flexíveis quanto ao seu desenvolvimento poético, buscando também a participação de modo coletivo, como informa Anna Corina Gonçalves da Silva (2011, p.06-07).

Na conversa com ele realizada, também foi possível saber que “a Unidade Experimental gerou outros círculos de palestras sobre temas como a arte, o objeto e o circuito do corpo”. Além disso, também esclarece que houve uma conversa com o músico Guilherme Vaz sobre a relação do som com a cor e as suas possibilidades. E uma dessas palestras se deu como um show, “onde foram especuladas as possibilidades sonoras e visuais”. Frederico Morais relata que foi no âmbito da Unidade Experimental que se deram debates com a participação de artistas, cientistas e intelectuais; leituras de textos de Samuel Beckett pelo Grupo Oficina; um concerto/poema visual de Guilherme Vaz; um curso de Cildo Meireles; e, principalmente, a importante pesquisa intitulada *Curtir o MAM*, sobre os frequentadores do Museu de Arte Moderna¹³.

Júlia Rebouças (2017, p.175) afirma que uma das ações mais contundentes da Unidade Experimental foi a pesquisa de público realizada ao longo de quase um ano. A pesquisa de público pretendia fazer um retrato “sociopoético” da instituição a partir de seus visitantes. Essa proposta, desenvolvida por Morais objetivou analisar o frequentador do museu e, com isso, questionar o próprio museu como espaço público. Vale lembrar que os resultados dessa ampla pesquisa, até o momento, não foram divulgados no Museu. Devido ainda aos resultados da pesquisa não terem sido amplamente apresentados, desde aquele período, interessa-nos também colocar em questão a noção de arquivo e programa público, com vistas a ativação da memória institucional e coletiva. Despertando, se possível, reflexões críticas sobre o uso espontâneo das áreas expandidas do museu e o seu entorno no contexto de consolidação das políticas culturais brasileiras, sobretudo, em pleno governo militar.

A Unidade Experimental teve vida curta, mas marcou um momento dessa história, como observa Fernanda Lopes (LOPES, 2013, p. 10). Desse modo, buscamos junto ao seu contexto e à singularidade das programações ambientais promovidas pelo

¹³ Os resultados dessa ampla pesquisa estão disponíveis para o acesso livre em: < <https://acervofredericomorais.iaid.com.br/acervo-frederico-morais/87490-2/> >. Acesso em: 19/10/2020. Vale ressaltar que os resultados da presente pesquisa nunca foram apresentados. As principais conclusões da pesquisa foram parcialmente divulgadas por Odacy Costa, no artigo “O público do MAM” (*O Jornal*, RJ, 11/03/1973).

MAM Rio – como no caso do Curso Popular de Arte (1969-1971), o happening Domingos da Criação (1971), o curso Atividade-Criatividade (1971), a exposição Circumambulatio (1972) e à pesquisa de público Curtir o MAM (1973) – semelhanças aos eventos específicos de manifestações ambientais originadas junto às instituições no âmbito nacional daquela época.

Ao abordar o conceito de arte pública, optamos por considerá-lo, inicialmente, a partir das experiências históricas (PEIXOTO, 2003, p.05) e do seu caráter aberto, compreendendo que definir uma arte que seja pública obriga a considerar as dificuldades que rondam a noção desse conceito segundo a definição encontrada no verbete da Enciclopédia Itaú Cultural. Por este motivo, para melhor condução deste estudo, utilizamos a noção de arte pública cunhada por Marcelo Chagas (2006, p. 55), que parte da situação aberta e comunicativa para o estabelecimento do contato entre o espectador e a obra.

Para o autor:

O fato de a Arte não estar abrigada em salas de exposição, e sim lançada ao olhar, nas ruas e praças, traz o fortuito, o acaso, o desregramento para a conversa. O ritmo desse encontro não é o da reunião de salão, mas do turbilhão, do trânsito, do transitório.

Sob essas novas condições, essa presença, que pode ser sentida como atual e concreta, ou como fantasmática e onírica, aciona no sujeito uma miríade de reações possíveis. Trata-se, na maioria das vezes, de um encontro não planejado, inconveniente, desconcertante, ou quem sabe, feliz e duradouro. Estamos falando de um público convidado, sem hora marcada, sem roteiro estabelecido, mesmo quando o objetivo seria nostálgico. A obra está lá, esperando para ser descoberta, corajosa ao confrontar os julgamentos, aberta para abrigar a sensibilidade. (CHAGAS, 2006, p.55).

Essa concepção de arte pública alinha-se também à análise da pesquisadora Pilar Sanches (2018, p.17), já que, na atualidade, apesar da controvérsia conceitual em torno dessa produção artística contemporânea, há também a ascendência da expressão “arte pública” como caráter efêmero, da arte no espaço público, contraposta ao sentido permanente de duração do monumento, sendo essa encontrada na forma de programas e similares, considerada pela literatura pesquisada como public art surgida nos Estados Unidos, nos anos 1960.

Diante disso, o presente texto lança mão da abordagem histórica e dos estudos sobre a memória entendida como produção social de subjetividade, contexto este visto nos estudos de Michel Foucault (1993) e Derrida (2001) para apresentar o contexto político e atual, traçando paralelos com a noção estética e política específica da arte

pública brasileira como elemento fundamental para acessar a concepção educativa da Unidade Experimental.

Ao observarmos o contexto de notórias exposições em espaços públicos antecedentes à criação da UE, vemos as manifestações artísticas como *Arte no Aterro: um mês de arte pública* (1968), comemoração ao aniversário do jornal Diário de Notícias; *Playground* (1969), do artista Nelson Lernier, no Museu de Arte de São Paulo; e, a *VI Jovem Arte Contemporânea* (1972), no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo como exemplos de situações artísticas nas quais as dimensões educativas emergem e tencionam a questão da arte, do seu acesso, difusão pública e das implicações das instituições museais instituídas no circuito artístico.

Para abordarmos e desenvolvermos os aspectos e questões até aqui apresentados, pensamos a estrutura desta dissertação como uma reflexão que versa sobre as manifestações artísticas participativas e as suas interfaces formativas, considerando a noção de arte pública e os seus desdobramentos contemporâneos como processo de ensino e aprendizagem, no qual se evidencia a proximidade junto às instituições museais (FUREGATTI, 2013, p.81). Nesta trama, busca-se considerar então a noção de arte pública contemporânea brasileira ligada à relação pedagógica entre arte e público. Assim demonstradas por manifestações artísticas, que configuraram-se em propostas educativas (VELIAGO, 2019, p.32), também defendidas por Frederico Morais, como no caso da Unidade Experimental, sendo precursora e constituinte não enquanto fenômeno isolado, mas encontrando correspondências e proposições em diálogos com práticas emergentes em outras instituições museológicas brasileiras e estrangeiras.

Portanto, esta pesquisa pretende verificar o modo como as condições dessa colaboração ocorrida na programação do setor de cursos do MAM Rio contribuíram para a tentativa de transformação do conceito de museu vigente. Foi estabelecida, inicialmente, a hipótese de que a criação da Unidade Experimental tentou ampliar os sentidos conceituais, relacionais e educativos do público com a obra de arte, por intermédio de intentos, resistências e manifestações artísticas, em que artistas e público não eram somente professores-transmissores/ agentes-receptores de saber. Agora, sim, seriam agentes propositores de criação. Sem a presença de ambos, uma situação artística não acontece.

A problemática desta pesquisa encontra amparo na questão apresentada por Anna Bella Geiger (2006, p. 384), ao afirmar que¹⁴:

é preciso saber (por exemplo) se a criação de uma área experimental veio apenas obedientemente, como o desejariam certos membros ajudar a cumprir a sua programação anual e, junto a acervos imprecisos e impressionistas, impressionar o público com uma história da arte contada pelo *status* e aparência, ou para discutir e transformar além de outras coisas o próprio conceito e, portanto, função do museu. (GEIGER, 2006, p.384).

A definição de Área Experimental é objetivamente apresentada por Fernanda Lopes (2013, p. 31). De acordo com a pesquisadora, se em um primeiro momento os artistas disputavam a legitimação do circuito, a partir da lógica da resistência - tanto no “inexistente” mercado de “arte experimental” como da estrutura política ditatorial instaurada - e criação de dispositivos externos aos espaços físicos do museu como a rua, a praça, o parque, o aterro, à praia, etc. Num segundo momento, na década de 1970, os artistas voltam-se para ocupação interna, fazendo resistência junto aos espaços museais, até mesmo disputando os seus lugares de poder e decisão institucional.

Em sua pesquisa, apresenta a Área Experimental como este exemplo de um programa expositivo de mostras do MAM Rio responsável por realizar, ao longo de três anos, 38 exposições - em sua maioria no terceiro andar do Bloco de Exposições do museu (LOPES, 2013). A Área Experimental foi fundada após a existência da Unidade Experimental e, por isso, mediante aos acontecimentos tão próximos e com aspectos conceituais que dialogam entre si, podemos considerar que a Unidade Experimental iguala-se a esse contexto, pois é inegável a efervescência do experimental no MAM carioca, sobretudo nos anos imediatamente anteriores a 1975, em que havia certa polarização entre a produção experimental no espaço público, a coleção e exposições dentro do museu.

Para Thiago Fernandes (2018, p.164), a Área Experimental abrigou uma produção nova, que não encontrava espaço em galerias devido a sua incompatibilidade com os interesses do mercado. Fernandes (2018, p.168) ainda aponta que, com a fundação da Área Experimental, aquela produção que se distinguia dos projetos expositivos do museu e era associada a atividades pedagógicas, principalmente ao Bloco Escola, ganhou espaço no Bloco de Exposições, ainda que com algumas controvérsias.

¹⁴ Esta passagem é destacada por Isabel Portella (2010, p.147), ao discutir o caráter transformador das experimentações e as Ações Participativas nos espaços museais tradicional.

Entendemos que este período é marcado por mudanças no fazer artístico tanto interno (esgotamento das ideias modernistas) como relacionado ao contexto político e econômico no Brasil e no Mundo, segundo relata Cristiana Tejo (2017, p. 111). Diante desse panorama inicial de fatos históricos e referências conceituais, esta investigação busca saber, de forma central: O que pode um programa educativo? Pode um laboratório pedagógico ser agente de transformação do conceito tradicional de museu? O que provocou a Unidade Experimental ao estabelecer uma nova relação entre o museu, a arte e o espaço público?

Para orientar a delimitação e o desenvolvimento da pesquisa que é base dessa dissertação, estabelecemos, como objetivo geral, analisar as concepções de arte pública e aquelas refletidas na experiência da Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, nas décadas 1960 de 1970, considerando o contexto de sua realização e suas implicações para a concepção de museu e para o debate do tema.

Esse objetivo geral se desdobra nos seguintes objetivos específicos:

Discutir a noção de arte pública, identificando vertentes de pensamento, autores de referência e aspectos relevantes para o debate do conceito e de experiências do campo artístico a ele relacionadas.

Identificar as relações do debate sobre a arte pública com a questão das configurações de museus e obras artísticas, considerando tanto suas políticas de guarda e exposição de acervos, quanto, em particular, as práticas educativas ou formativas a elas associadas.

Analisar a experiência da Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna, realizada de 1969 a 1973, no Rio de Janeiro, considerando o contexto histórico de sua emergência e realização, bem como suas prováveis contribuições para a discussão da arte pública.

Consideramos o propósito de analisarmos a arte pública como questão na experiência da Unidade Experimental, pois a investigação que dá base à nossa dissertação foi constituída pelos estudos da bibliografia, com procedimentos de pesquisa e fontes sobre o tema, no qual optamos pela pesquisa e análise de documentos institucionais e, em caráter complementar, pela realização de entrevistas livres e conversas informais com atores diretamente envolvidos com a experiência estudada. Dentre as fontes utilizadas, destacam-se os documentos institucionais e bibliográficos obtidos por meio de pesquisa no acervo pessoal de Frederico Morais, assim como o catálogo *Trajectoria: cursos e eventos (2016)* e o livro *Domingos da criação: uma*

coleção poética do experimental em arte e educação (2017), nos quais vemos com mais detalhes a cronologia das atividades promovidas na Unidade Experimental: o *Curso Popular de Arte* (1969-1971), o curso *Cultura Visual Contemporânea* (1969-71), *Fotografia* (1971-1973), *Respiração: Angústia, Imaginação e Arte* (1971), *Técnicas Artesanais* (1971), *Papel e Criatividade* (1971), *Voz e Fala: Comunicação Sonora* (1971), *Teoria da Linguagem* (1971), *Técnicas Artesanais* (1971), *Curso Básico de Fotografia* (1971), *Corpo/Som/Palavra* (1971), *Teatro Contemporâneo* (1971), *Introdução à Música Contemporânea* (1971), *Artes Visuais* (1972-1973), *Captação-Expressão* (1972-1973), *Corpo/Som* (1972-1973), *Arte e Realidade* (1972), *Curso Prático de Teatro de Fantoche* (1972), *Arte: Percurso do Objeto ao Corpo* (1973), *Introdução à Música de Hoje* (1973), *Arte, Física e Metafísica da Sociedade de Consumo* (1973), *Laboratório Dramático* (1973), *A Casa, A Cidade* (1973), *O Resto* (1973), *Projeto (Desenho)* (1973), *Criação de Joias* (1973), *Serigrafia* (1973), *A Ideia do Espaço na Pintura* (1973), *Prática Musical de Vanguarda* (1973), *Planejamento Gráfico para Artes Gráficas* (1973), o *Ateliê de Gravura*, *Ateliê Forma Dois*, *Ateliê Forma Três*, *Ateliê Infantil*, *Treinamento interno para funcionários do MAM* (1969), *Curso Intensivo para Monitores do MAM* (1971), os cursos de férias *Introdução à Técnica, Linguagem e História das Artes Plásticas* (1971), *Atividade e Criatividade* (1971) e o *Seminário sobre Ensino de Arte no MAM* (1971).

Como metodologia de pesquisa, buscamos reunir, por meio de diferentes fontes, os fragmentos de memória da arte brasileira que nos auxiliassem a situar e significar a experiência da Unidade Experimental, tendo como uma das referências de fundo as reflexões sobre história pública realizadas por autores como Ana Maria Maud (2016, p.91) e as discussões sobre práticas de arquivo e de inventariação que nos ajudassem a reconstituir aspectos relevantes das ações artísticas nos anos 1960 e 1970, nos quais a UE e experiência próximas se realizaram. Deste modo, colocamos em análise o estudo do programa educativo da Unidade Experimental para compreender as potencialidades e a relação de aprendizagem ocorrida entre o museu, a cidade, a arte e o público.

Além disto, partimos das ideias de inventário e de práticas de arquivo, considerando a observação de Suely Rolnik (2012, p.97) de que “uma verdadeira compulsão de arquivar tomou conta de parte significativa do território globalizado da arte nas duas últimas décadas” – de investigações acadêmicas a exposições baseadas parcial ou integralmente em arquivos -, passando por acirradas disputas entre coleções por sua aquisição. De acordo com a pesquisadora, perguntar-se pelas políticas de

inventário se faz necessário, hoje, já que são muitos os modos de abordar as práticas artísticas que se quer inventariar, não só do ponto de vista técnico, mas também e sobretudo daquele de sua própria carga poética.

Para a presente análise, partimos da constatação de Suely Rolnik (2009, p.97) ao verificar que ‘há um objeto privilegiado por tal ânsia de arquivo’. Trata-se da ampla variedade de práticas artísticas agrupadas sob a designação de ‘crítica institucional’, que se desenvolve mundo afora ao longo dos anos 60 e 70, e que transforma irreversivelmente o regime da arte e sua paisagem.

O envolvimento com o presente tema se delineou, inicialmente, no âmbito do curso de mestrado do Programa de Pós-graduação em Políticas Públicas e Formação Humana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, ainda em 2018, sob a orientação do professor Dr. Pablo Gentili, e se desdobrou sob orientação da professora Dr.^a Eveline Bertino Algebaile. Vale lembrar que a escolha deste tema foi possível graças à generosidade da professora Dr.^a Fernanda Cardoso Lopes, ao supervisionar o meu trabalho como monitor no curso livre no Laboratório de Pesquisa e Prática de Texto em Arte da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ), quando apresentou a existência do espaço educativo da Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e as reverberações políticas deste lugar para o contexto da arte contemporânea brasileira. Vale lembrar também das reflexões da professora Dr.^a Maria Manuela Alves Maia sobre a memória da contracultura e da ditadura militar brasileira que ajudaram a localizar o contexto social no qual se deram as práticas educativas e artísticas experimentais.

Desse modo, o presente trabalho desdobra-se em três eixos, segundo uma delimitação inicial que será correlata a três capítulos e um instante de considerações.

O primeiro capítulo versa sobre as definições pertinentes à arte pública e à arte pública contemporânea brasileira, bem como sobre a definição de museu e a nova museologia em contexto ao período histórico constituinte da concepção e da realização da Unidade Experimental.

No segundo capítulo, serão tratados os aspectos do experimentalismo artístico brasileiro, da arte como resistência às formas de censura e violências, destacando-se a amplitude conceitual das exposições públicas como *Arte no Aterro: um mês de arte pública*, *Playgrounds* e *Jovem Arte Contemporânea* como eventos semelhantes em dimensão educativa anterior à concepção da Unidade Experimental.

No terceiro, busca-se apresentar com maior detalhamento a Unidade Experimental, considerando-se o seu histórico, objetivos e a abordagem pedagógica interdisciplinar baseada na premissa do Laboratório de Vanguarda, como posto pelo crítico Mário Pedrosa (DALCOL, 2018; GOGAN & MORAIS, 2017; MANATA, 2016; LOPES, 2013; RUIZ, 2013).

Por fim, pretende-se tecer uma análise sobre a potência educativa dos museus, aliada a arte pública e as manifestações artísticas ativadas por intermédio de programas públicos em espaços urbanos.

1. CONCEPÇÕES DE ARTE PÚBLICA E DE MUSEU

Adotamos as experiências históricas da arte pública como gênero artístico (PEIXOTO, 2003), buscando compreender a arte pública em sua versão contemporânea e as suas relações com o cotidiano, os aspectos abertos e comunicativos (CHAGAS, 2006) entre o artista, o processo criativo, a obra de arte, o espaço público e o participante. Partimos do breve histórico fundamental sobre a arte pública e das suas correspondências na contemporaneidade, tendo como foco a arte extramuros como elemento de resistência política e caráter educativo.

No Brasil, essa interação entre público e obra ganha uma narrativa própria com aspectos especiais, devido às vanguardas e, principalmente, às propostas vivenciais disponibilizadas pelos “Programas Ambientais” de Hélio Oiticica ou as situações escultóricas de Lygia Pape, como no caso do trabalho “O Divisor”. A expansão da atuação artística em grandes centros urbanos no Brasil, a partir de meados da década de 1960 e início dos anos 1970, faz emergir a *arte extramuros*¹⁵ termo apresentado por Sylvia Furegatti (2013, p.81) que busca definir os modos de produção de uma arte pública, permanente ou efêmera, que procura integrar educação e arte em distintos espaços públicos do Rio de Janeiro e São Paulo¹⁶.

Esta noção de arte pública contemporânea se liga especialmente a discussão sobre a concepção de museu integral, social (SCHEINER, 2012; CHAGAS, 2019) e experimental (BRULON, 2020), momento no qual se entende que os museus podem e devem desempenhar um papel decisivo na educação da comunidade (COSTA; CASTRO; CHIOVATO; SOARES, 2018). A noção de arte pública contemporânea também se liga a discussão sobre museu e a nova museologia, a partir da “Mesa Redonda de Santiago do Chile”, em 1972. No encontro histórico, os participantes percebem que a tomada de consciência pelos museus, da situação atual, e das diferentes soluções que se podem vislumbrar para transformá-lo de sua concepção tradicional, é

¹⁵ Para Sylvia Furegatti (2013), a formação das vertentes artísticas instauradas no espaço aberto e urbano contemporâneo nos conduz à investigação das frestas de passagem geradoras de seus elementos de fundação, já dispostas pelo Modernismo. O encontro recíproco entre o artista e a obra, espectador e ambiente iniciados nesse momento histórico e estético cria uma tríade dinâmica que se revela como chave de compreensão da organização da arte extramuros intensificada pela produção artística, a partir da década de 1960.

¹⁶ Segundo Sylvia Furegatti (2013, p.79), os arredores dos museus brasileiros do eixo Rio-São Paulo guardam essa premissa de proximidade das ações artísticas. Será nos arredores dos museus como o MAM Rio e o MAC/USP que se dará o *locus* que encontra o próximo anel espacializado das intervenções contemporâneas.

vincular-se a uma condição essencial para sua integração à vida da sociedade. Tais exemplos consideraram que a arte e sua vocação pública e os museus podem e devem desempenhar um papel decisivo na educação da comunidade.

No Brasil, dos anos 1970, Fernanda Lopes lembra que Roberto Pontual também discute a questão dos limites e da atuação dos museus em artigos como “A crítica e o museu, mas no Brasil” (*Jornal Minas Gerais*, Belo Horizonte, 1º jul. 1972), “Achille Bonito Oliva, A arte e o sistema de arte” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 jul. 1975) e “O museu em questão” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1975).

Segundo Sylvia Furegatti (2013, p.78)¹⁷este processo faz sentido no Brasil, país de grandes dimensões, fortes (e persistentes) irregularidades no processo cultural, social e econômico que importam para a instituição artística e cultural, se considerarmos sua constituição própria e processo de sustentabilidade ao longo do tempo. Defende-se que esta é, sem dúvida, a maior preocupação das formas de Arte Pública e Urbana efetivadas na atualidade, sendo uma expressão poética que transborda da instituição para o entorno visando alcançar renovação de seus próprios códigos, dando maior visibilidade, democracia, participação e interação pública a qual, se acreditava, deveria ser para além dos visitantes usuais do museu tradicional.

1.1 Arte Pública

Entende-se por arte pública os distintos modos estéticos cotidianos, as transformações sensíveis e as complexidades de ocupação expositiva, por meio de dispositivos artísticos localizados em espaços públicos. De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural, “definir uma arte que seja pública obriga a considerar as dificuldades que rondam a noção desse conceito”. Na literatura consultada da Enciclopédia Itaú Cultural, tradicionalmente, arte pública concernem às obras que pertencem aos museus e acervos, ou os monumentos nas ruas e praças, que são de acesso livre. Neste sentido, ainda de acordo com a definição da Enciclopédia, as obras no contexto da arte pública se definem por serem de uso comum, uma vez que, possibilitam interação social na qual as pessoas circulam livremente e estabelecem trocas.

¹⁷ Em seu texto, na página 78, vemos os apontamentos sobre a constituição de novos espaços externos aos museus, "que avançam para o espaço aberto e urbano, em que também existe uma questão específica das proposições nacionais" que demonstram uma proximidade dos museus ao invés de seu afastamento, como ocorre nos casos internacionais.

Segundo a definição da enciclopédia, é possível acompanhar a vocação pública da arte desde a Antiguidade, lembrando-se de obras integradas à cena cotidiana como, por exemplo:

O Pensador, de Auguste Rodin (1840 - 1917), instalado em frente do Panteão em Paris, 1906 - e de outras mais diretamente envolvidas com o debate político. Além do projeto de Vladimir Tatlin (1885 - 1953) para um monumento à Terceira Internacional (1920) e o Memorial de Constantin Brancusi (1876 - 1957), dedicado aos civis romenos que enfrentaram o Exército alemão em 1916, são exemplos de arte pública. Mas também pode ser considerado um dos precursores da arte pública em função de seu compromisso político e de seu apelo visual, o muralismo mexicano de Diego Rivera (1886 - 1957) e David Alfaro Siqueiros (1896 - 1974) (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL,s/d).

Lembramos que o texto da Enciclopédia Itaú Cultural, ainda diz que: “o sentido corrente do conceito de arte pública refere-se à arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela, os museus e galerias”. Isto é, de uma arte em espaços públicos, ainda que o conceito designe também as manifestações artísticas em espaços privados, como hospitais e aeroportos. A ideia geral é de que a arte pública se trata de arte fisicamente acessível, que transforma a paisagem do entorno, de modo permanente ou temporário.

Ainda acerca da definição da Enciclopédia Itaú Cultural, “a arte pública deve ser pensada dentro da tendência da arte contemporânea, no qual se volta para as especificidades do espaço expositivo, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou as áreas urbanas”. Assim, diante da escoação da obra no espaço, o espectador deixa de ser observador distanciado e torna-se participante do trabalho e da situação artística.

Em definição prática:

O termo Arte Pública entra para o vocabulário da crítica de arte na década 1970, acompanhando de perto as políticas de financiamento criadas para a arte em espaços públicos, como o *National Endowment for the Arts* e o *General Services Administration*, nos Estados Unidos, e o Arts Council na Grã-Bretanha. Diversos artistas sublinham o caráter engajado da arte pública, que visaria alterar a paisagem ordinária e, no caso das cidades, interferir na fisionomia urbana, recuperando espaços degradados e promovendo o debate cívico. "O artista público é um cidadão em primeiro lugar", afirma o iraniano Siah Armajani (1939), radicado nos Estados Unidos (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, s/d).

Para Tadeu Chiarelli (2009):

Existe um pequeno equívoco: as pessoas tendem a confundir "arte pública" e "arte em espaços públicos". Creio que "arte pública" é o conjunto de obras

que deve pertencer a uma determinada comunidade, estar disponibilizada aos elementos que a constituem. Tal conjunto deve estar disponibilizado em museus e espaços de passagem (ruas, parques etc.), não apenas por meio de sua exposição, mas também através de serviços educativos que as tornem mais efetivamente claras para o público - seu proprietário. No Brasil, infelizmente, toda a discussão sobre "arte pública", que, na verdade, é sobre "arte em espaços públicos", não leva em consideração os acervos fixos de nossos museus, que pertencem a todos. Privilegiam apenas exposições periódicas em espaços públicos, exposições e/ou intervenções que, quase sempre, pouco ou nada contribuem para a ampliação da percepção estética do transeunte (CHIARELLI, 2009).

Na tentativa de abordar o conceito de arte pública, optamos por considerá-lo a partir das experiências históricas que o referenciaram. Desse modo, recorreremos ao texto “Arte e grande público: a distância a ser extinta” escrito por Maria Inês Hamann Peixoto para esclarecer o entendimento sobre o conceito de arte pública. Segundo Peixoto (2003, p.05) “para que se compreenda a forma que as relações entre arte e público foram assumindo no capitalismo, é importante que se mostre, ainda que brevemente, como eram e como se foram transformando essas relações nas sociedades que antecederam a sociedade burguesa”.

Para Maria Inês Peixoto, historicamente, “as relações entre o artista e o público foram se diferenciando, desde as civilizações antigas, sobretudo segundo a função predominante que a arte exerceu em cada uma delas”. Conforme Peixoto, “associada à magia, à religião ou à política, a arte coexistiu com o poder, temporal ou transcendente, e esteve de alguma forma, a ele vinculada”.

De acordo com a pesquisadora, “essa relação se deu desde os povos primitivos, assim como nas civilizações antigas e na arte grega”. Conforme (PEIXOTO apud ARGULLOL, 1996, p. 81-88) “entre os povos primitivos a arte expressou-se na forma de práticas mágico-rituais e sua função esteve perfeitamente integrada à vida desses povos, não fazendo sentido falar de arte como um polo contraposto ao público”.

Em sua tese, Peixoto alega que:

Já nas civilizações antigas as características da arte foram se tornando diferenciadas: no Egito, existiam os artesãos populares e os artesãos da corte. Estes últimos eram pintores, escultores e arquitetos que trabalhavam exclusivamente para o faraó, os sacerdotes e os grandes proprietários de terra, um público restrito e poderoso. No ambiente da polis grega, apesar das artes ditas ‘manuais’ não gozarem do mesmo prestígio que a poesia, o teatro e a música, o espírito cívico não via com bons olhos o auto-engrandecimento, daí resultando que os objetos de arte não eram cobiçados para posse pessoal: as obras de Fídias, por exemplo, visavam honrar os deuses, bem como embelezar a polis e evidenciar o poder da cidade (PEIXOTO, 2003, p.72).

Porém é durante o Império Romano, reitera Peixoto, “que pela primeira vez se estabeleceu uma relação artista-obra e arte-público, que ressurgiria no período medieval tardio e que se estende até a contemporaneidade, marcada pela produção de obras sob encomenda de cliente particular” (PEIXOTO apud ARGULLOL, 1996, p. 81-88). Segundo Peixoto (2003, p.72), “a posse de obras de arte, espólio das guerras de conquista, tornou-se comum, na forma de coleção, entre as famílias da camada dos nobres”. E, no transcorrer da Idade Média, as relações artista-público pautaram-se pelos índices de riqueza e poder.

Maria Inês Peixoto (2003) ainda aponta como exemplos o Império de Bizâncio, os mosaicos, os mármore, a pintura e a escultura servindo tanto para o engrandecimento da fé quanto para ornamentar o palácio real e a mansão dos cortesãos e comerciantes ricos. Segundo Peixoto (2003, p.05), também aí a ouriversaria gerou um potente comércio de arte, inclusive com as cortes europeias. Sob submissão da Igreja, na Alta Idade Média, a pouca produção ficou isolada em oficinas de arte decorativa nos mosteiros, para, no movimento de renovação cultural denominado Renascimento carolíngio, ganhar novamente os cortesãos como principal público.

Entretanto, a pesquisa de Maria Inês Peixoto também informa que “a Baixa Idade Média, foi o período em que se deu um grande desenvolvimento das artes como resultado da secularização da cultura, do florescimento das universidades junto às catedrais, do desenvolvimento do grande comércio e do início da formação da classe burguesa, a qual começou a ocupar a posição consumidora de arte, se bem que ainda em pequena escala, pois as grandes encomendas continuavam sendo feitas pela Igreja e pelo poder político”.

A ideia de “secularização da cultura” é crucial para entender este tempo histórico, pois faz referência ao processo gradual de abandono dos preceitos culturais que se apoiavam na religiosidade. Deste modo, está relacionado ao surgimento de um modo de vida que não mais está estruturado em torno de uma visão firmada em hábitos ligados à religiosidade, como informa a clássica análise sociológica de Max Weber. O processo de secularização está relacionado, portanto, com a construção do mundo “moderno”.

A queda das teocracias (governos regimentados em torno de uma crença religiosa e seus preceitos) da Europa feudal culminou no surgimento dos moldes das instituições modernas que ainda hoje regimentam nosso mundo social. Como no caso dos Museus, espaços estes destinados a construir uma racionalidade universal, pautada na classificação e enciclopedização do mundo. Entender o transcorrer do fenômeno da

secularização ajuda-nos a entender grande parte da forma como o pensamento moderno estruturou-se e as diferentes formas como ele opera ainda se modifica.

Peixoto (2003, p.08) ainda afirma que, “a despeito do florescimento cultural e artístico, o Renascimento não garantiu uma ampliação do público para além das camadas aristocrática e burguesa, pois as massas populares sequer tomavam conhecimento da existência de tais obras”. Para a autora, “a Renascença configurou-se como um movimento restrito a uma elite intelectual e latinizada, humanista”.

Começa, então, a se formar, entre os humanistas, um público de ‘iniciados’, diferenciado da massa, constituído por um número restrito de pessoas vinculadas de modo direto (ou indireto) à produção e ao consumo (aqui, no sentido de aquisição mais do que no de apreciação) de arte, e uma pequena parcela da população que apresenta um interesse especificamente estético pela obra de arte. Por não pertencer ao círculo dos ‘iniciados’, nem dos abonados compradores, o grande público se vê cada vez mais alijado dos espaços destinados à arte (PEIXOTO, 2001, p.72).

Peixoto diz que: “a divisão entre arte e público teve aí seu princípio”. Conforme interpretação de Peixoto apud Hauser (1995, p. 320-321) “foi essa a origem do abismo intransponível entre uma minoria educada e uma maioria carente de educação, abismo que atingia agora proporções nunca vistas e iria ser um fator decisivo em todo o futuro desenvolvimento da arte”.

Ao contrário dos núcleos culturais da Idade Média, em que, afora por pequenos grupos fortuitos, nunca houve a intenção “de criar deliberadamente a cultura de uma elite exclusiva”, no Renascimento, os humanistas contrapunham-se a tendências populares como, por exemplo, o uso das línguas nacionais, preferindo escrever em latim para manterem distância das massas, “a fim de criar para si próprios um monopólio cultural, como uma espécie de nova casta sacerdotal”. E os artistas, ao se emanciparem tanto do poderio da Igreja quanto das guildas, colocaram-se “sob a custódia espiritual desse grupo”. Entretanto, apesar de nem todos os humanistas dominarem conhecimentos sobre arte, entre eles estão os primeiros leigos a expressar, com certa lucidez, julgamentos sobre a qualidade artística de obras. Por tal motivo, constituíram-se na primeira parcela do público “realmente capaz de formular um julgamento [...] o início do público apreciador de arte, em nossa moderna acepção do termo” (PEIXOTO apud HAUSER, 1995, p. 321-322).

No entanto, na idade Moderna, a partir da consolidação da sociedade de classes o distanciamento entre arte e público (Peixoto, 2003. p.09) “foi se aprofundando de modo especial e aparentemente irreversível”. Nesse contexto, Peixoto, ainda observa que “o acesso do público à arte e as relações artista-público sofreram transformações dentro dos padrões estabelecidos por essa ordem social, onde a figura do *marchand* – um

negociante de quadros e objetos de arte – atua como intermediário entre artista e o público comprador”.

Para Peixoto:

A relação do artista com seu próprio trabalho também sofreu transformação: enquanto que, durante a Idade Média, a Igreja encomendava os trabalhos e, em geral, impunha à obra padrões formais e simbólicos, no período clássico, a nobreza foi a principal mentora das artes, ditando-lhes os padrões estéticos. Todavia, tanto a Igreja quanto a nobreza deixaram de exercer tal papel em função da perda de poder sofrida como consequência do declínio da sociedade feudal, o que permitiu, enfim, aos artistas o gozo de uma relativa autonomia econômica e social: não mais necessitavam se submeter às “censuras morais e programas estéticos de uma Igreja empenhada em proselitismo” ou aos “controles acadêmicos e das encomendas de um poder político” (PEIXOTO, 2001, p. 76).

Pensamos nesta dissertação que essa dinâmica “moderna” ainda perpetua-se, até os dias de hoje, se adequando as nuances do modo de produção capitalista vigente. É neste contexto que a dissertação intitulada “ARTE PÚBLICA e POLÍTICA: Desejo de democracia?”, de Pilar Sanches (2018, p. 15) discute que apesar de autores como José Alves (2008, p. 05) e José Pedro Regatão (2015, p. 67) afirmarem, respectivamente, que a polêmica em torno do termo “arte pública” já esteja terminada e que exista plena aceitação do conceito atualmente.

Para Sanches:

Há uma grande variedade de termos diferentes que são empregados para nomear “arte pública” e a maioria das publicações não elabora uma discussão sobre as motivações para denominá-la de uma ou de outra maneira. Por exemplo, pela recorrência, os termos que aparentemente seriam mais pertinentes à denominação dessas obras [localizadas em espaço público], seriam “arte pública” e “arte urbana”. Mas quando abordamos o termo “arte pública”, é comum que se pense, primeiramente, em obras como monumentos e esculturas dispostos nos espaços das cidades, de caráter permanente. Isso é devido ao fato do termo ter servido para denominar esse tipo de obra atualmente e em outros momentos da história. Ou seja, uma visão bastante pragmática e estreita a respeito dessa denominação considera que são arte pública as obras instaladas por entidades públicas, em espaços públicos, custeadas com recursos públicos. E, por sua vez, frequentemente a denominação “arte urbana” leva a pensar, exclusivamente, em expressões ligadas ao pixo ou ao grafite (SANCHES, 2018. p.20).

Sanches ainda ao tratar da noção de Arte Pública sob uma perspectiva expandida cita neste contexto conceitual, a tese “São Paulo e Buenos Aires: “cidades-suporte” para a nova arte urbana”, de Alessandra de Mello Simões Paiva (2014, p. 70) “que dá preferência ao uso do termo “arte urbana” para caracterizar uma arte apresentada em oposição à arte isolada aos espaços privados, ao mesmo tempo em que rejeita a

utilização do termo “arte pública”, por dois motivos: primeiro porque o termo serviu inadequadamente para designar obras que surgiram em oposição à arte confinada dos espaços privados, como museus e galerias, durante o século XIX; e, em segundo lugar, por causa de sua relação com o aspecto legitimador e aos valores elitistas da mesma época, que nada têm a ver com a arte pública atual”.

No Brasil, como marco histórico deste pensamento sobre Arte Pública, destacamos a análise de Ana Maria Mauad (2016, p.90), que exemplifica no caso brasileiro a produção da Academia Imperial de Belas Artes, na segunda metade do século XIX, voltada para a produção de representações visuais sobre os marcos da fundação histórica. De acordo com a historiadora, “os quadros de Victor Meirelles, Pedro Américo e Araújo eram exibidos em panoramas, no centro do Rio de Janeiro, exercendo fascínio na população que tinham a oportunidade de visualizar o passado nacional”.

Ao apoiar-se também nas considerações de Maraliz Christo, Mauad indaga a dimensão pública da experiência visual, que ao colocar o espectador face à representação do passado, atribui uma 'consciência histórica' para a sociedade. E, tal possibilidade de representação visual e alcance ampliado contribuem para a criação de representações históricas e reflexivas sobre as suas condições de apropriação coletiva.

Além disto, também se verifica que uma mania de erguer estátuas se consolidou como uma tradição, desde que foi iniciada no contexto de construção do Estado nacional a partir da Independência. Para Mauad, sua base era o do culto à nação, sustentado no ideário do patriotismo e afirmado em torno de práticas cívicas. A escultura de lógica de monumental era organizada a partir de uma estrutura narrativa plasticamente elaborada e complementada por uma ritualização peculiar que promovia o culto laico à nação, no contexto brasileiro de construção da política liberal. Desse modo, a arte pública por meio da escultura contribuiu para mobilizar uma base afetiva capaz de construir laços sociais que estruturavam a ordem do civismo, capaz de promover a instituição simbólica da sociedade e definir a nação como sujeito central da história.

Ao longo da segunda metade do século XX, essa tradição da escultura cívica de lógica monumental, no Brasil, foi sendo esvaziada com a renovação da ordem política e afirmação da democracia e o reconhecimento da diversidade social. Novos atores sociais passaram a ganhar a cena da política. E no plano simbólico, a figura individual dos ‘heróis da pátria’ foi substituída pela ação dos sujeitos coletivos capazes de encarnar a autenticidade nacional.

Segundo Paiva (2014, p.70) é inadequado utilizar o termo “público”, porque essa arte que surgiu em oposição às obras realizadas para os museus no século XIX situava-se nos espaços das cidades, mas não se relacionava com o público e se constituía como um objeto imposto a ser contemplado.

Alessandra Paiva também infere que a partir da história recente:

A função dessa arte pública se adequou a uma espécie de programa urbano geral, atendendo aos anseios das cidades por “lugares de memórias”, que poderiam ocupar o rápido desaparecimento da memória nacional a partir de um inventário de lugares cujas reminiscências resistiriam à passagem dos tempos, com seus “[...] mais resplandcentes símbolos, festas, emblemas, monumentos, comemorações, elogios, dicionários e museus” (PAIVA apud NORA, 1984, p.07).

Ao retomarmos a reflexão de Sanches (2018, p.17) dentro das discussões que permeiam a determinação de um termo para a arte pública, confirmamos que “há uma vertente não acadêmica que defende o uso do termo “arte urbana” para denominá-la, já que a arte pública representa um tipo de obra que historicamente esteve associada a acontecimentos e celebrações da história oficial, que nada tem a ver com as aspirações da arte pública atual, e hoje, se aproxima mais as discussões geradas pela produção acadêmica”.

Segundo Sanches apud Moassab (2003) “o termo “arte pública” vem sofrendo certo desgaste por ser confundido, de forma simplória, com projetos de revitalização urbana, o que faz com que o termo seja combatido por alguns autores no meio acadêmico”. Por este motivo, para melhor compreensão deste estudo, utilizamos a noção de arte pública cunhada por Marcelo Chagas (2006, p.55), em sua dissertação intitulada “ARTE PÚBLICA: Fundamentos do discurso público da Arte”, para nos referirmos “sobre a condição estética e comunicativa da obra de arte em espaço público”, em que esta condição estética parte da situação aberta no contato entre o espectador e a obra, estabelecendo um espaço de manifestação cultural compartilhada.

Para Chagas (2006, p.55) o fato da arte não estar abrigada em salas de exposição, e sim lançada ao olhar, nas ruas e praças, traz o fortuito, o acaso, o desregramento para a conversa. Segundo sua tese, o ritmo desse encontro não é o da reunião de salão, mas do turbilhão, do trânsito, do transitório. Definição esta que vai de encontro ao que Spinelli (2001, p.46) define. Para o autor, “a arte pública pode ser considerada como um mediador entre desejos”. E, para Chagas (2006, p.26), desejar é articular falta estrutural com uma presença significativa, num movimento *ad infinitum*. Por isso, a arte tem o

poder de atribuir sentido ao frágil e, ainda assim, superando as barreiras do tempo e da significação cultural histórica, atinge o passante atual.

1.2 Arte Pública Contemporânea

Para Catia Herzog apud Rosalind Deutsche (2012, p.19) a arte pública supõe a instauração de um espaço democrático, ainda que muitas vezes seja utilizada para justificar “coerção estatal, censura, vigilância, privatização econômica e a repressão das diferenças”. A ambiguidade, ou risco, envolve a prática artística no espaço público em sua origem, segundo Catia Herzog.

Muitas vezes, para poder existir, a arte pública necessita o apoio do Estado, e muitas vezes se torna um instrumento de opressão ou de defesa de interesses privados, que podem inclusive ser, em determinadas situações, equivalentes aos interesses públicos. Ainda segundo a pesquisadora (2012, p.19), o uso dos termos público e privado é ainda controverso em uma sociedade que, cada vez mais, toma o público como privado, e vice-versa. E, sobre esta ambiguidade que se assenta a arte pública contemporânea.

Segundo Pilar Sanches, o pesquisador José Pedro Regatão (2015) questiona as características do monumento público tradicional, sua forma e função, bem como também o lugar do espectador, convocando novos modelos fundados na pesquisa estética desenvolvida durante o século XX. Um dos aspectos que melhor caracteriza essa arte é uma condição particular, que se estabelece no modo de criação da obra. Nesses trabalhos artísticos, a relação do público com o trabalho de arte não se estabelece como se ele se comportasse apenas como audiência receptora. De acordo com Regatão, o público se torna agente transformador e parte do processo criativo, integrando, dessa maneira, a criação coletiva da obra de arte.

Ainda segundo Sanches (2018, p.17), na atualidade, apesar da controvérsia conceitual em torno dessa produção artística contemporânea, há também a ascendência da expressão “arte pública” como caráter efêmero, encontrada na forma de programas e similares, considerada pela literatura pesquisada como *public art* surgida nos Estados Unidos, nos anos 1960. Para Sanches (2018, p.22), pode-se dizer que esse termo – *public art* – ressurgiu a fim de retratar uma mudança de paradigma que ocorreu no decurso da segunda metade do século XX, que visava contestar o caráter sacralizado dos museus e criar oposição ao sistema da arte.

Conforme a pesquisadora (2018, p.22), atualmente, “arte pública” é um conceito que abrange uma multiplicidade de trabalhos artísticos que, no geral, se voltam para o público, e é devido a essa interação peculiar que nos dias de hoje a denominamos como arte pública contemporânea.

Para essa investigação nos debruçamos também na análise de Katia Herzog (2012, p.30) na qual para a arquitetura moderna, a arte pública contemporânea herdou o desejo de ação política e a capacidade de reinvenção do espaço urbano. Segundo a pesquisadora, toda manifestação artística no espaço público produz uma discussão política, ainda que esta não tenha sido a intenção do artista. Assim, entre a manifestação artística espontânea e a colocação de monumentos, a arte pública começa ser entendida como uma forma alternativa de apropriação estético-política da cidade. Nesse contexto, o termo arte pública contemporânea ressurgiu também para denominar obras de artistas interessados por espaços não convencionais – fora das galerias e museus – assim permitindo o acesso ao público. Ao pensarmos a arte pública contemporânea nos deparamos com a sua nova versão expandida representada na ideia de arte extramuros.

1.3 Arte Extramuros

A hipótese levantada, inicialmente, nesta presente pesquisa busca compreender a expansão da atuação artística em grandes centros urbanos no Brasil, a partir de meados da década de 1960 e início dos anos 1970, quando emerge a *arte extramuros*, noção apontada pela pesquisadora Sylvia Furegatti (2013, p.81), na qual visa criar e produzir uma arte pública, permanente ou efêmera, que procura integrar a educação, a arte e a resistência da memória aos distintos espaços públicos do Rio de Janeiro e São Paulo. Para a Sylvia Furegatti (2013, p.81) esta é, sem dúvida, a maior preocupação das formas de arte pública efetivadas na atualidade, sendo uma expressão poética que transborda da instituição para o entorno, visando alcançar renovação de seus próprios códigos, dando maior visibilidade, democracia, participação e interação pública a qual, se acreditava, até o momento, a arte extramuros deveria ser para além dos visitantes usuais do museu tradicional.

Segundo Sylvia Furegatti (2013, p.78) este processo faz sentido no Brasil, país de grandes dimensões, fortes (e persistentes) irregularidades no processo cultural, social e econômico. De acordo com Sylvia Furegatti (2013, p.79) os arredores dos museus brasileiros do eixo Rio-São Paulo guardam essa premissa de proximidade das ações

artísticas. Será nos arredores dos museus como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o Museu de Arte Contemporânea/USP que se dará o *locus* das intervenções contemporâneas.

Ao afirmar também neste contexto, Tatiana Sulzbacher (2009, p.2858), ilustra como o MAM Rio e o MAC/USP promoveram acontecimentos expressivos durante os anos de 1960 e 1970, os quais permitiram que esta nova dinâmica no circuito artístico fosse manifestada e questionada dentro de uma perspectiva endógena das instituições de arte. Segundo Tatiana Sulzbacher, os artistas deste circuito tiveram a possibilidade de participarem com produções artísticas em formatos não convencionais, na qual negava os gêneros e formas puras da estética modernista. No MAC/USP, conforme a pesquisadora, estas possibilidades se devem principalmente a nova concepção de Walter Zanini, diretor do museu, no período de 1963 a 1978, que defendia acerca das funções sociais de um museu de arte contemporânea. E, no MAM carioca, destaca-se a atuação de Frederico Moraes, criador da Unidade Experimental.

Para Sylvia Furegatti:

Na análise dos programas expositivos aplicados pelos Museus de Arte Moderna e Contemporânea brasileiros situados no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, nas décadas de 1960 a 1980, em particular o MAM/RJ e o MAC/USP, verifica-se um panorama no qual essas instituições assumem papel fomentador para as ações artísticas desenvolvidas em suas margens. É preciso, contudo, que a questão seja compreendida para além do contexto vocacional do museu como *locus* de pesquisa e difusão cultural a determinadas comunidades com as quais estabelece relação derivada dos seus acervos (FUREGATTI, 2013, p.79).

Desse modo, o estudo do papel convencional da arte e a transformação da instituição museal, “desperta em pesquisa, atenção redobrada para o que se configura como colaboração decisiva para a construção de uma nova vertente artística, surgida, como tantas outras apresentadas no interior das salas de exposição, em meio a necessidade de revisão da criação artística na passagem do modernismo para o mundo contemporâneo” aponta Sylvia Furegatti. É sob tal espírito de renovação estética que se estende a atuação do MAM Rio e o MAC/USP com intenção expansionista para o espaço aberto. A arte extramuros (FUREGATTI, 2013, p. 78) surge neste contexto, em que esses ‘novos’ espaços de construção da experiência artística agem como vetores da condução dos projetos que deixam o espaço interno dos museus, continuando seu sentido de fluxo e movimentos avançam para o espaço aberto e urbano.

Lembramos também da proposição de projetos como “Arte no Aterro: um mês de arte pública” (1968) e “Domingos da Criação” (1971), eventos que ladeiam as situações ambientais como as Feiras de Arte da Praça da República em São Paulo e da Praça General Osório no Rio de Janeiro, dentre outros eventos dos quais participaram Hélio Oiticica, Lygia Pape e, demais artistas que comungavam o desejo da reinserção democrática do objeto artístico na realidade nacional.

Porém, encontramos nas proposições artísticas nacionais especificidades importantes que revelam uma condição de proximidade da instituição museológica em vez de seu afastamento, tal qual como não ocorre no caso internacional. As produções artísticas, sobretudo as vinculadas à arte ambiental, entre outros trabalhos da chamada *Land Art* também conhecida como *Earth Art* ou *Earthwork* representam essa ideia de afastamento, pois não são trabalhos, na maioria dos casos possíveis de expor em museus ou galerias. No âmbito norte-americano, a *Dia Art Foundation* é uma das poucas instituições que inicia um trabalho de preservação com foco nestas produções, sendo criada em 1974.

Essa proximidade às instituições promove um transbordamento para a arte elaborada no campo aberto e urbano contemporâneo, possível de ser compreendida no termo *extramuros*, salienta Furegatti. Sua ligação ao contexto artístico brasileiro constrói o raciocínio particularizado por dois pontos potenciais: a noção de transbordamento dos trabalhos artísticos de dentro do museu para o seu entorno; e o caráter marginal, além das margens, amplamente investigativo, presente nas primeiras experimentações nesse terreno.

A noção de transbordamento, tanto quanto o termo *extramuros*, indica que o muro ainda está lá. É elemento instigador necessário, e não oferece nem as amarras, nem o peso reclamado pelos representantes estrangeiros dessa vertente, posto que, em nossa paisagem, tem outra velocidade de formação. A autora (2013, p.84) destaca que, no Brasil, o trabalho *extramuros* é qualificado pelos textos e depoimentos de artistas, críticos e curadores que partem dos elementos da tríade: espacialidade, sensorialidade dos trabalhos e ativação do projeto pela participação do espectador.

Sua apresentação do lado de fora, na rua, em espaço urbano convida o outro à percepção das proposições do artista num terreno intermediário, quer interno ou quer externo, de caráter extra-museológico. O encontro com esse interlocutor evita o isolamento e ativa o diálogo com o mundo real, em um dos feixes buscados pelo trabalho artístico contemporâneo. Dos muitos elementos que dispõem em comum, a Arte Contemporânea e as vertentes

atuais da Arte Pública, encontramos a busca por um afinamento prático e discursivo, que nesse território tem como uma de suas principais premissas a reorganização das nomenclaturas que evitam equívocos ou generalizações trazidas pelo público e urbano frente ao mundo contemporâneo. Assim, as inúmeras nervuras que estabelecem essa complexa relação com a urbanidade sugerem que o termo extramuros bem responde à polissemia desse campo (FUREGATTI, 2013, p.84).

E, conclui que, “aberto, o termo extramuros dá folego para compreender as distâncias a que se lança a arte nesse vetor urbano, confrontada com um conjunto complexo jamais experimentado nas ordens de cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo. Plural, apontando para a flexibilidade necessária na percepção de múltiplos discursos”.

Inferimos, assim, sobre a relação nova versão da arte pública e o “caráter extra-museológico”. Diante desse panorama exposto, emerge a noção de arte pública em sua versão contemporânea, ou seja, como gênero plástico que atende as estratégias de produção artística crítica de seu tempo, possibilitando-nos ir para além de simples monumentos históricos ou museus *sarcófagos* - contidos numa localidade, esta nova dobra deseja acessar a potência comunicativa entre a obra de arte, o espectador e a sua dimensão formativa. E, portanto, nos perguntamos ‘De onde vem essa necessidade em expandir a definição tradicional de arte e, sobretudo, de museu?’.

1.4 Sobre a conceituação de museu: dispositivos, patrimônio, memória e a nova museologia

A palavra museu é uma definição do latim, derivada do grego *mouseion*, que na sua origem significa “templo dedicado às nove Musas”. Sabe-se que as musas eram as filhas do deus grego Zeus com *Mnemósine*, e sua função era guardar as ciências, as artes e os tesouros da cultura. Em texto, Luciana Martins (2013, p.12), alega que em grande parte dos relatos, o *Mouseion* de Alexandria, - que data do século III a.C -, ficava na cidade grega de Atenas, funcionando como um templo de devoção às musas e de discussão filosófica.

Segundo a pesquisadora, a origem dos museus está relacionada com o comportamento dos seres humanos de colecionar objetos. Em sentido histórico, esse hábito do colecionismo é encontrado em muitos momentos ao longo da história da humanidade. Para Martins (2013, p.13) na Idade Média, as catedrais, os mosteiros e também os senhores feudais da Europa acumulavam joias, esculturas, manuscritos e

reliquias de santos, além dos diversos objetos trazidos em expedições militares e religiosas. Esses verdadeiros tesouros foram uma forma de demonstrar as suas riquezas, o poder e o registro do conhecimento produzido durante séculos. Ao contextualizar sobre esse período, Martins diz que “o auge do movimento foi no século XV, quando nobres, sacerdotes, militares, profissionais liberais e intelectuais se interessaram por colecionar os mais variados tipos de objetos provenientes do mundo natural e cultural, principalmente da Antiguidade Clássica”.

Essas coleções não eram públicas e nem todos podiam visitá-las. A partir do século XVI, tornou-se comum expor esculturas e pinturas em grandes salas de palácios e casas de pessoas abastadas. Foi nesse momento que surgiram os chamados gabinetes de curiosidades, verdadeiros quartos de artes e “maravilhas”. Neles continham objetos do mundo natural e cultural, muitos deles exóticos, expostos lado a lado. Os gabinetes eram muito comuns na Europa e, juntavam objetos trazidos do Novo Mundo e do Oriente. Além de servirem para aumentar o prestígio de seus donos, eram também utilizados para estudos.

Ao longo da sua história, os donos dos gabinetes de curiosidades começaram a permitir que viajantes e estudiosos, muitas vezes de locais distantes, visitassem o espaço. Ainda que muito restrita essa visitação começa a dar os primeiros passos em direção aos museus públicos. Neste sentido, a mudança de foco do museu no atendimento para o público inicia-se no século XVII, com uma mudança importante na forma de expor as coleções. Se antes elas misturavam diversos tipos de objetos, nesse período, as formas de coleção e exposição passam a ser classificadas e organizadas racionalmente segundo os princípios científicos e técnicos que começavam a surgir, conforme as diferentes áreas do conhecimento.

No entanto, a ampliação do caráter “público” das coleções ocorreu apenas no século XVIII, apoiada pelas novas noções de cidadania, surgidas a partir da Revolução Francesa de 1789. Com a Revolução Francesa, e as assembleias gerais, onde as leis e decretos foram sancionados, os bens do clero, da coroa e dos emigrados passaram para o Estado, e assim, as coleções e objetos passaram por uma readaptação para contemplar seus novos usuários, o povo.

As medidas públicas adotadas pelo governo francês proporcionaram ao acervo dos museus um enriquecimento, entretanto grande parte dos acervos que seguiu para enriquecer as coleções dos museus eram provenientes de terras colonizadas ou

exploradas, chamadas então de troféus de guerras. Essa prática não estava apenas restrita aos museus franceses, e sim, por diferentes museus na Europa.

Quando refletimos sobre a concepção tradicional de museu proposta no impulso dos ideais revolucionários franceses, não deixamos de pensar também numa pretensa proposta de “democratização”¹⁸ da cultura, que favoreceu a ideia de uma cultura elitizada, inacessível e impositiva, instrumento de legitimação do processo colonial e dos discursos dominantes. Para Durval Filho (2006, p. 47) é com a revolução francesa que surge o conceito de patrimônio público que irá substituir e se opor à visão tradicional de museu como coleção privada, fechada ao grande público e formada a partir de preferências pessoais de seus proprietários ou dos requisitos disciplinares. De acordo com o pesquisador, os primeiros museus não tinham claramente o caráter de patrimônio público.

Cercados por técnicas de criação de simulacro do passado, os museus foram capazes de legitimar narrativas cujo objetivo era a diluição das diferenças e a constituição de uma identidade nacional ideal, assentada no padrão social economicamente dominante, nas conquistas militares e em seus grandes nomes. Os museus se constituíram, assim, com o ideário da ciência moderna e como espaços de disciplinarização e enciclopedização do mundo, travestidos como lugares neutros, onde as técnicas e os métodos imperavam sobre os julgamentos de valores.

Os museus se constituíram sob a égide da glorificação da história dos vencedores, quando só mostravam as suas coleções e arquivos, herdados, coletados, comprados, saqueados ou oferecidos. Essa normalização institucional está embasada na noção de neutralidade, em que segundo Foucault, esses discursos e enunciados funcionam como uma capa que esconde o fundamento do jogo do poder existente.

Ao pensarmos este histórico, a memória autorizada nos espaços museais passa a representar o passado e as narrativas tidas como verdadeiras, oficializando os acontecimentos e sujeitos, ao mesmo tempo em que silenciava outras vozes, por meio de classificações de guarda e narrativas expográficas. Esta separação arbitrária é o cerne da prática museal, - que legitimou o desinteresse do público “não iniciado” -, baseado numa caracterização puramente técnica, sendo concebida por Pierre Bourdieu (ORTIZ,

¹⁸ Ao definir o conceito de democracia, a historiadora Ellen Meiksins Wood (2003), em seu livro “Democracia contra capitalismo: a renovação do materialismo histórico”, analisa o conceito de democracia no mundo antigo e na sociedade contemporânea, examinando relações conceituais com o capitalismo refletindo sobre como a democracia pode e deve ir além dos limites impostos pelo capitalismo.

1983, p. 89) como uma “armadilha constitutiva da própria competência na construção do campo científico”. A competência legitimada tornou-se elemento determinante para o estabelecimento dos critérios de cientificidade, colocando os problemas institucionais passíveis de serem analisados e reconhecidos como importantes responsáveis por atribuir certo “lucro simbólico”.

1.4.1 O Museu moderno

Não somente com a Revolução Francesa no século XVIII, mas também com a Revolução Industrial do Século XIX e o ideal de modernidade, a instituição museal passa a ser um lugar em mutação. Ao refletirmos sobre os museus modernos caracterizados pelo padrão de musealização do século XIX (SANTOS, 2020, p.68), verificamos que este foi capaz de consolidar simbolicamente o discurso oficial dos Estados Nacionais europeus, fator preponderante para a difusão de valores hegemônicos para outros continentes ao longo do processo colonial, constituindo-se como em sedes cerimoniais do patrimônio, como lembra Néstor García Canclini (2011). Ou seja, os museus, desde os seus primórdios, reforçam o seu status e a sua legitimação social, por intermédio da institucionalização em locais privilegiados, na ritualização e consagração dos vestígios passados imbuídos de um prestígio simbólico, aparentemente indiscutível (CANCLINI, 2011, p. 160).

De acordo com Bruno Brulon (2020, p.06) “ao longo dos últimos dois séculos, os museus e a museologia praticada e pensada a partir de paradigmas engendrados na modernidade serviram para manter lógicas de poder formuladas a partir da colonização”. Deste modo, tais espaços foram fundamentais para a conformação de uma identidade nacional uniforme, pois se diluíram as diferenças e conflitos em torno das representações da nação, de estilo e de privilegiados grupos sociais envolvidos numa ‘história’ oficial que deveria ser absorvida e normalizada por todos.

Ao se constituir como um modelo colonialista, ligado à construção de uma ideia de identidade nacional essencialista, o museu e a museologia operam sob uma lógica cientificista¹⁹, “palco para a encenação de identidades forjadas por relações de poder”.

¹⁹ Mais precisamente, a ligação dos museus e sua disseminação na Europa com a ideologia iluminista marca historicamente uma postura cientificista dessas instituições em relação aos contextos “desconhecidos” ou “inexplorados” das colônias. Não por acaso, o período das Luzes é quando se pode observar uma multiplicação sem precedentes dos museus no contexto europeu, período este caracterizado como a “Era dos Museus” na Europa. Tais museus modernos (e coloniais) são elaborados, então, no bojo

No contexto colonial, de intensa miscigenação e choque de culturas, os museus atuam, historicamente, também como legitimadores do discurso evolucionista, pautados ideologicamente na racionalidade científica moderna, entre a civilização e a barbárie.

Para Brulon (2020, p. 03):

“paredes e vitrines, em suas divisões retilíneas, decompõem o mundo em seus fragmentos para a compreensão visando a dominação de seu conjunto. Os museus, ao encenar o Outro construindo distâncias invisíveis entre quem vê e quem é visto, quem produz e quem consome, ou quem pensa e quem é objeto de pensamento, materializam, nos regimes de colonialidade herdados de um passado pouco contestado” (BRULON, 2020, p.03).

A definição com a qual nos deparamos então se delineia em torno do conceito de memória e museus como ‘dispositivos de poder’. Dispositivos estes inseridos em lógicas desiguais de socialização moderna. No qual para Foucault (2000, p.244) a interação entre esses elementos seriam as relações de poder e as práticas de subjetivação, portanto, “o dito e o não dito”.

Segundo Cinara Barbosa (2013), Michel Foucault procura distinguir neste termo dispositivo, aquilo que diria respeito exclusivamente a um conjunto de relações firmadas por elementos heterogêneos de natureza estratégica para intervenção e combinação de forças. Aquilo que abarcaria discursos, leis, conceitos filosóficos, teorias científicas, proposições morais e também instituições, processos administrativos e organismos arquitetônicos. De acordo com Foucault a noção de dispositivo demarca ainda não só a rede que se estabelece entre esses elementos distintos, mas a natureza de suas relações.

Neste caso (idem, ibidem), o discurso aparece como programa ou elemento que justifica a existência de um dispositivo. E, ao mesmo tempo, disfarça uma prática obscura, podendo ainda “funcionar como reinterpretação desta”. Cinara Barbosa também salienta que além da rede de elementos diferenciados, o dispositivo é também um tipo de formação. Para qual Foucault (2000, p.244) o dispositivo teria como “função estratégica dominante” atender uma urgência inscrita historicamente. No entanto, é à medida que o dispositivo passa a agir que também passa a acontecer um duplo processo. Por um lado, cada efeito, programado ou não, estabelece ressonâncias e contradições com outros efeitos.

do sistema de pensamento racionalista do dito Ocidente, no qual as “coisas” materiais são organizadas de modo que possam ser observadas, contadas, pesadas e medidas pelo cientista enciclopedista que tem por finalidade o controle do mundo por meio do controle do saber (BRULON, 2020, p.06).

De acordo com Cinara Barbosa, o conceito de dispositivo possibilita assim extrair do conceito definido por Michel Foucault, a existência dos jogos de força implicados na relação institucional, exemplificada aqui na dinâmica museal. Desta maneira, ao analisarmos o museu como dispositivo, o consideramos como um conjunto heterogêneo de forças, como uma rede formada por enunciados, discursos, instituições, regras e medidas entre o que está sendo dito (discurso) e o que está sendo mostrado (não-dito).

A reflexão histórica sobre os museus a partir da gênese do pensamento museológico reflete os regimes de valores que produzem os museus e patrimônios. Bruno Brulon chama a atenção para as demandas pertinentes, ao lado de cá do atlântico, nas quais como dispositivos, em sua maioria refletem sobre o contexto de criação dos museus, sendo estes criados pelo Estado. Deste modo, ao mesmo tempo em que produzem valor, os museus modernos também são resultados negociações e criação de consensos sobre os tratados hegemônicos vigentes, reproduzidos materialmente em hierarquias de poder e saber que conformam aquilo que se entende por Nação²⁰ e regimes de verdade ou visualidades, ao pensarmos as particularidades do museu de arte. Com o avanço do capitalismo, os museus, assim como as escolas e as universidades acumularam significados sociais e expandiram a *episteme* européia, capitalizando tanto “o significado de sua história interna quanto o significado das histórias dos ‘Outros’” (MIGNOLO, 2018, p. 312).

Segundo Marc Guillaume (2003, p. 42) os museus seriam então como “máquinas da memória” que se conforma:

O ideal do Estado moderno, ao assegurar para si o monopólio da memória, reduzir a memória do todo à memória inscrita, conservada, autorizada. Escrever, ou mandar escrever sob seu controle, o texto do passado, para aparecer como o único avalizador do seu sentido, pô-lo ao serviço da ideologia presente. (GUILLAUME 2003, p. 42).

1.4.2 Aspectos filosóficos: a neutralização da cultura

²⁰ Tal reflexão se liga ao período de concepção dos Museus de Arte Moderna, no Brasil e no mundo, que surgem para reparar os efeitos nocivos do pós 2ª Guerra Mundial. O museu moderno neste sentido abarcaria assim um espaço de socialização, paz e acordos. Chancelando como estatuto da arte as produções mundiais consideradas de vanguarda desde o impressionismo. Como elemento de síntese destes acontecimentos a adoção de abordagens educativas associadas como expressão estética de uma sociedade desenvolvida e civilizada. Assim como analisa Mauricio Parada, a instituição moderna pauta-se na valorização do abstracionismo e na influência cultural norte-americana. No caso dos museus modernos brasileiros, como o MAM-SP e o MAM Rio sofreram grandes influências do MOMA.

Ao nos atentarmos para as especificidades do museu de arte nos recorreremos à afirmação de Tatiana Martins (2017, p.28): “o Museu constitui-se espaço de recepção e visibilidade da obra”. A força desta afirmação se compara à certeza da autonomia da produção artística como pressuposto da modernidade. Essa noção também é paralela à versão Benjaminiana em “Sobre o conceito de história”, tomando como compreensão a origem da miséria espiritual e a política da modernidade. Ou como expressado em seu título: ‘Não há documento da cultura que não seja também da barbárie’. Reitera-se que tal noção não será ponto central dessa investigação, mas é altamente desdobrada em textos como “Para uma crítica da violência” e outros do autor.

No que tange a modernidade, Martins (2017) cita a criação do Louvre, no século XVIII, como museu público e exemplar, sendo o horizonte de expectativa do novo ideal modernidade que despontava na Europa. A transformação da linguagem artística daquele momento é incontestável e decisiva, pois se reveste de valores universais e, em alguma medida, racionais. Para a autora, aliada a esta concepção, percebe-se também que a arte assume para si, em meados do século XIX, a autonomia constitutiva de campo de conhecimento e, não sem motivo, seu objeto – a obra de arte – se converte em objeto de pesquisa, ganhando, nos museus novo tratamento.

Somente no século XIX outras formas de expor os objetos, influenciadas pela Revolução Industrial começaram a aparecer. É nesse momento que surgem as exposições universais, que divulgavam os avanços das áreas industriais e agrícolas de cada país. Essas exibições tiveram considerável importância no mundo dos museus, pois obtiveram sucesso na tentativa de instruir a população usando modelos animados, cenários e aparatos que podiam ser tocados. Portanto, começa-se a refletir a classificação da coleção em função de sua origem (lugar, época, escola...). De acordo com Rasse: “A história da arte encontra a discussão como critério de avaliação de seu campo, assim os debates estéticos ganham amplitude” (RASSE, 1999, p.55).

Porém, tais características ainda ficam circunscritas aos especialistas e, são normatizadas ²¹pela noção preponderante de estilo. Restrita ainda a um grupo privilegiado, o sistema da arte determinava a circulação dos objetos pautados numa divisão entre arte oficial e circuito independente. Na análise de Martins, no século XX, a

²¹ O objeto artístico no Museu perde sua essência, alega Tatiana Martins. Evidenciando, aqui, a ideia de neutralização da cultura, conforme apresentado por Theodor Adorno. Em “Museu Valéry Proust”, escrito em 1953 e publicado na revista literária *Die Neue Rundschau*, evidencia-se a relação entre museu e mausoléu, pois para o filósofo os “museus são como sepulcros de obras de arte, testemunhas da neutralização da cultura” (ADORNO, 1998, p. 173).

divisão entre os circuitos oficial e independente começa a perder força e os Museus de arte moderna colocam-se então como espaços decisivos para a produção artística, determinando a sua legitimação e, conseqüentemente, a circulação.

Hal Foster exemplifica a dinâmica do museu de arte na modernidade, fundamentado numa lógica de exibição do belo denominada como uma “dialética do ver”:

Essa condição provisória se tornou clara para nós, a ponto de, se os modernistas sentiam que a tradição era um fardo opressor, estarmos nós sujeitos a senti-la como uma insustentável leveza do ser – mesmo que alguns de nós continuem projetando nisso um peso que não existe mais, como se precisássemos disso como um objeto habitual de apego ou antagonismo. Segundo, o modelo de prática artística sugerido por Baudelaire como era já se configura como “arte-histórico” e já presume o espaço do museu como a estrutura de seus efeitos mnemônicos, como o lugar (mais imaginário do que real) em que uma tradição artística acontece. Colocada de outra forma, essa “mnemotecnia do belo” supõe uma alternância institucional entre ateliê e estúdio, onde tais transformações são feitas, e exposição e museu, em que se tornam efetivas para os outros (essa alternância é mais mediada, é claro, pelos vários discursos de críticos de salões, leitores de críticas, caricaturistas, fofocas, etc.). (FOSTER, 2012, p.184).

Vemos o decreto da morte do objeto artístico sob a guarda do Museu, destino que até então parecia incontornável. A célebre polêmica, conduzida por Theodor Adorno, sobre a morte do objeto artístico quando extraído do seu local de origem e recepcionado pelo Museu, com conseqüências de sua vida póstuma, em 1953, com o artigo Museu Valéry-Proust, problematiza a cultura, tomando como referência a reflexão sobre o papel do Museu – já consolidado em meados do século XX como instituição de memória e cultura. Sua estratégia estabelece um quadro que se fundamenta na decretação da morte do objeto musealizado balizado pelas posições de Paul Valéry e Marcel Proust.

Para Adorno, Valéry representa a visão de que o museu é o lugar em que “matamos a arte do passado”. “Museu e mausoléu estão conectados por mais do que uma associação fonética”, escreve o crítico alemão como se na voz do poeta-crítico francês. “Museus são como os túmulos familiares das obras de arte. Eles testemunham a neutralização da cultura”. De acordo com Adorno, essa é a visão do produtor de arte no ateliê, que pode apenas considerar o museu um lugar de “reificação” e “caos”, o que se distingue da visão de Proust a respeito. No esquema de Adorno, Proust começa onde Valéry termina – com a “vida após a morte do trabalho” – que Proust enxerga do ponto de vista não do produtor de arte no ateliê, mas do observador de arte no museu (FOSTER, 2012, p.185).

Tanto Proust como Valéry, afirma Adorno, pensam o museu como figura da morte (embora a partir de posições aparentemente antagônicas). Para Adorno somente a experiência que funda dessa morte é capaz, para ambos, de abrir as possibilidades para a arte no presente. Segundo o autor, há entre os termos Museu e mausoléu uma forte ligação, designando objetos com os quais o observador não tem mais uma relação viva, objetos que definham por si mesmos e que são conservados mais por motivos históricos do que por necessidade do presente. (ADORNO, 1998, p.173).

Paul Valéry narra, com perplexidade, as condições das obras no Museu:

Sinto que me torno detestavelmente sincero. Que fadiga, digo a mim mesmo, que barbárie! Tudo isso é desumano. Tudo isso não é, de modo algum, puro. É um paradoxo dessa aproximação de maravilhas independentes mas adversas, e mesmo as mais inimigas uma das outras, se assemelhem ao máximo. Civilização alguma, voluptuosa ou razoável, poderia sozinha ter edificado essa casa da incoerência. Algo de insensato resulta dessa vizinhança de visões mortas. Elas se enciúmam umas das outras e disputam entre si o olhar que lhes aporta a existência. Elas solicitam de toda parte a minha indivisível atenção; elas enlouquecem o ponto vivo que arrebatava toda a máquina do corpo na direção daquilo que o atrai... (VALÉRY, 2008, p.32).

Questiona-se Valéry:

Vim instruir-me ou buscar encantamento, ou, de outro modo, cumprir um dever e satisfazer convenções? Ou, ainda, não seria este um exercício de tipo particular, passeio bizarramente travado por belezas e desviado a cada instante por tais obras-primas à direita e à esquerda, em meio às quais é preciso conduzir-se como um bêbado entre balcões? (VALÉRY, 2008, p. 32).

Assim, Valéry marca sua premissa considerando o ponto de vista do produtor da obra de arte cujo destino encontra-se necessariamente no Museu; enquanto que Proust assume o papel de espectador do Museu. Pois a partir dos dois espaços constitutivos do sistema de arte, os autores decretam a morte do objeto.

Paul Valéry caracteriza a morte pela cristalização do objeto que jaz sem vida na vitrine: “O Museu exerce uma atração constante sobre tudo o que os homens fazem. O homem que cria, o homem que morre alimentam-no. Tudo acaba na parede ou dentro da vitrina...” (VALÉRY, 2008, p. 34).

A obra perde sua essência. Para Valéry, a vida póstuma do objeto no Museu caracteriza-se pela reificação, enquanto em Proust, se dá pela reanimação. Para Paul Valéry, o museu seria como uma tumba e, para Marcel Proust, o museu proporcionaria certa esperança para a sociedade, pois ele seria como a extensão do ateliê do artista - a reanimação espiritual intuída seria uma compensação idealista da reificação capitalista.

A descrição feita por Valéry (REIS, 2014) em sua experiência numa visita a um museu “é extremamente pessimista no que se refere a sua atmosfera frutiva; tudo está desconexo, fora do lugar e do tempo, as regras de comportamento que causam constrangimento ao visitante”, como falar em baixo tom, não tocar em nada e outras são apontadas como influenciadoras da apreciação da obra de arte.

Ainda nesse sentido, Hal Foster entende que, para Proust o “Museu corresponde a uma perfeição fantasmagórica do ateliê, um lugar espiritual em que a bagunça material da produção artística é destilada” (FOSTER, 2012, p.185), isto é, o Museu é o lugar da idealização espiritual. Desse modo, afirmamos que em Proust se concentra na reanimação mnemônica, enquanto Valéry se identifica com a reificação museal. O ponto de partida da concepção de Museu dos escritores é decorrente da fruição estética das obras, e a cultura, seu ponto de chegada. Assim, “os museus são como sepulcros de obras de arte, que testemunham a neutralização da cultura” (ADORNO, 1998, p. 173), que conseqüentemente não se realiza.

Considerando a trama dos enunciados expostos desde então, o Museu constitui-se como um marco discursivo que engendra, segundo Foster, a “dialética do ver museal” (FOSTER, 2012, p.185). O Museu consiste, portanto, em uma estrutura de memória que passa a ser articulada pela imersão, relativamente pulverizada, de artistas, críticos e ensaístas que produzem discursos e enunciados. E, no contexto da modernização, atua como um mediador entre as operações da indústria e do mercado, como nos faz entender Martins.

Segundo Martins apud Adorno, o valor de mercado atribuído ao objeto retira a felicidade de contemplação, mesmo se as obras forem expostas em seu “ambiente natural”. A posição de Adorno implica uma radical crítica à atividade principal do Museu, concernente à caracterização e a formação das coleções. Entendemos com isto que o objeto do Museu tem em sua essência o traço da violência simbólica porque foi extraído do seu contexto original como os espólios de guerras e as conseqüências dos processos de colonização. Assim, para Adorno, a descaracterização do objeto como elemento negativo prevalece sobre a positividade do Museu que daria a ver todos os tipos de obra a quem não as possuísse. A crítica de Adorno incide também sobre o valor expositivo, pois reconhece a falência das tentativas de expografia que tentam restituir o seu cenário original.

Esta discussão pautada na virada do século XX dá o tom para entendermos os movimentos nos quais os museus estão implicados desde a sua concepção.

Historicamente, as memórias manipuladas nos espaços públicos por meio de museus normativos²² e dos processos de patrimonialização são compreendidas como encenações oficiais de discursos que buscaram construir narrativas nacionais específicas, operada por meio do imaginário social a produção e reprodução de valores dominantes.

Hugues de Varine-Bohan, diretor do ICOM entre 1965 e 1974, constata em uma célebre entrevista na década de setenta 1970 que, a partir do século XIX, o desenvolvimento dos museus em países fora do eixo EUA-Europa foi um fenômeno puramente colonialista, demonstrando o papel dessas instituições, aparentemente neutras, no seio das relações de poderes mais profundas das sociedades modernas.

1.4.2 A Criação do museu moderno no Brasil

No caso do Brasil, os mecanismos oficiais de reconhecimento do valor cultural e memorialístico como aqueles caracterizados pela musealização e a patrimonialização constituíram-se como parte das estratégias de produção e reprodução de ideologias elitistas e escravocratas, sobretudo. Neste contexto, os museus são alvo de críticas, apontados por seu papel de reprodutores dos valores hegemônicos, assim como no caso europeu.

O século XIX vive o surgimento das primeiras experiências museais, enquanto instituições científicas. A primeira delas foi o Museu Nacional, fundado em 1818, no Rio de Janeiro, cuja criação se insere no contexto das “primeiras iniciativas mais organizadas de difusão da chamada ciência moderna” empreendidas no país (MOREIRA e MASSARANI, 2002,p.43) em decorrência da transferência da Corte portuguesa para o Brasil. Na segunda metade do século são criadas outras instituições museais, dentre elas o Museu Militar do Arsenal de Guerra (1865), Museu Paraense Emílio Goeldi (1866), Museu Naval (1870), Museu Paranaense (1876) e Museu Paulista (1895). O país chega ao final do século com 11 museus, inicialmente voltados a um público seletivo, formado pela aristocracia local, por homens livres e abastados, viajantes estrangeiros, cientistas, artistas de prestígio e pelo clero católico (CHAGAS, 2009).

O mundo ocidental adotou a partir de meados do século XIX um pragmatismo científico racional “em sintonia com o espírito enciclopedista do pensamento

²² O termo “museu normativo” refere-se ao modelo de museu, nascido na Europa, modelo difundido nas Américas especialmente no século XIX, cuja constituição implica alguns fatores básicos: a existência de uma coleção, a exposição pública dessa coleção e a presença do público.

iluminista”, constituindo os museus como centros de investigação, estudos, casas de saber e locais de reunião da elite letrada (KNAUSS, 2018, p.142), locais estes em que:

a ideia de patrimônio fundamenta-se nesse passado presente em nosso dia-a-dia e é assim que ela é percebida pelo homem. Essa é a visão pública de passado originário e importante que tomamos na radicalidade de nossa construção identitária e identificamos como nosso patrimônio (MENESES, 2018, p.23).

Com essa mudança da concepção museal e racionalista, apesar de ter ocorrido uma ampliação do papel educativo, Luciana Martins afirma que os museus ainda não estavam direcionados para o público em geral. Além disso, apesar de uma nova forma de expor os objetos ter sido estabelecida, essa organização não era fácil de ser entendida pelo grande público. A forma de comunicação era baseada apenas na observação. Para as equipes que trabalhavam nos museus dessa época, contemplar obras de arte, animais e vegetais expostos seriam suficientes para o público entender sua importância.

A chegada do século XX traz um desejo pela novidade e pelo progresso, fundamentado também no ideário francês da liberdade, igualdade e fraternidade. No âmbito museal brasileiro, tais movimentos de mudança da função tradicional de guarda são assim configurados. Nesta tentativa de alcançar a definição de museus e, mais especificamente, a sua relação com os processos formativos, no mundo social da modernidade, emerge o reconhecimento do papel mediador dos museus, em que se consolidam como instâncias de debates baseando-se em parâmetros de instâncias políticas e associativistas como o Conselho Internacional de Museus (ICOM) e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO)²³.

Isto possibilitou a composição de agências políticas em prol da definição do ideário de museu, assim como também trocas de ideias e experiências que ampliaram o conceito de museu e de patrimônio. Neste mesmo período, uma mudança nas relações dos museus com a sociedade e uma ampliação das funções sociais dessas instituições: de locais de guarda e estudo de coleções passaram a ser locais de debate de ideias sobre o patrimônio preservado. Aos poucos, os museus foram ressignificando a comunicação

²³ Dentro desse clima de tensão internacional, diferentes países tentaram se organizar para dar sentido à antiga instituição. Instâncias internacionais contribuíram amplamente para a reflexão sobre o futuro dos museus: Conselho Internacional de Museus (ICOM), Conselho Internacional de Sítios e Monumentos (ICOMOS), Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), entre outras. Profissionais especializados e modos de organização revalorizaram o acesso público ao patrimônio cultural. Para tal, são tomadas medidas por meio de ações de estado planejadas em programas, planos, projetos e políticas públicas (BALLÉ; POULOT, 2004).

com seus públicos — principalmente por meio das exposições e da sua função educativa.

A partir desta noção, a concepção da instituição museal e a sua função educativa mudam. De acordo com Fernanda Castro a virada para o século XX é, no âmbito museal, internacional e nacionalmente, marcada pela dicotomia entre ensino e pesquisa e, por uma maior ou menor valorização dos aspectos educativos para públicos mais amplos, entre outros aspectos.

É nesse momento também que aparecerão os grandes museus de arte moderna brasileiro: o de São Paulo e o do Rio de Janeiro, ambos de 1948. E o da Bahia, em Salvador, já em 1960, criados em um contexto no qual:

O projeto moderno busca um bem maior para a coletividade, por meio do aprimoramento de hábitos e de costumes, [...] elegendo valores morais, [...] acalentados com desvelo, incluindo-se outros, éticos, de elevar o Brasil à condição de país atualizado e justo, sendo a criação de museus o *locos* [...] ideal. Esses valores, em parte, confluem com os do governo, que procura incutir o reconhecimento de uma nação forte como seu paradigma, os Estados Unidos. (LOURENÇO, Maria Cecília França. 1999, p.11).

Em 1948, é assinada a ata inaugural do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, tendo como Presidente Raymundo de Castro Maya. O pós-guerra favoreceu a aquisição de obras de artistas europeus para o Museu, tais como Pablo Picasso, Ben Nicholson, Wassily Kandinsky e Paul Klee. De acordo com Parracho (2005, p. 257) criado ao final da década de 40, como instituição privada, o MAM carioca saiu das mentes e dos bolsos de um grupo de empresários, industriais e banqueiros que cederam parte de suas coleções particulares e de seu prestígio social para divulgar a arte moderna no Brasil. Proprietários de grandes bancos (Moreira Salles e Boavista) e de importantes jornais da cidade (Correio da Manhã e O Globo) se mobilizaram em torno do novo empreendimento.

Segundo Maurício Parada, o Museu de Arte Moderna seria um meio de transformar os portadores do capital econômico em agentes “capazes de intervir no processo de modernização do país”. (PARADA, 1993, p. 8-10). Neste contexto, Parracho (2005, p. 257) a arte moderna surge no Brasil como sistema de objetos dignos de serem preservados e lembrados. Por oposição aos museus tradicionais, essas novas instituições se posicionam como símbolos da modernidade, buscando, no presente, os objetos que deveriam ser lembrados no futuro.

Em sua análise, o Brasil, nos meados do século XX, ensaiava trilhar um promissor caminho histórico, anunciador do efetivo rompimento com as amarras que o prendiam ao passado. É como se a ruína do Estado Novo, a instauração de instituições democráticas e a emergência de um surto desenvolvimentista sem paralelos descortinassem a possibilidade de “forjar nos trópicos este suporte de civilização moderna.” (ARRUDA, 2001, p. 17).

a década de 50 aparece como apogeu de uma nova fase de desenvolvimento; era possível fazer a modernidade acontecer aqui e agora. Juscelino Kubistchek é eleito, anunciando 50 anos em 5. O horizonte político é o desenvolvimentismo e o lema, o progresso. Brasília é construída: uma capital utópica para um novo país. Nas artes e na arquitetura, o moderno é consagrado. Niemeyer, Lúcio Costa, Reidy e outros fundam um novo cânone arquitetônico, pontuando a vida urbana com símbolos do futuro planejado. Em 1951, Francisco Matarazzo Sobrinho institui ainda a Bienal de São Paulo que, nos moldes da Bienal de Veneza, serviria para “proteger, cultivar e premiar” a arte moderna, abrindo nossas artes para o mundo e provando que “São Paulo e o Brasil estão à altura” das demais nações do mundo. Em meio a representações de construção de um novo país também no âmbito da cultura, inovações formais aparecem no eixo Rio-São Paulo. Movimentos em prol da descontinuidade surgem a todo instante. A música é a Bossa Nova, o cinema é o Cinema Novo. Nas artes e na poesia, o Concretismo assinala o sentido do moderno, ditando as normas da ruptura. Contudo, nem tudo pode ser reduzido a um clima de época que paira sobre os homens e se impõe sobre eles. Ainda que a década de 50 tenha sido marcada por uma vontade de modernidade que ocorre ao futuro, a modernidade se diz de várias formas e se constrói na intersubjetividade dialógica, supondo discursos que convergem para e divergem de um mesmo conceito. Ao se constituírem como um projeto de modernidade, os Museus de Arte Moderna e, em especial, o Museu de Arte Moderna carioca, acionam e põem em movimento ideias diversas de modernidade. Assim, ao se formar como um lugar de memória da modernidade, o Museu de Arte Moderna conforma uma ideia absolutamente peculiar de patrimônio. (PARRACHO, 2005,p.258).

Conforme Sabrina Parracho, buscando a construção do presente a partir de um passado histórico, os museus da modernidade seriam tentativas de garantir uma memória coletiva e um sentimento de pertença. Com efeito, fundadores da nacionalidade, os museus visariam à construção de identidades. Assim, como em Huyssen, o museu se torna objeto da crítica das vanguardas (HUYSSSEN, 1997), o MAM Rio se põe, contudo, como contemporâneo do moderno, centrado não no passado, mas no futuro.

De acordo com a pesquisadora, o que está no bojo deste processo é a atenção para um processo de americanização que, seguindo o desfecho da II Guerra Mundial, teria influenciado os mais diversos campos da cultura. Numa redução esquemática do modelo explicativo, o MAM carioca nada mais seria que uma dimensão desse processo.

Baseado no modelo do MoMA americano, o Museu seria a expressão das relações internacionais nos primeiros anos da Guerra Fria. Encarando a aproximação dos Estados Unidos como chave do processo de modernização brasileiro, as elites cariocas adotariam o museu como símbolo de uma nova etapa na formação da democracia nacional (PARADA, 1993).

Segundo Alik Antolino (2009, p.16) os fundadores do MoMA consideravam necessária uma mudança na política conservadora dos museus tradicionais já existentes e defendiam a importância de um estabelecimento que abrigasse exclusivamente a arte moderna. Entre eles estavam Lillie P. Bliss, Cornelius J. Sullivan e John D. Rockefeller Jr., membros de importantes famílias da elite industrial e colecionadores de arte moderna. A proposta apresentada por eles para a fundação do MoMA serviu como modelo para o resto do mundo, principalmente para a América Latina, incluindo-se nessa lista o Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Com a conjuntura do pós Segunda Guerra Mundial e da Guerra Fria, nas décadas de 1940 e 1950, a América do Norte necessitou estreitar as relações comerciais, ideológicas e políticas com a América Latina. Esta relação tem um nome em destaque: Nelson Rockefeller, que desde cedo investiu em petróleo na região da Venezuela, desenvolvendo, por consequência, grande interesse na América Latina. Rockefeller atuou fortemente na formação de vários museus de arte moderna da América Latina e inclusive no Brasil, mais especificamente no MAM/SP e MAM/RJ. Foi ele quem deu início à formação dos acervos de ambas as instituições, a partir da doação, em 1946, de um conjunto de obras do MoMA. Estas obras ficaram depositadas na Biblioteca Municipal de São Paulo, dirigida naquele momento por Sergio Milliet.

Para Alik Antolino (2009) entre este pensamento que se origina a partir do educativo do MoMA, a capital paulista também tenta trazer para os seus museus um atendimento de qualidade ao público e busca conquistá-lo através de cursos, ateliês e palestras que são desenvolvidas pelo recém criado setor educativo do museu, apresentando, como no MoMA, cursos e palestras sobre Arquitetura e Design, Filme e Vídeo, Fotografia, Pintura e Escultura, Desenhos e Livros.

Já Sabrina Parracho reflete que, com efeito, o modelo de instituição americana foi correntemente acionado como paradigma a ser perseguido. A pesquisadora lembra que em 1946, José Valladares publicou um livro sobre o modelo de museu americano, apostando nas mudanças que aqui poderiam ser provocadas (VALLADARES, 1946). Os museus, como instituições de educação da população, capazes de difundir

democraticamente os conhecimentos do mundo moderno e desenvolver espíritos, aparecem seguidamente como inspiração norte-americana.

Mas não somente uma concepção formal da arte, mas também arquitetônica. O MoMA desempenhou um papel importante para a consolidação da arte moderna no território norte-americano. Por detrás desse sucesso estava o crítico e historiador de arte, Alfred Barr Jr, primeiro diretor da instituição a assumir o cargo em 1929. Barr trabalhou o acervo de forma evolutiva e linear. Alfred Barr teve um papel importante para a museografia ao inovar o conceito de exibição da arte moderna; ele defendia a necessidade de novas formas de apresentação para a arte. Barr organizou montagens por movimentos artísticos e juntou pintura, escultura, design, gravura e desenho no mesmo espaço. As pinturas foram colocadas no nível do olhar e em paredes brancas ou no máximo sobre a cor cinza claro, cores consideradas neutras.

Para Vladimir Sibylla Pires (2019, p. 61), o Museu de Arte Moderna brasileiro inspira-se, assim, no MoMA nova-iorquino e a museologia brasileira, propriamente dita, ao lado de sua matriz formativa francesa, passa a se expor também ao pragmatismo norte-americano, como pode ser observado no livro ‘Museus para o povo’, de José Antonio do Prado Valladares, publicado em 1946, e dedicado ao relato “das formas pelas quais os museus norte-americanos operavam como ‘centros de aprendizagem e de divulgação cultural”, com vistas à educação popular. Tal representação deste fato é a concepção do MAM Rio como museu-escola.

A presente referência faz sentido à ideologia de desenvolvimento econômico vigente, no Brasil, país de grandes desigualdades sociais. Deste modo, justificou-se importantes iniciativas educativas conduzidas na ausência de setores educativos institucionalizados, como no caso das oficinas de arte para o público infantil organizadas por Ivan Serpa no MAM Rio e ações educativas semelhantes no MAM-SP, ambas na década de 1950 (BEMVENUTI, 2004). Contudo, pensar a fundação do MAM Carioca nesses termos remonta à “ideia de que a expansão global do capitalismo ocidental, do chamado Sistema Mundial, fez dos povos colonizados e periféricos objetos passivos e não autores de sua própria história” (SAHLINS, 1992, p. 8).

Parracho disserta sobre o projeto de um museu que comporta os ideais democratizantes da museologia americana ao mesmo tempo que pretende “incutir no público o gosto pela arte moderna, ou melhor, educá-lo. O projeto de novo museu também é aquele que abriga obras do concretismo brasileiro e do impressionismo europeu pretensamente destituídas de toda subjetividade e ainda aquele que é visto e

definido como “força propulsora de uma nova etapa do desenvolvimento social e cultural”. Não apenas o bloco do discurso dos fundadores comportou múltiplos enquadramentos, como no interior dos grupos que circundam, financiam e dão concretude ao museu existem discursos dissonantes.

Sarina Parracho salienta que a esse respeito, é pertinente retomar a observação de Maria Arminda Arruda no qual: “Existiam, por isso, tendências diversas em convivência no projeto do MAM carioca, diferentes acepções sobre o significado de um museu de arte moderna em um país como o Brasil. Deste modo, não há, portanto, plena concordância no sentido que se pretendia imprimir ao projeto museológico nascente. Para os patronos, tratava-se de criar um projeto civilizatório nos moldes da modernidade capitalista. A análise da pesquisadora também menciona que para um crítico de esquerda, como Pedrosa, tratava-se de implementar ações efetivamente transformadoras, mediadas pela formação de uma nova sensibilidade estética.” (ARRUDA, 2001, p. 414).

1.4.3 A função educativa dos Museus

Em Luciana Martins percebemos que as discussões a respeito das funções a serem desempenhadas pelo museu, também são tributárias em grande medida dos debates empreendidos nas reuniões da comunidade museológica profissional ao longo do século XX. Muitas das preocupações sobre a transformação do papel do público nos museus foram registradas nos documentos produzidos em reuniões de agências como o ICOM e a UNESCO. A função educativa dessas instituições ganhou corpo e isso é visível nas temáticas e nas discussões eleitas pelos profissionais e estudiosos da área.

Na década de 1950, três seminários sobre a função educativa dos museus organizados pela UNESCO se configuraram em “marco definidor e orientador da questão educativa nos museus modernos, assim como do papel e da atuação dos seus Setores Educativos” (SEIBEL-MACHADO, 2009, p.20). O Seminário Internacional “Sobre o papel educativo dos museus na Educação”, realizado em 1952, na cidade de Nova York, o Seminário Internacional realizado em Atenas, no ano de 1954, e o Seminário Regional “A Função Educativa dos Museus”, realizado no Rio de Janeiro, em 1958, promoveram tanto o debate quanto a sistematização das práticas educativas museais já desenvolvidas.

A análise de Seibel-Machado (2009) sobre o Seminário é bastante instigante. Para a autora, essas reuniões realizadas em grande parte pelos membros do recém

fundado ICOM, sob os auspícios da UNESCO, eram espaços sob o qual os museus norte-americanos exerciam grande influência. Isso se devia à importância dada dentro desses órgãos, ao papel educativo dos museus e ao fato de que as experiências norte-americanas mostravam uma vitalidade e uma “capacidade de articular, promover, discutir e divulgar suas experiências nesse campo.” (SEIBEL-MACHADO, 2009, p. 36). De acordo com a pesquisadora as discussões evidenciaram uma postura educacional acrítica e tecnicista dos organizadores e participantes, na medida em que se preocupavam mais com o desenvolvimento de estratégias educacionais, com ênfase em equipamentos, recursos e materiais em detrimento de uma análise da inserção sociocultural e econômica das instituições e de suas possibilidades.

Embora o Seminário tenha representado um significativo avanço na discussão e na prática educativa dos museus este exerceu ao mesmo tempo, uma função homogeneizadora e universalizadora do papel da educação que interessava às forças político/econômicas dominantes, qual seja: direcionar e adequar o potencial educativo do museu e da escola às necessidades e exigências de modernização da sociedade preconizada pelo sistema capitalista em expansão. (SEIBEL-MACHADO, 2009, p. 30).

O Seminário gerou uma série de impactos positivos nos países participantes. No Brasil isso pôde ser percebido com a realização do “Seminário Regional da UNESCO sobre a Função Educativa dos Museus”. Realizado no Rio de Janeiro, em 1958, esse seminário é tributário de uma linha de reuniões regionais que abriu a possibilidade de reflexão museológica e educacional a partir de olhares não europeus e norte-americanos (CÂNDIDO, 2000).

Desde os anos 1950, publicações como a de Trigueiros “Museu e educação” ou de Regina Real “Binômio: museu e educação”, nos possibilitam refletir sobre a relação existente entre os termos e, como essa relação era compreendida pelos profissionais envolvidos neste processo. O uso do conectivo “e” entre os substantivos “museu” e “educação” é utilizado para manter a autonomia dos termos, esclarecendo que são signos diferentes.

O museu é percebido então como um recurso importante na potencialização dos métodos de ensino, como ressalta o documento com as resoluções do seminário de 1952 nos Estados Unidos:

A integração do trabalho educacional dos museus com o programa dos institutos de educação pode dar prestígio, elevar o nível e melhorar os métodos de ensino. Os mestres de todos os graus de ensino devem ter

conhecimento adequado dos recursos e utilidade dos museus. Assim, instamos que todos os programas de preparação para o magistério incluam oportunidades de treinamento no uso dos museus e suas técnicas. (REAL apud TRIGUEIROS, 1958, p.16).

O trecho aponta para a utilidade dos museus e a necessidade de treinamento no uso dos museus, como se ele fosse uma ferramenta que demanda instruções para o seu adequado manuseio. Inspirado nessas resoluções, Trigueiros esclarece que vários países começaram a executar assim suas políticas educacionais. E o panorama por ele apresentado reafirma a sua finalidade utilitária. Nos mais diferentes países o início da elaboração de uma concepção moderna de museu, seja público ou privado, passa a abarcar um novo quadro de funções e ofícios: administração, difusão, programação, financiamento, gestão de projetos, acolhimento de público, comercialização de produtos, etc. Ações que contribuíram para dar maior visibilidade à instituição.

O museu, a partir de então, recorre a um conjunto de especialistas que incorporam outros campos do saber as suas práticas. O trabalho da nova abordagem é feito em equipe para que se pudesse tirar o maior proveito das atividades voltadas para o público. Fernanda Castro lembra que não houve uma representação brasileira no Seminário de 1952, contudo no de 1954 esteve presente Victor Stawiarski, educador do Museu Nacional e único representante do Brasil no evento (COSTA e GOUVÊA, 2020).

A realização do Seminário Regional da UNESCO no Brasil estimulou a edição, em 1958, de publicações nacionais acerca do tema. É o caso de “Recursos educativos dos museus brasileiros”, de Guy de Hollanda; “Museus e educação”, de Florisvaldo dos Santos Trigueiros e “O Museu Ideal” de Regina Real. Esta, em anos anteriores, já havia publicado artigos na Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos, intitulados “Os museus de arte na educação” (1944) e “Os museus e a educação” (1952). Neste último, apresenta o museu como um meio de educação e afirma que a “educação ativa por meio do museu” é a chave para se apreender a mensagem dos objetos museais.

Seibel-Machado (2009) afirma que não foram explicitados os referenciais teóricos que embasaram as discussões em torno da educação museal, e da atuação dos setores educativos no âmbito dos Seminários promovidos pela UNESCO. Conclui, no entanto, que os aspectos metodológicos prescritos nos eventos, assim como a ênfase dada aos interesses, necessidades e capacidades dos públicos visitantes, apontavam para a influência dos princípios da Escola Ativa, cujos métodos eram, naquele momento,

aplicados no sistema educacional estadunidense. Nesse sentido, ainda na década de 1950, verifica-se a lógica da escolarização como prática educativa museal.

Esta lógica da escolarização como prática educativa museal dá o tom da função educativa do museu no Brasil sendo alicerçada no ideário escolanovista, que tem como importante referencial o educador estadunidense John Dewey, para quem os museus, assim como as bibliotecas, deveriam estar situados no centro do processo educativo (HEIN, 2004). A Escola Nova preconizou um novo método de ensino - mais prático, concreto e científico; e colocava as necessidades do aluno no centro das preocupações da escola, daí a necessidade de experimentações a partir de metodologias que favorecessem a atividade do aluno (SAVIANI, 2008).

A atenção da nova pedagogia se voltou para a melhoria da escola e, sob a influência dela, o museu passou a concentrar seus esforços no apoio à instituição escolar, forjando assim uma relação de dependência em relação à mesma e consolidando a ideia, que atravessaria décadas, do museu como complemento da escola (LOPES, 1991). Conforme Lopes, por um lado, porque a nova pedagogia era herdeira das graduais transformações na educação formal e nos museus, que já vinham ocorrendo no país, assim a influência exercida pelo Movimento da Escola Nova provocou uma renovação do ensino brasileiro, que torna fonte de incentivo para a criação de museus escolares, inclusive tornados obrigatórios em muitos estados brasileiros na virada das décadas de 1920 para 1930.

Vemos com isto que a implantação da Seção de Assistência ao Ensino (SAE) do Museu Nacional (1927) por Edgard Roquette-Pinto, signatário do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, assinado em 1932, ao lado de Anísio Teixeira, Cecília Meireles e outros intelectuais; ou mesmo a publicação de obras como “Organização de museus escolares”, de Leontina Busch, de 1937, “Museus para o povo”, de José Valladares, de 1946, ou “Introdução à técnica de museus”, de Gustavo Barroso, de 1947, por vias distintas, sublinhavam o sentido educativo dos museus. Porém “A Função Educativa dos Museus”, de Bertha Lutz, escrito em 1933, mas somente publicado em 2008, destaca as potencialidades do museu para a promoção da “educação visual”, a educação a partir do objeto. Aborda a parceria museu-escola no processo de formação dos sujeitos, a partir da integração entre públicos, instituições e diferentes metodologias e abordagens (CASTRO, 2018).

Os reflexos e contribuições do Seminário Regional da UNESCO herdeiro também do contexto político e ideológico do pós segunda grande Guerra Mundial,

despontou quando o desejo de se evitar a repetição das atrocidades ali vividas fez surgir um compromisso internacional pela defesa dos direitos humanos. Tal seminário fundamentou-se na declaração assinada em 1948, a Declaração dos Direitos Universais do Homem aprovada por meio de uma resolução da Assembleia Geral da ONU, com caráter de recomendação (originalmente, portanto, sem natureza jurídica vinculante), configurando-se como o ideal comum a ser atingido por todos os povos e todas as nações, fazendo do ensino e da educação, expressamente, os meios para se promover o respeito a esses direitos e liberdades.

Parte da estratégia global da própria UNESCO, de contribuição para o desenvolvimento dos museus por meio do fomento a programas educativos então tidos como o meio mais eficaz para apresentar as coleções ao público (UNESCO, 1958), o seminário regional de 1958 se insere nesse arco de tempo que, de um lado, o une à Declaração dos Direitos Universais do Homem, de 1948, dez anos antes; e, por outro lado, aos seminários internacionais de mesma temática que o precederam: o de Nova York, em 1952, e o de Atenas, em 1954, bem como aos esforços subsequentes na área, como a “Recomendação sobre os meios mais efetivos de tornar os museus acessíveis a todos”, adotadas em 1960.

O educador e conselheiro do museu MAM Rio Carlos Flexa Ribeiro enfatizava o conceito de um museu “vivo” que iria “preparar o homem” para a vida moderna através de uma arte-educação progressista. Para Niomar Moniz Sodré, presidente/diretora do MAM (1951-1961, depois ex officio), o museu e a arte poderiam operar como agentes democráticos, fundamentais para posicionar o Brasil para o futuro. Depois das destruições e repressões da Segunda Guerra Mundial e do Estado Novo de Getúlio Vargas, os modernos, como observa a socióloga Gláucia Villas Bôas, iriam “arregaçar as mangas” e criar uma nova arte, sociedade e futuro.

E, nesse sentido, o MAM carioca se posicionou como um gerador institucional da modernidade. Ali a questão da educação foi fundamentalmente entrelaçada nos discursos de liberdade, democracia e progresso, baseado no espírito desenvolvimentista da época em que a equação museu = memória é reconfigurada. Não se tratou mais de um museu como um lugar onde a memória está alojada, mas sim no qual ela é produzida. Essa potência está refletida desde a abertura do Bloco Escola como a primeira unidade arquitetônica do museu a ser inaugurada, em 1958.

Considerado até o momento o seminário mais paradigmático, ocorreu em Santiago do Chile, em 1972²⁴, onde intelectuais declaram que os museus devem estar a serviço das sociedades, sobretudo a partir da programação de atividades educativas. Se tratando do documento pioneiro tanto para a museologia, como para a educação, a partir da realidade latinoamericana e dos problemas decorrentes do “subdesenvolvimento”, considerou-se que o “museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na “formação da consciência das comunidades que ele serve” (DE SANTIAGO, 1972). Essa concepção tem sido paradigmática, até hoje, produtora de uma nova forma de pensar os museus e o sentido de suas ações.

A inclusão da sociedade e dos seus problemas na relação com os museus começa a ser pautada neste documento fundacional e, por isso, a partir daí se convencionou chamar essa iniciativa de “Nova Museologia”. A Nova Museologia²⁵ vem preconizando o deslocamento do olhar interior – edifícios, coleções e público – para as comunidades onde estão inseridos, tornando-os aptos a atuarem com objetivo de sanar desigualdades de oportunidades através de processos de memória. Ao socializar o fazer museológico em diálogo com outros saberes e temáticas, subverte-se a ordem imposta do discurso, abre-se com a cultura um campo de disputa importante para as pautas que dizem respeito às vivências contemporâneas de grupos marginalizados e a reprodução de seus saberes.

Marco transformador desse período, a “Mesa Redonda de Santiago do Chile sobre o Papel do Museu na América Latina” é considerada por Mensch (1994) a mais original e importante contribuição da América Latina para o pensamento museológico contemporâneo. A Mesa Redonda teve sua importância atrelada à proposição do uso social do patrimônio, bem como à definição do conceito de museu integral. De acordo com Martins, a definição de museu inserida no documento síntese da Mesa-Redonda é de que são instituições “a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das

²⁴ Nesse cenário, na América Latina, a Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972) promoveu o debate para a renovação dos museus. É interessante observar o confronto entre as ideias vistas como renovadoras com aquelas cristalizadas e conservadoras do mundo museológico. Segundo Teruggi (1973) foram os especialistas de outras ciências que estimularam os museólogos a refletir sobre essa realidade que, para o bem ou para o mal, se impunha.

²⁵ A Nova Museologia é compreendida como uma corrente de pensamentos e práticas que renovou o cenário museológico internacional a partir dos anos 1970. Suas premissas, desenhadas e discutidas desde o início do século XX, ampliam a compreensão de patrimônio e público, além de reconfigurar o papel a ser desempenhado pelos museus.

comunidades a que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na ação, situando suas atividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais.” (ARAUJO e BRUNO, 1995, p. 21).

No documento resultante da Mesa Redonda estão esboçadas as preocupações com o papel da cultura como força motriz das transformações sociais e a necessidade de estruturação de práticas de intervenção social a partir dos museus. É nesse encontro também que se coloca um novo paradigma de atuação para as instituições museológicas. Em oposição as tradicionais tarefas de formação e conservação das coleções, cunha-se o conceito de patrimônio global/integral a ser gerenciado por um museu ativo no interesse das comunidades locais (VARINE, 1995).

Segundo Luciana Martins, o documento final da Mesa-Redonda parte de um diagnóstico da situação social e econômica da América Latina, em que pesam o desequilíbrio econômico e de desenvolvimento material entre os países, a urbanização desenfreada e não planejada e, além de uma crise econômica e social endêmica. Os museus, frente a esse cenário, têm uma missão de transformação social visando à melhoria das condições de vida das pessoas nos denominados países de terceiro mundo. Unidos dessa missão, ao mesmo tempo civilizadora e modernizadora, os museus devem voltar-se ao engajamento ativo das comunidades por meio de suas ações, principalmente as de educação.

Ainda sobre a importância desse encontro, Varine (1995) considera Santiago o marco fundador da Nova Museologia, juntamente com o colóquio “Museu e meio ambiente”. O público passa a abranger não só os visitantes da instituição, mas toda a sociedade na qual o museu se encontra inserido; o patrimônio é ampliado em relação às coleções, passando a englobar todas as referências patrimoniais – naturais e culturais – presentes no território daquela sociedade específica; o museu, por sua vez, deverá ter um papel ativo no desenvolvimento das sociedades e na preservação de seu patrimônio, esteja ele dentro ou fora da instituição (VARINE, 1969).

A Nova Museologia, dessa forma, amplia a perspectiva de atuação dos museus exortando-os a extrapolar seus muros, por meio de ações de comunicação e educação, em direção à sociedade e de encontro a seus públicos. Bruno Brulon destaca que os intelectuais impulsionados, ainda, pelos ecos mais imediatos da Mesa Redonda de Santiago do Chile e pela noção de “museu integral”, elaborada em um contexto

particular das ditaduras latino-americanas e das novas experiências museológicas com viés marcadamente educativo e comunicacional ensaiavam uma virada decolonial inédita na museologia.

Para Brulon:

“Tal virada decolonial foi o resultado de ao menos dois movimentos distintos e paralelos, que tinham início na prática museal para desenvolver formas específicas de pensar o museu na teoria. Enquanto se desenvolviam, na França, a partir do início dos anos 1970, os ecomuseus – museus em que os grupos sociais atuam em sua própria musealização – também nas ex-colônias se apresentavam, com menos visibilidade no contexto internacional, outras experiências inovadoras de “museologias subalternas”, de base popular e voltadas para comunidades às margens dos regimes patrimoniais oficiais, que visavam a ruptura, em âmbito local, com o modelo hegemônico de museu europeu”. (BRULON, 2020, p.17).

Ainda de acordo com o autor, a ruptura ideológica e prática com tal premissa permitiu o aparecimento de museologias experimentais locais em consonância com as lógicas e valores dos grupos sociais excluídos dos centros de poder sobre o patrimônio e sobre a matéria a que se atribui valor. Nesse caldeirão de ecomuseu, museu integral e nova museologia o museu experimental surge.

Cabe ressaltar que as propostas aqui listadas como solução para captação do público, tanto como as ações educativas oferecidas em museus apareceram muito antes disto, mais especificamente a partir do século XVIII, quando os museus passaram a ser pensados como instituição pública, instrumento de conhecimento e afirmação de identidade cultural e política. Todavia, elas tomaram novo fôlego na década de 1960/70, também na Europa, quando algumas ações buscavam transformar a antiga imagem do museu mausoléu em “museu dinâmico”. Se este foi um momento de reestruturação das políticas culturais dominantes, não há dúvida de que esta também foi uma década marcada mundialmente pelos movimentos de massas contestatórios que tiveram profundas influências e introduziram mudanças significativas nos planos da educação e cultura em diversos países, atingindo também os museus locais.

1.4.4 A museologia experimental

Dentro desta nova concepção de museu também se buscou no Brasil uma dinamização nas instituições, novamente na busca por um público frequente e atuante. Para Bruno Brulon (2020, p. 16) já “a partir da segunda metade do século XX, o campo

museal brasileiro se vê marcado por um conjunto de questões sociais, em grande parte, advindas das diversas formas de apropriação, nos países periféricos, do modelo europeu de museu do século anterior”. Com efeito, tal transformação que se observa na história dos museus europeus nesse momento decorria de um reconhecimento, no centro da museologia internacional, da existência de formas experimentais de museus nas ex-colônias e da reivindicação por outras museologias que rompessem com o modelo elitista-hegemônico disseminado desde a colonização.

Ao refletirmos sobre esta ideia de ‘museologia experimental’ nos deparamos também com experiências singulares, que hoje ao ganhar visibilidade em âmbito global, se propõem a subverter as lógicas de poder entre metrópoles e colônias, mantidas, até o final do século XX, pelas ditaduras militares e pelos sistemas econômicos liberais. O museu também passa a ser um lugar de produção de modos de subjetivação de comportamentos de resistências. Neste contexto, nos remetemos à afirmação de Bruno Brulon na qual os “Museus não são feitos só de paredes” (BRULON, 2020, p.03). Tal premissa se liga à ideia social de Jens Hoofman (2017, p. 53), em que ‘o museu existe para a edificação e o avanço da sociedade’, sendo este motivado também por preocupações sociais e educativas.

A visão tradicional de museu em que a coleção e o público são entidades separadas e distantes é tensionada. E, assim, as ações e educativas surgem como ferramenta de desfragmentação desta visão tradicional compartimentalizada. Uma alternativa que Duarte Junior, em seu livro “O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível” reconecta a formação fragmentada de uma humanidade em separação a natureza, sendo fundada no paradigma da cisão entre corpo e mente, debate amplamente fundamentado na educação estética de Friedrich Schiller.

Para Brulon, o “olhar mestiço” vai levar os museus a reconsiderar o seu papel nas sociedades pós-coloniais e a reintegrar a matéria, por meio de um trabalho de restauração simbólica dos laços com o passado testemunhado em suas coleções.

Segundo o pesquisador:

Uma parte da Arte Moderna, depois de Marcel Duchamp, por exemplo, se estruturou em reação às noções - já mencionadas como legítimas nos museus do século XIX - de “obra” e “obra de arte” a tal ponto de descreditar esses rótulos libertando a arte do presente. A capacidade de uma “obra” transitar simultaneamente no universo museal e em diversos outros universos sociais - como o utilitário ou o ritual - faz com que objetos que integram uma coleção

possam facilmente retornar ao circuito de que faziam parte antes da musealização, colocando em questão as teorias rígidas sobre sua passagem à arte ou a *musealium*. (BRULON, 2020).

Ao pensar também sobre a experimentação social em sua perspectiva museológica surge então a ideia de indefinição ou manifestação espontânea, em contraposição a classificação racionalista científica do mundo. Entende-se com isto que na experimentação não há modelo pronto. E, por este modo, os processos de normatização institucional reconfiguram-se para operar dinâmicas a partir das demandas concernentes à experiência singular vivida. Observa-se também a importância do caráter subjetivo²⁶ das proposições museais, como uma operação de “re-interpretação dos objetos de museu: da classificação ao devir”, segundo Bruno Brulon. Re-interpretação que criam transfigurações (ROLNIK, 2019) e “novos agenciamentos” (DELEUZE, 1995), nos quais os públicos e o museu passam a ser promotores de alternativas e proposições significativas. Assim, o museu passa a estar ancorado em possibilidades não violentas de pensar, intuir, sentir e agir com ele, de refletir criticamente por ele e com ele.

Nesta concepção de museu experimental o edifício é substituído pelo território; a coleção pelo patrimônio e o público pela população, como também apontado na ideia de comunidade de Hugues de Varine. Tal concepção, se liga a ideia de dispositivo citada acima, nos quais os museus, assim como as escolas e universidades não são isentos de interesses e, não agem sob um ímpeto conservacionista natural. E, agora, vemos que os museus representam um campo de construção social a partir do qual os referenciais culturais estão dispostos com uma potência política que reforça ideias em uma proposta poética e conceitual.

Por fim, o autor demonstra que “a museologia contemporânea esgotou as suas formas objetivas buscando explorar na subjetividade dos visitantes a sua principal instância de atuação”. A mudança se deu, principalmente, por dois fenômenos diferente que se desenvolveram em consonância na história contemporânea dos museus, como: o novo sentido conferido ao objeto artístico pela arte contemporânea atuando na reordenação dos enunciados sobre os objetos e os valores neles investidos, sobretudo

²⁶ Para melhor explorar tal noção nos remetemos à ideia de devir disseminada por Deleuze e Guattari (2009), a qual refere-se às relações estabelecidas entre subjetivações, totalizações ou unificações que são produzidas a partir de multiplicidades. Nesse sentido, falar em devir significa fazer referência às relações que configuram uma existência social (BRULON, 2016).

nas instituições não introduzidas à linguagem artística clássica; e ao advento dos ecomuseus, que, em particular na França, a partir da década de 1970, no qual se proporam a relegar ao segundo plano do discurso museal os objetos materiais e se voltam para a musealização das relações do humano com o meio.

O contexto econômico-político e social da América Latina, em geral, era apresentado de forma bastante desfavorável também nesse momento. No caso brasileiro, acrescia-se a presença de um governo autoritário que cerceava o debate e dificultava a implementação de iniciativas que propusessem mudanças de cunho transformador. Apesar deste quadro, diferentes missões da UNESCO no Brasil visaram estudar as condições do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e dos museus, além de uma série de iniciativas governamentais que procurou a reorganização dos setores voltados para a preservação do patrimônio cultural brasileiro.

As mudanças no mundo dos museus foram sendo sentidas à medida que as concepções das exposições, abertas ao público, passam a ter caráter mais didático, diferente das apresentações exaustivas das coleções de estudo. Modelo que demarcou uma nítida separação entre as propostas educativas e a pesquisa, bem como entre os papéis do educador e do cientista. Cassin (2006) destaca que mesmo os museus americanos, que promoviam ações educativas dinâmicas, estes passaram de coleções de ensino a instituições de pesquisa e destas, rapidamente, para o que também chamou de "torres de marfim", devido o hiato entre a comunicação do acervo e a relação com o público.

Segundo Cassin (2006), a função educativa nos museus norte-americanos quando foram fundados era seu principal propósito. Para o autor, tratava-se de uma educação que apresentava a perspectiva particular de seus fundadores, ou seja, percebida como prática educativa, mais ativa que reflexiva. Neste movimento de ampliação do papel educativo dos museus, apesar das ideias educacionais que passaram a conferir maior liberdade ao visitante, a concepção escolarizante surge como dominante e fortalecida ao longo do século XX. Tal fenômeno também se dá devido à possibilidade de construção da ideologia da paz entre nações devido aos efeitos da primeira e segunda guerra mundial.

De fato, nos anos 1970 nos Estados Unidos e na Europa, assim como no Brasil, a inspiração para as práticas educativas dos museus foi influenciada também pela abordagem norte-americana, que vinha disseminando os modelos de ateliês concebidos para crianças, onde os jovens poderiam exercitar suas experiências. Iniciativa que na

França, a exemplo de outros países, sofreu críticas agudas por parte dos profissionais dedicados à pesquisa e à preservação, de quem sempre encontraram resistência. A queixa como descrita por Gesché-Koning (2006, p. 31) era a de que "o templo das musas europeias subitamente se viu repleto de crianças chegando para perturbar a tranquilidade do conservador imponente em sua torre de marfim".

Nas décadas de 1960 e 1970, os museus, que pareciam congelados, sofreram acirradas críticas por manter ainda um perfil conservador, distante dos interesses da sociedade. É possível dizer que fatores como a escassez de recursos financeiros e de pessoal para atender às novas necessidades de funcionamento não eram os únicos ou até os principais entraves para as mudanças conceituais de educação nos museus. Entre eles, pode-se destacar o distanciamento entre profissionais de diferentes áreas. Situação que tem raízes nas diferentes concepções que dão origem aos principais museus sejam eles da Europa ou das Américas.

Esses espaços museológicos, caracterizados por serem exclusivos para intelectuais especializados, deixavam aparente uma contradição. Eram em parte financiados por recursos públicos provenientes da maioria da população, que em geral era excluída do acesso às referidas instituições. Pouco habituada a frequentar museus, a maioria da população não se identificava como pertencente a estes ambientes. Passa, então, a pressionar para que o retorno de seu investimento fosse recompensado e a pleitear mudanças profundas na concepção da acessibilidade pública dos museus, exigindo que fosse ali representada. Na França, por exemplo, os movimentos sociais de 1968 reivindicaram fortemente a reforma dos museus conservadores.

A principal crítica a esse modelo de museu era a ausência de conexão entre os visitantes e os saberes contidos nesses aparatos. Em contraponto a esta contestação, teve início uma nova reviravolta na concepção da educação em museus que passa a ser definida como um conjunto de valores, conceitos, saberes e práticas que objetivavam o crescimento do visitante. Este crescimento deve ser entendido não só como ganho cognitivo, intelectual, mas acima de tudo como desenvolvimento psicológico que motiva para o aprendizado ao longo da vida. O tipo de educação aqui referido está ligado à mobilização do saber, ou seja, de como utilizar os recursos do museu para o crescimento dos indivíduos, estimulando sua capacidade de desenvolver novas sensibilidades e vivenciar novas experiências. Trata-se, portanto, de um processo que auxilia na construção da relação entre museu e sociedade, uma vez que tanto o museu

quanto a educação são ferramentas importantes para uma efetiva democratização desses espaços.

Tal discussão favorece a compreensão de "a proposta educativa dos museus é diferente da proposta da escola", inclusive por se tratar essencialmente de uma linguagem visual e não verbal, sem ordem sequencial ou urgência de aprendizado, prazos e planejamentos. Nesta nova dobra da função educativa dos museus, os ecos da Mesa de Santiago alcançam também e noção de desescolarização do museu, passa a ser considerada em sua plenitude, ainda que a questão educacional nestes espaços precise lidar com a "separação que se dá no processo de produção e disseminação de conhecimento. [...] Separação entre as pesquisas de novos aspectos da realidade e sua veiculação realizada pelas exposições e atividades culturais e educativas" (LOPES, 2008, p. 453). Therry de Duve aponta como uma situação paradoxal em que uma cultura cada vez mais especializada é transmitida pelos canais mais generalistas e circula em lugares onde todos os públicos, incluindo o grande público, misturam-se de fato e de direito (DUVE, 2011, p.210).

No Brasil, esta circunstância coincide com as concepções pedagógicas, associadas à filosofia da educação, em uma linha histórico-crítica e que também incorporou os ideais do construtivismo piagetiano. Além disso, tal concepção procurou absorver o entendimento da construção do conhecimento coletivo à luz da proposta emancipadora de Paulo Freire. A partir daí, nos museus, a educação mobilizou os diferentes saberes presentes, notadamente, nas narrativas expositivas e atividades educativas elaboradas pelos seus diversos profissionais.

Estas ações foram compreendidas, não como definitivas na aprendizagem que ocorria nos museus, mas sim como elementos mediadores na dinâmica dos processos cognitivos. Ativadas em ambientes privilegiados na promoção de momentos socialmente partilhados de apropriação do conhecimento a partir de leituras, trocas de ideias e vivências de experiências, o diálogo ao mesmo tempo com múltiplas audiências, como modo de ampliar as representações sociais e culturais no seu espaço. Deste modo, entender o aspecto ambíguo e historicamente violento dos museus e os seus processos de mudança ao longo do tempo, nos fornece pistas para compreender porque grande parte da população simplesmente não o percebe como um hábito orgânico (COIMBRA et al., 2014).

Com os diferentes discursos da educação crítico-social trazidos para os museus, além da incorporação de seus novos princípios, ocorre em função dos ambientes sociais,

políticos e econômicos, a defasagem entre o discurso e a prática, em que encontra muitas vezes fortes resistências. Depois de um lento e longo declínio na primeira metade do século XX, os elementos chave da transformação dos museus aparecem nos anos de 1970 no cerne das organizações internacionais. A reflexão conduzida na comunidade de especialistas se concretiza por meio da criação de serviços especializados no âmbito das diversas administrações públicas e se traduz pela elaboração de políticas culturais nacionais.

Dentro do quadro destas políticas, os numerosos programas e projetos são implementados. Um verdadeiro processo de desenvolvimento influi de maneira significativa sobre as condições nas quais se exerce a atividade dos museus. Em busca da ampliação da ideia de democracia, Maio de 1968 é um marco de ruptura no conjunto das sociedades ocidentais. Paradoxalmente, a crise era, na verdade, um sinal de renovação.

Neste contexto, o advento dos movimentos contraculturais na cena política da segunda metade do século XX, junto da consolidação das pautas identitárias entre os grupos sociais, significou uma resposta ativa e crítica à ordem liberal e conservadora dos países capitalistas. Assim, a mudança na percepção do papel dos museus começa a ser resultado de reflexões forjadas no contexto de movimentos do campo social, científico e filosófico, aos quais se expandiram, sobretudo com as contribuições da antropologia social e dos estudos culturais na segunda metade do século XX.

A cena política da segunda metade do século XX é o palco da saída do Museu para os espaços da cidade, ecoando os reflexos dos movimentos sociais, como Maio de 1968, na França. Vale lembrar que Maio de 68, fundamentou-se também na ideia de reconfiguração do museu moderno a partir do século XIX²⁷ até as verdadeiras motivações que constituem a ideia dessacralização do espaço museal. Tal fenômeno alcança grandes proporções, é refletido na noção de criatividade descrita pelo crítico Frederico Moraes, em que a liberação de potencialidades individuais sob uma forma coletiva constitui-se um comportamento social e político novo, isto é, “criativo” (MORAES, 1975)”.

²⁷ Para Brulon (2020) “Sobre o início da formulação das ciências modernas, fomentado pelos regimes museais dos séculos XVIII e XIX, podemos observar uma primeira musealização da realidade que se dá pela “purificação” da matéria”. O ser humano – bem como as ciências a ele associadas – é, então, separado de sua própria natureza (OLIVEIRA, 2011, p. 54), no bojo de um processo que visa fundar a primeira história, a história da natureza, uma história que subordina toda a matéria do mundo a um pensamento universal e deslocalizado.

Conta-se, igualmente, com as experiências acumuladas no campo da memória que favoreceram uma virada ‘dessacralizada’ sobre estas instituições. Com isto, observa-se que a memória inscrita nestes movimentos que assegura o monopólio do discurso no espaço público começa a ser, ao longo dos últimos anos, problematizada na sutileza ideológica da memória social. Portanto, como espaços integrais e comunicativos, os museus começam a enunciar valores e afirmar projetos ideológicos, seja pelos tipos de acervos ou pelas narrativas expositivas que estabelecem contato direto com o público e os espaços da cidade.

1.5 “O museu levado ao povo”: A política cultural brasileira entre a arte de elite e a arte popular

No MAM Rio, temporariamente pelo menos, pode-se dizer que a hierarquia museu/escola e o modelo de apreciação/desenvolvimento foram invertidos. Em vez de a escola servir o museu, se passava o contrário. Escrevendo em “*The school and society*” sobre seu modelo e escola de laboratório em Chicago, ativo entre 1896 e 1903, John Dewey conceituou esse potencial do experimental na relação escola/museu, sugerindo que, “na escola ideal, o trabalho de arte pode ser considerado como o das oficinas, passando pelo alambique da biblioteca e do museu para entrar em ação novamente”. O museu como “alambique”, nas palavras de Pedrosa, como destilador e condutor vinculado à escola, oferece uma metáfora da sinergia potente para o papel do Museu desde a passagem do concreto para a arte neoconcreta e para as experimentações ambientais da década de 1960.

Para o crítico Mário Pedrosa, o museu como “casa” e “laboratório” poderia ser uma “luva elástica para o criador enfiar a mão”. Escrevendo em 1961, Pedrosa já sinalizava a potência viva do museu que se abre para o afeto, a experimentação e a presença dos outros. Na época, Pedrosa tinha sido profundamente afetado pelos ateliês de pintura e modelagem do Hospital Nacional de Psiquiatria Dom Pedro II (agora Instituto Nise da Silveira), um processo pioneiro de terapia ocupacional iniciado em 1946, pela psiquiatra Dra. Nise da Silveira, e facilitado pelo artista plástico Almir Mavignier, com o acompanhamento dos artistas Ivan Serpa e Abraham Palatnik. Além desse ambiente onde o afeto era fundamental como catalisador de criatividade e ferramenta terapêutica, Pedrosa foi também impactado pela “revolução” da Escolinha de Arte do educador Augusto Rodriguez, estabelecida no Rio em 1948.

Pedrosa abraçava e encorajava a potência da educação através da arte e, nos anos 1950, contribuiu com diversos ensaios para pequenos catálogos publicados por ocasião das exposições no MAM Rio dos ateliês de arte infantil de Ivan Serpa, nos quais também colaboraram alguns dos mais reconhecidos críticos da época, como Carlos Drummond de Andrade e Ferreira Gullar, mostrando o interesse tanto do museu quanto dos críticos pela educação. Serpa também “orientava”, como ele dizia, em vez de “ensinar”, nos ateliês livres de pintura para jovens artistas que incluíram alunos como Hélio Oiticica e Aluísio Carvão, que foram parte do Grupo Frente (1954-1959), grupo concretista carioca liderado por ele. Entre outros artistas-professores do Museu, destaca-se Fayga Ostrower, que deu aulas de composição e análise crítica de 1954 até 1970, também chave para as novas gerações artísticas, tais como Lygia Pape, Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale.

Ao elaborarmos a nova noção de museus, não poderíamos de deixar de abordar sobre a questão que Mario Pedrosa aprofunda sobre sua ideia de um museu para a contemporaneidade. No artigo “Arte experimental e museu”, o crítico afirma que o museu “de hoje é, sobretudo, uma casa de experiências. É um parlaboratório. É dentro dele que se pode compreender o que se chama de arte experimental, de invenção” (PEDROSA, 1960, p. 02). Na alvorada da diluição das fronteiras dos meios artísticos, Pedrosa advogava por um museu que abrigasse as experiências artísticas da sua época, cada vez mais realizadas no espaço. Sua proposta baseava-se também na observação e acompanhamento atento das práticas artísticas ligadas ao neoconcretismo de um “fazer experimental”, no qual o museu deveria ser “o sítio privilegiado onde essa experiência se deve fazer e decantar” (idem).

Somente à frente de um museu de arte, dita moderna, é que melhor se pode compreender a natureza intrínseca dessa mesma arte, e, de outro lado, o papel que cabe ao museu na avaliação dela. Diferentemente do antigo museu, do museu tradicional que guarda, em suas salas, as obras-primas do passado, o de hoje é, sobretudo, uma casa de experiências. (PEDROSA, 1960, p. 02).

O artigo inicia-se com dois argumentos. O primeiro seria que o museu é o espaço privilegiado para a avaliação e compreensão da arte moderna. O segundo, seria que a diferença do museu tradicional, preso à exibição do já consagrado, o museu contemporâneo seria um laboratório, lugar onde o novo se cria. Deste modo, a busca experimental do novo não é mesmo o movimento característico da pós modernidade

estética? E, portanto, para a atualização de uma instituição como um museu, não seria necessário inserir sua forma nessa mesma busca moderna?

Desta maneira Mário Pedrosa pretende alinhar o pós modernismo artístico a um projeto de museu, alinhado a ideia de moderno e modernista, numa leitura contemporânea ao que foi o modernismo artístico, calcado nos ecos da Semana de 22. É observável também a busca pelo novo, elemento fundamental para a compreensão do modernismo, na concepção de Pedrosa, em que não prescinde do velho e não perece quando seu lugar de vanguardista passa, mas sim, “classiciza-se” por assim dizer, virando testemunho da experimentação formal, de certa fase de apreensão e tomada do mundo e intercomunicação entre as obras de arte, artistas e público.

Mário Pedrosa, crítico de arte moderno e modernista, tem a noção de progresso marcando sua obra. Mas não em uma concepção ufanista, onde o passado, em relação ao presente e ao futuro, seria uma espécie de escada onde a cada degrau se superariam elementos de ignorância e engano. Há em Pedrosa uma concepção de progresso no sentido tecnológico – mais meios e formas que podem ser empregadas para se produzir coisas – mas, mesmo nesse sentido, Mário concebe que o progresso técnico não é linear e acumulativo, podendo ser perdido ou esquecido. Assim, na concepção elaborada por Pedrosa, o novo na arte moderna surge através da experimentação formal.

Para Pedrosa, algo que define os bons artistas é, portanto a busca experimental de formação de uma linguagem estética que se comunique aos homens e ao mundo. Assim, não se trata da experimentação pela experimentação, onde qualquer coisa vale desde que seja de alguma forma distinta do já visto. Essa discussão é fundamental, já que incide sobre certo divórcio entre público e artistas no desenvolvimento das artes modernas, divórcio que deveria ser superado, na concepção de Pedrosa, através de um processo de reeducação conjunta do público, dos artistas e, em certo horizonte revolucionário, de toda a sociedade e suas instituições.

Mário Pedrosa estava elaborando suas teses em um momento histórico de nova virada da relação entre público e artistas, onde, do sentimento de choque como reação ao primeiro modernismo, se passa a uma postura *blasé* com relação ao alto modernismo. Uma primeira leva modernista teve de lidar com um público adaptado a pintura acadêmica, que visava à ilusão de representação fiel da realidade dentro de marcos pictóricos. O avanço do modernismo caminha de forma paralela ao desenvolvimento de, por um lado, um desinteresse ou rejeição massiva das obras de arte modernistas, e, por outro lado, pelo desenvolvimento de um público cada vez mais especializado, adaptado

às diversas, e eventualmente a qualquer estética que se lhe apresente; nesse sentido, um público menos passível de ser capturado.

Esse público especializado não se forma exatamente por uma capacidade refinada de compreensão ou juízo estético da arte moderna. Dado o volume reduzido de renovação deste perfil que frequenta museus para ver obras de arte contemporâneas, nos perguntamos se esse público frequente não seria um público movido, sobretudo pela reprodução das “formas de ser elite”.

Na conferência que teve o sugestivo título de “Arte, necessidade vital” proferida na abertura da exposição de pinturas dos usuários do Setor de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional de Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, comandado por Nise da Silveira, Pedrosa busca apresentar seu modelo de concepção artística como inerente à humanidade, afastando-se das concepções acadêmicas e do primeiro modernismo brasileiro então vigentes no país. Essa postura também está relacionada à sua tentativa de ampliação do campo artístico para o abstracionismo, que vigoraria nas décadas seguintes e cujo ápice foram os movimentos concreto e neoconcreto nos quais Pedrosa teve participação fundamental.

Contrapondo-se aos excessos regulatórios e intelectuais do academismo e explorando o papel do inconsciente na produção dos artistas – profissionais ou não –, o crítico defende a abertura do campo artístico para produções “desviantes” como as das crianças, dos povos “primitivos”, além da dos internos de hospitais psiquiátricos como o do Engenho de Dentro. Segundo Pedrosa (1947) “a atividade artística é uma coisa que não depende [...] de leis estratificadas, frutos da experiência de apenas uma época na história da evolução da arte”, mas se estenderia “a todos os seres humanos”.

Para ele, “a vontade de arte se manifesta em qualquer homem de nossa terra, independente do seu meridiano, seja ele papua ou cafuzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, equilibrado ou desequilibrado”. A “necessidade vital” de criação artística escaparia, portanto, às regras intelectuais elaboradas desde o Renascimento e as “modernas teorias psicológicas” confirmariam isso. Para Pedrosa (1947), “cada indivíduo é um sistema psíquico à parte, e também uma organização plástica e formal em potência”.

Assim, o fenômeno artístico teria que “ser entendido num sentido mais amplo que até ontem” (PEDROSA, 1947). Para Pedrosa, a arte seria “a linguagem das forças inconscientes que atuam dentro de nós”. Vemos, assim, que o crítico já buscava dar um sentido mais abrangente à arte, além dos círculos estreitos de iniciados, e a experiência

com os internos do Engenho de Dentro lhe abriu os olhos para produções que escapavam a esses círculos.

Outra indicação dessa visão ampliada da produção artística que Pedrosa tinha está na citação à produção de “povos primitivos”, mesmo que ainda tratados como parte de um passado arqueológico ou como uma cultura mais atrasada que a ocidental. Desde um ponto de vista bastante eurocêntrico, Pedrosa (1947) afirma que reconhecer “os povos bárbaros da América pré-colombiana, da Oceania, da África” como produtores de arte digna de interesse faz com que esta deixe “de ser privilégio de raças superiores da Europa ocidental”. Assim, “a arte não é mais produto de altas culturas intelectuais e científicas. Povos primitivos também a fazem” e seus “produtos artísticos [...] são formalmente tão legítimos e bons quanto os das civilizações super-requintadas da Grécia ou da França” (PEDROSA, 1947).

Apesar dessa sua visão ainda muito calcada na experiência ocidental, vemos que há um esforço do crítico em incorporar essas produções no circuito artístico formal, como estava a fazer com os internos do hospital psiquiátrico. Tardariam algumas décadas, porém, para que Pedrosa ampliasse esse esforço e vislumbrasse a produção indígena como possível saída para os impasses do modernismo por ele identificados, mesmo que essa saída ainda contivesse suas próprias contradições.

O que se apresenta é a sugestão de Andreas Huyssen, em que a grande divisão do século 20 teria sido um discurso que insiste na separação entre alta e baixa cultura, ou em arte erudita e arte popular. Huyssen afirma que essa oposição é muito mais significativa do que a que opõe modernismo e pós-modernismo. Do mesmo modo, considera-se fundamental estabelecer diferenças entre vanguarda e modernismo, assim como a relação de cada um dos termos com a cultura de massa dos Estados Unidos e na Europa, fato tal que vem a fornecer melhor entendimento do pós-modernismo e de sua história desde os anos 1960.

No mesmo sentido, Giselle Ruiz (2012, p.109) afirma no texto um “trânsito intenso entre a alta cultura e a cultura de massas”, que em instituições como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro havia uma significativa contaminação entre os gêneros e programas poéticos, nos quais os processos artísticos ganhavam nova energia, extraída do contato estreito com a cultura popular.

A função educativa assim inspirava-se tanto na Bauhaus, pelo seu “trabalho prático do mundo”, como defendia o primeiro diretor, Walter Gropius, quanto pelas ideias da educação pela arte do poeta e anarquista Herbert Read. Tal abordagem

vinculava os discursos das vanguardas de criatividade e liberdade a uma educação moderna investida na livre expressão do indivíduo e na construção pragmática-criativa da cultura em si. Surgindo simultaneamente com as práticas experimentais artísticas, como também anota a pesquisadora Michelle Sommer, as instituições de arte moderna no Brasil, como o MAM Rio e São Paulo, facilitaram, em contraste com o seu homônimo do hemisfério norte, uma sinergia tropical particular entre o fazer da arte e da instituição.

No próximo capítulo será aprofundada a análise sobre a ampliação do campo artístico e os desdobramentos, sobretudo do neoconcretismo e das experimentações realizadas em espaços públicos das cidades do Rio de Janeiro e em São Paulo, onde o papel do Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foram decisivos para a abertura de uma vertente alternativa de arte pública.

2. DO EXPERIMENTALISMO ARTÍSTICO BRASILEIRO ÀS AÇÕES PARTICIPATIVAS

Ao entrarmos no terreno das manifestações artísticas neste contexto singular dos anos 1970, escolhemos como método de pesquisa as práticas de arquivo e, elegemos como pano de fundo a história pública para nos auxiliar na compreensão do contexto do governo militar brasileiro e das repercussões deste no panorama cultural, tendo como foco as artes plásticas, as visualidades e as manifestações experimentais brasileiras. Debruçamo-nos, mais atentamente, nas ações participativas Arte no Aterro: um mês de arte pública (1968), nos jardins do Parque do Flamengo, Playgrounds (1969), no vão livre do Museu de Arte São Paulo e a VI JAC - Jovem Arte Contemporânea (1973), no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Tais propostas ilustram como a nova noção de arte pública e a reconfiguração do papel do museu contribuíram para uma tentativa de transformação do conceito tradicional de museu. Partimos da articulação da ideia de arquivo e da sua operação simultânea no campo da arte. Voltamos também ao arquivo como forma de fazer novas perguntas ao passado (DERRIDA, 2001). Perguntamos assim: Como produzir uma memória neste contexto? De que modo retemos o que é importante? O que fica e por qual motivo? Por qual razão selecionar?

O arquivo, aqui, também se torna um lugar de abstração, onde o paradoxo ‘mudança x conservação’ é levado em consideração, assim como os agenciamentos que produzem instaurações e esquecimentos. O ponto central é a experiência artística ativada em espaços não tradicionais, em que arquiva-se o efêmero e instituem-se novos modos de arquivo, penso assim. Ao vermos que as tendências das instituições museais em sua história passam por uma ideia evolucionista, violenta e classificatória, buscamos por fluxos alternativos e uma perspectiva síncrona da história, que supere a lógica do arquivo como lugar de silenciamentos e dessubjetivação.

Adotamos, assim, uma noção alternativa para além da tradicional e positivista de arquivo, em que esta possa ser executada de modo constelar. Compreendemos com isto as especificidades das experimentações artísticas brasileiras e as singularidades dos documentos desses acontecimentos como espaço de produção de poder, resistências e criação de enunciados (FOUCAULT, 1969), ou mais precisamente, como chaves para leitura da “vida dos homens infames” (FOUCAULT, 2003) das artes visuais no Brasil do tempo presente.

Deste modo, damos ao arquivo uma função central, pois enquanto texto emergem as multiplicidades de recepção de leituras, inclusive as múltiplas leituras deste autor. Usamos o arquivo enquanto dispositivo de memória, política e de invenção na arte. Algo como “contra o método”, conforme o termo cunhado por Paul Feyerabend (1975). Portanto, notícias de jornais, áudios, entrevistas, documentações pessoais arquivadas em vida, fotografias e seus múltiplos usos versarão como motor crítico de narrativas contemporâneas e reconhecimento de memórias coletivas, nas quais as distintas manifestações investigadas despertam.

2.1 Arte, Arquivo, Memória e História Pública: O Furor de arquivo

Nascida na década de 1970, na Inglaterra, a noção de história pública se expandiu também para países como o Canadá, Austrália, Itália, África do Sul e Estados Unidos. Na Europa, a história pública emergiu como prática do uso público da história com fins político-ideológicos, influenciados pela busca de “justiça social” (ALMEIDA E ROVAI, 2011, p.07). Com este espaço consolidado em países como Estados Unidos, Canadá, Inglaterra e Austrália, a história pública possibilita ir além da divulgação de um conhecimento organizado e sistematizado pela ciência. A história pública “aponta possibilidades para a construção e a difusão do conhecimento histórico de maneira dialógica (entre acadêmicos e não acadêmicos)”, ultrapassando a simples ideia vigente, na academia, de acesso e publicização do que seria a história (ALMEIDA, 2016, p.47).

Segundo Almeida e Rovai (2011, p.08-09), “talvez a principal diferença entre o que a história pública propõe e o que a academia produz seja a ampliação do espaço, do seu público e os usos do conhecimento”. Adota-se a compreensão de que a história pública como o trabalho fora das Universidades pode se expandir por meio dos arquivos, dos museus, da fotografia, do cinema, da história oral, “sem, no entanto, perder em seriedade e compromisso a produção dos saberes”.

No Brasil, a história pública alia-se à história oral. Nesta mesma linha de raciocínio, Ricardo Santhiago (2011, p.97) reflete que: “a história oral é provavelmente o ramo de conhecimento histórico que mais e melhor se associou à história pública”, isso devido ao *modus operandi* da história oral, que se utiliza das entrevistas com lideranças e integrantes de movimentos sociais, possibilitando “mapear, por meio de trajetórias de vida e dos estudos temáticos, as representações e práticas de “sujeitos

coletivos”, referentes ao trabalho de base, aos debates partidários, a organização interna e as estratégias de ação” (ALMEIDA, 2016, p.47).

Ricardo Santhiago (2016, p.23), também mostra que a expressão ‘história pública’ era praticamente desconhecida no Brasil, até cerca de vinte anos atrás, “embora já houvesse história pública onde quer que se olhasse”. Ana Maria Mauad (2016) comenta que a discussão sobre o tema da história pública no circuito acadêmico ocorre há mais dez anos. Para Santiago, essa expressão fazia alusão não somente à história das instituições públicas, mas também à história feita a partir dos arquivos públicos e a forma como o público leigo compreende a história. Hoje, para ele, este assunto já se tornou comum nas discussões acadêmicas.

A partir disto, nos perguntamos: Então tudo virou público?

De acordo com Santiago, a história pública interage no campo da história, de modo interdisciplinar e dialógico, com efeitos em áreas como a educação, as comunicações, a sociologia pública, a antropologia pública e, talvez mais notavelmente, a arte pública. Santiago continua a sua análise, apontando as reais concepções que originaram a história pública. O historiador apresenta o elemento ‘não acadêmico’ e a reconfiguração da atuação do trabalho do historiador como pontos centrais da discussão sobre história pública, devido às emergências das demandas sociais por história e memória, a partir da difusão dos recursos tecnológicos e da popularização da internet. Portanto, até aqui, compreende-se por história pública o modo pelo qual opera-se a difusão de seus usos e as produções de ‘imagens do passado’ para ‘audiências não acadêmicas’.

Esta compreensão de arquivo e de história pública proposta se alinha à de Ricardo Santhiago ao abordar o caráter polissêmico da expressão história pública, que se refere a três instâncias, como: a prática da história pública, a reflexão sobre história pública e o campo da história pública. Deste modo, desde o início da compreensão da história pública como campo de estudo, o historiador alega haver um interesse em privilegiar uma história feita para o público, que focalizava a ampliação dessas novas audiências. Em linhas gerais, a sociedade contava com instituições tradicionais que eram incumbidas de realizar o seu registro histórico e memorial. Essas instituições e o poder vigente atribuídos a elas ‘ditavam’ o que era importante, no que tange o registro, arquivo e exibição pública.

Para a presente pesquisa, utilizamos a concepção de história pública também para analisar os fenômenos pertinentes aos espaços culturais, museus, arquivos,

curadoria, fotografias, vídeos, performances e demais manifestações artísticas. Frisamos assim, como dito anteriormente, a noção de história pública ligada à concepção de arte pública, pois a função do passado, aqui é ser matéria para a imaginação e a criação com sentido social.

Segundo Santhiago apud Mauad:

A primeira dessas dimensões – “história para o público” – remete a uma espécie de história aplicada (em oposição ao conhecimento feito *for its own sake*), voltada à difusão de conhecimento histórico dentro de uma lógica de ampliação de audiências de ocupação de espaços para além da academia. O enfoque desta perspectiva de história pública recai sobre a relação entre o conteúdo histórico e seu receptor. Ela visa tornar tal conteúdo acessível, difundindo-o através de uma miríade de canais: a literatura de ficção e não ficção, o jornalismo, a televisão, o cinema, o turismo histórico, os museus, os memoriais, a educação histórica, entre outros. (SANTIAGO apud MAUD, 2016, p.90).

Uma segunda dimensão da história pública, ainda segundo o autor, abordaria uma história com o público, Visando a superação da noção de “difusão cultural”, esta seria uma perspectiva orientada para uma história colaborativa, em que, no lugar de “consumir os resultados de um processo”, o público “tomaria parte dele, ativamente”. Para Santhiago, “Essa linha dialoga com outras tendências historiográficas nas quais o envolvimento com grupos e comunidades os converte de assunto da história em seus agentes e produtores”.

Santhiago aponta ainda outra modalidade de história pública, relativa à:

Uma terceira modalidade de história pública a se identificar seria a história feita pelo público, por vezes alcunhada de “história amadora” (Rubinstein, 2011). Ela abrange iniciativas por parte de agentes não profissionais, de construir a história, principalmente local – fazendo com que essa modalidade tenha sua melhor expressão linguística na célebre frase de Carl Becker: “Everyman his own historian” (1996). Compreende trabalhos de centros de memória popular, igrejas, escolas, associações, sindicatos, grupos criativos, incursões sobre biografia, genealogia e história familiar; além de expressões de colecionadores, blogueiros, agitadores culturais, produtores de eventos. Trata-se de uma variedade de agentes não legitimados na instância universitária. (SANTIAGO apud MAUD, 2016, p.90).

Por fim, a história pública poderia ser entendida segundo uma quarta perspectiva, chamada pelo autor de “história e público”, que:

compreenderia a expressão como um guarda-chuva conceitual para a análise de fenômenos e questões a respeito de temas que já vem sendo explorados: comemorações; monumentos; sítios históricos; usos do passados; usos da memória; percepção pública da história; digestão pública da história; demanda

social; vulgarização vocabular de conceitos históricos; apropriações midiáticas, literárias e artísticas da história; boom da memória. Nesse sentido, a história pública seria menos um campo de ação e mais uma área de reflexão. (SANTIAGO apud MAUD, 2016, p.90).

A noção de história pública também alinha-se a determinadas concepções de práticas de arquivo, pois o arquivo pensado não se dá com vistas à compreensão de uma totalidade [da história da arte europeia, dando conta de toda a compreensão da história], mas sim como uma memória em fragmento (DIDI HUBERMANN, 2015; FOSTER, 2012), uma micro história. Para Foster a crise da história da arte parte de uma crise de fragmentação, da crise de definição do belo e da garantia de remontagem da tradição adensada pela história. Enquanto para Didi Huberman, outros historiadores da arte abrem mão desta concepção.

Foster declara que os “arquivos” não são os lugares empoeirados cheios de documentos desinteressantes do conhecimento acadêmico. Ele pretendeu usar o termo como Foucault, significando “o sistema que governa a aparição de declarações”, que estrutura expressões particulares de um período específico.

Nesse sentido um arquivo não é só por si afirmativo nem crítico; simplesmente supre os termos do discurso. Esse “simplesmente”, entretanto, não é algo pequeno, pois se um arquivo estrutura os termos do discurso também limita o que pode ou não ser pronunciado em determinada época e lugar. (FOSTER, 2012, p.183).

Alessandro Francisco, em matéria sobre “O museu, o arquivo e o tempo”, discorre que a concepção comum de arquivo remete a um conjunto de documentos e de objetos. Para o autor (2018), Michel Foucault, exemplifica o arquivo como aquilo que torna possível, numa cultura, um dado discurso e não outro, tomando discurso, aqui, ainda de modo reduzido, como expressão do pensamento naquilo que é dito e escrito numa dada época. O autor, ainda destaca que é pelo arquivo de uma era particular que se pode acessar o “arquivo” desta mesma era.

O arquivo torna possível o contato com práticas – concebidas aqui, também segundo Foucault, como “modos de agir e de pensar” – de outras épocas e culturas. Portanto, a manutenção como a perda de um arquivo é também a preservação como a destruição das chaves de acesso a estas práticas.

Compreendemos o arquivo, o museu e as coleções em geral, como instituições legitimadas a construir discursos. Derrida (2001) desenvolve essa questão de um modo importante quando afirma que não há arquivo sem um espaço instituído de um desejo de

impressão. Assim, o autor apresenta o arquivo como uma narrativa construída a partir de um pensamento dominante que pretende instituir a verdade, as regras e a lei como uma possibilidade de construção discursiva. Derrida defende que não apenas os documentos existentes no arquivo (que já foram selecionados, e já são frutos de uma operação necessariamente excludente), mas também a sua estrutura normativa, que exerce um poder informacional e político na medida em que conduz uma suposta busca por conhecimento, enquanto paralelamente o arquivo estabelece uma ordem.

O arquivo para Derrida se constitui, não como a preservação de uma suposta memória existente, mas como construção de uma narrativa artificial, legitimadora de um discurso hegemônico de um grupo específico. Ao falarmos em impressões causadas por arquivo ou mesmo em desejo de memória, é necessário que se pense como e por quem são construídos esses discursos.

Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a *anamnese* em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar da falta originária e estrutural da chamada memória. (DERRIDA, 2001, p. 22).

E, assim ele define arquivo como:

impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente estocagem e conservação de um conteúdo arquivável passado [...] Não, a estrutura técnica do arquivo arquivante, determina também a estrutura do conteúdo arquivável, em seu próprio surgimento e sua relação com o futuro. É também a nossa experiência política dos meios chamados informação. (DERRIDA, Jacques, 2001. p. 28-29).

Em diálogo estreito com as proposições trazidas por Jacques Derrida, elegemos as reflexões sobre a construção discursiva, a postulação de enunciados e a relação direta com o arquivo (ou o museu) também propostas por Foucault.

Dizer que os enunciados são remanescentes não é dizer que eles permanecem no campo da memória ou que se pode reencontrar o que queriam dizer, mas sim que se conservaram graças a um certo número de suportes e de técnicas materiais (de que o livro não passa, é claro, de um exemplo), segundo certos tipos de instituições (entre muitas outras, a biblioteca) e com certas modalidades estatutárias (que não são as mesmas quando se trata de um texto religioso, de um regulamento de direito ou de uma verdade científica). Isso quer dizer, também, que eles estão investidos em técnicas que os põem em aplicação, em práticas que daí derivam em relações sociais que se constituíram ou se modificaram através deles. (FOUCAULT, 2008, p. 140).

Segundo Foucault:

[...] o museu é a instituição símbolo disso. Além disso, o museu a priori não escapa à historicidade: não constitui, acima dos acontecimentos, e em um universo inalterável, uma estrutura intemporal; define-se como o conjunto das regras que caracterizam uma prática discursiva. Justapostas, as duas palavras provocam um efeito um pouco gritante; quero designar um a priori que não seria condição de validade para juízos, mas condição de realidade para enunciados. Não se trata de reencontrar o que poderia tornar legítima uma assertiva, mas isolar as condições de emergência dos enunciados, a lei de sua coexistência com outros, a forma específica de seu modo de ser, os princípios segundo os quais subsistem, se transformam e desaparecem. (FOUCAULT, 2008, p. 145).

O museu seria a instituição da “positividade do enunciado”, ou seja, mais do que um discurso hegemônico, há uma constituição técnica (de métodos, artifícios e materiais) que corroboram e sustentam o enunciado propriamente dito. Percebemos muitos pontos convergentes entre o pensamento de Foucault e Derrida no que tange a construção de uma hegemonia de um determinado tipo de discurso, mas principalmente na condição do museu (ou o arquivo, a biblioteca, etc.) como símbolo desse procedimento no decorrer da história – enquanto produção moderna.

Na contemporaneidade, ao tratarmos das especificidades de uma época e espaço historicamente bem definidos, Suely Rolnik (2012, p.97) analisa que ‘uma verdadeira compulsão de arquivar tomou conta de parte significativa do território globalizado da arte – de investigações acadêmicas a exposições baseadas parcial ou integralmente em arquivos, passando por acirradas disputas entre coleções por sua aquisição. Para a curadora, sem dúvida, isso não é mero acaso.

Em levantamento rápido, no Brasil, percebemos que este fenômeno ganha outras dimensões devido aos resultados do Relatório da Comissão Nacional da Verdade. Penso na hipótese de que exposições como “Anos 70: arte como questão” (Tomie Othake, 2007), “Entre Atos 1964/68” (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2010), “Um dia terá que ter terminado 1969/74” (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2011), “Redes alternativas” (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012), “Bandeiras na Praça Tiradentes” (Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2014), “Rubens Gerchman: com a demissão no bolso” (Casa Daros, 2014), “Os Anos em Que Vivemos em Perigo” (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2019), “Meta-Arquivo: 1964-1985. Espaço de escuta e leitura de histórias da ditadura” (Sesc Belenzinho, 2019), entre outras, não a toa encenam a memória da ditadura militar no contexto brasileiro em consonância com a produção artística em pleno século XXI.

Diante disso, para Suely Rolnik perguntar-se pelas políticas do inventário se faz necessário, já que são muitos os modos de abordar as práticas artísticas que se quer inventariar, não só do ponto de vista técnico, mas também e sobretudo daquele de sua própria carga poética. Para a presente análise, partimos da constatação de Suely Rolnik (2012, p.97) ao verificar que ‘há um objeto privilegiado por tal ânsia de arquivo’. Trata-se da ampla variedade de práticas artísticas agrupadas sob a designação de ‘crítica institucional’, que se desenvolve mundo afora ao longo dos anos 60 e 70, e que transforma irreversivelmente o regime da arte e sua paisagem.

Tal movimento, comumente denominado como “virada” ou “febre” de arquivo, postulado na premissa de uma “história da arte anacrônica” de Didi-Hubermann, como a ideia de arquivo enquanto dispositivo de memória e de invenção na arte que se articula com o debate contemporâneo sobre a informação, a imagem e os fluxos discursivos nas artes visuais também é descrito por Anna Maria Guasch (2013), ao analisar um grupo de artistas e teóricos da arte que compartilhavam de um interesse comum pela arte da memória individual, cultural e histórica e que tentavam compreender o aparentemente hermético sistema conceitual de onde partiam.

Segundo a Rolnik (2012, p.98), ao pensar as especificidades das décadas de 1960 e 1970, como sabemos, artistas em diferentes países tomam como alvo de sua investigação o poder do assim chamado “sistema da arte” na determinação de suas obras: dos espaços físicos a elas destinados e da ordem institucional que neles toma corpo às categorias com base nas quais a história (oficial) da arte as qualifica, passando pelos meios empregados e os gêneros reconhecidos, entre outros tantos elementos. De acordo com Rolnik, não são, porém, quaisquer práticas artísticas realizadas no contexto desse movimento, nos anos 60-70, que a compulsão de arquivar abraça, mas são principalmente aquelas que se produziram fora do eixo Europa ocidental - EUA.

Em seu texto intitulado “Furor de Arquivo”, tais práticas teriam sido engolfadas pela história da arte canônica estabelecida neste eixo, com base na qual se interpreta e categoriza a produção artística produzida em outras partes do planeta – isso, quando elas aparecem no cenário internacional da arte, o que não é óbvio, reitera Suely Rolnik.

No entanto, com o avanço do processo de globalização, de algumas décadas para cá, vem-se rompendo a idealização da cultura hegemônica pelas demais culturas até então sob o domínio do colonialismo ocidental; há uma quebra do feitiço que mantinha tais práticas cativas e, deste modo, obstruía o trabalho de elaboração de suas próprias experiências sobre suas singularidades, bem como de suas políticas de elaboração e

produção de conhecimento. O furor de arquivo aparece assim marcado por uma guerra de forças pela definição da geopolítica da arte, a qual por sua vez se situa no contexto de guerra mais ampla, em torno da definição de uma cartografia cultural da sociedade globalizada, conforme analisa Suely Rolnik. Há, porém, que precisar melhor que práticas artísticas produzidas nos anos 60-70 fora do eixo Europa ocidental-EUA impulsionam e alimentam esse furor recomenda a pesquisadora.

Sem dúvida, tais práticas artísticas são especialmente cobiçadas - as que surgiram na América Latina e em outras regiões - que, como no nosso continente, se encontravam então sob regimes ditatoriais (é o caso, por exemplo, da Europa do leste e da própria Península Ibérica). Nessas situações, o movimento em questão ganha matizes singulares que se apresentam sob formas variadas. Assim o aspecto, no entanto, recorrente é o da agregação do aspecto político às dimensões do território institucional da arte, que passam a ser problematizadas.

Explicitar, problematizar e deslocar-se de tal determinação passam a orientar a prática artística, como nervo central de sua poética e condição de sua potência pensante – na qual reside a vitalidade propriamente dita da obra. Dessa vitalidade emana o poder que terá uma proposta artística de ativar a sensibilidade daqueles que a vivenciam para o concentrado de forças que nela se presentifica e, por extensão, para as forças que agitam o mundo a sua volta. Se essa ativação se concretizará ou não é questão que extrapola o horizonte da arte, posto que isso depende da trama complexa de que são feitos os meios por onde circulará tal proposta e o jogo de forças que delinea seu atual diagrama. (ROLNIK, SUELY, 2012, p.98).

Para Rolnik o foco da compulsão de arquivar colocado nessas práticas situa-se num campo de forças em disputa pelo destino de sua retomada no presente – variado espectro desde iniciativas que pretendem ativar sua potência poético-política até aquelas movidas pelo desejo de ver tal potência definitiva e irreversivelmente desaparecida da memória de nossos corpos. Contribuir para as práticas de inventariação e, tentar sanar as lacunas de nossa jovem história significa então abrir o arquivo de um período nebuloso como foi o governo militar brasileiro de 1964 até 1988. Assim, de que modo então este fenômeno nos afeta?

2.1.1 O Governo Militar e o panorama cultural no Brasil

Para localizar com maior precisão este contexto, os anos 1960 e 1970, no Brasil, são conhecidos como os anos de chumbo. Por meio de técnicas modernas de propaganda

foi divulgado “um discurso ético-moral com estrutura, teóricos e militares que se apropriaram (...) do poder de conceituar o que era ‘nacionalidade’, ‘democracia’, ‘sociedade brasileira’, ‘cultura brasileira’, ‘economia brasileira’ e assim por diante” (FICO, 1997, p. 12). Também a arte brasileira, segundo a convicção do regime militar, deveria se adequar às novas regras de conduta e de civilidade, afirmando uma visão otimista do Brasil.

A ditadura civil-militar foi um período complexo na história recente do Brasil. Este período, marcado pela instituição normativa dos Atos Institucionais, repressões, torturas, exílios e mortes, ainda precisa ser melhor compreendido. Sendo assim, aqueles que estabeleciam uma reflexão crítica sobre a política do regime militar ou que se distanciavam da “leitura” oficial sobre o Brasil e sobre os brasileiros por meio de suas proposições artísticas, estavam sujeitos às diversas formas de violência como à censura, tortura, exílio ou a medidas mais drásticas como a morte.

Segundo Ortiz (2003, p. 88), “durante o período 64-80 a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas”. Assim, o ato repressor atingia a especificidade da obra e não a generalidade da produção artística. Os casos de censura foram se acentuando nos anos seguintes ao golpe, restringindo cada vez mais a liberdade de expressão.

No panorama socioeconômico, Maria Manuela Alves Maia, analisa que naquele momento foi possível desenvolver a forma de Estado autoritário capitalista firmado na ideologia da *Lei de Segurança Nacional*, no qual garantiu, legitimou e manteve o modelo de desenvolvimento dependente, expressado no governo por normas. Para a antropóloga, os militares contaram com o apoio dos setores industriais, principalmente daqueles ligados ao capital estrangeiro, que estavam extremamente descontentes com as medidas de restrições a empresas multinacionais, como as leis antitruste e outras medidas tomadas pelo presidente deposto - João Goulart, com o objetivo de impedir o alastramento do domínio estrangeiro.

Segundo o acervo *Memórias da Ditadura*, verifica-se que a ditadura militar no Brasil passou por três fases diferentes ao longo de seus 21 anos de duração. Na primeira fase predominou a legalização do regime autoritário, por meio de decretos-lei e de uma nova constituição, onde se instalou como um disfarce legalista - de 1964 a 1968. A segunda, de recrudescimento da repressão e da violência estatal contra os opositores da ditadura, em que vive os anos de terror - de 1969 a 1978 . E a terceira, de reabertura

política, com a Lei da Anistia e o movimento pelas eleições diretas para presidente - de 1979 a 1985.

Ao colocar em nosso horizonte, a história da ditadura, percebemos também a instauração do Golpe de 1964, realizado por uma reunião de forças e interesses, composta por militares, pelo grande empresariado brasileiro, por latifundiários – proprietários de grandes parcelas de terras e por empresas estrangeiras instaladas no país, sobretudo aquelas ligadas ao setor automobilístico, conforme aponta o arquivo pesquisado. Deste modo, às origens deste golpe civil-militar encerra o governo do presidente democraticamente eleito, João Goulart, conhecido popularmente como Jango.

Em pesquisa no acervo do Instituto Vladimir Herzog, verificou-se também que quando o presidente João Goulart anunciou que colocaria em prática as Reformas de Base, com objetivo de reduzir a concentração da renda e da terra no país, milhares de pessoas saíram às ruas para defendê-las e aprofundá-las. Este início da década de 1960, também é marcado pela proximidade das “forças progressistas” do poder político, no qual Luise Boeno (2018, p.65) apresenta um expressivo crescimento do movimento operário, representado com o surgimento dos sindicatos e a afirmação do Partido Comunista Brasileiro - PCB.

Para a pesquisadora, essa articulação dos setores progressistas criou para as lutas populares, uma promissora conjuntura política, simbolicamente, representada pelas forças da classe estudantil, reunida em torno da União Nacional do Estudantes - UNE, que se aliava a intelectualidade em busca de promover debates e mudanças sociais no país. Luise Boeno (2018, p.65), ainda aponta que é nesse contexto, que emerge, em 1961, o Centro de Cultura Popular (CPC), vinculado à UNE do Rio de Janeiro, mas logo espalhando-se para a Bahia, São Paulo, Minas Gerais, Porto Alegre, além de outros estados.

Os CPC's, segundo Luise, faziam representações de peças de teatro na rua, de autores como Oduvaldo Viana Filho e Gianfrancesco Guarnieri, shows de música e poesia, sessões de cinema com filmes politizados e debates em praças públicas e auditórios. No Brasil do começo dos anos 1960, apesar de grande parte da população viver em situação de extrema pobreza, vivia-se o sonho de modernidade. Nos quais, em poucos anos atrás, a inauguração de Brasília, obra polêmica do governo Juscelino Kubitschek, considerada a síntese desse sonho, é materializada numa cidade planejada, elegante, com arquitetura de vanguarda, construída no Planalto Central. Assim, boa

parte da sociedade brasileira ansiava por essa modernidade, que significava mais indústrias, mais empregos, mais riqueza.

Para o Mario Schmidt (2005 p. 654), a geração dos anos 1960 e 1970 acreditava que a luta política realmente mudaria o mundo inteiro. A cultura brasileira respirava política, afirma o historiador. Os conhecimentos não deveriam ficar presos à sala de aula e ao laboratório, eles deviam ser levados ao povo, como preconizava a UNE.

De acordo com o historiador, a cena repressiva do golpe de 64, ainda se fortalece com a contribuição da Igreja Católica para disseminar o medo do governo de Jango entre a população, e que arrastou multidões às ruas, clamando por liberdade. As manifestações contrárias ao governo de Jango também serviram de justificativa para o golpe militar contra as liberdades democráticas. Com isso, a solução encontrada pelo congresso foi instaurar o parlamentarismo como forma de governo, que limitou o poder do presidente.

Neste contexto, Mario Schmidt afirma que a partir daí os presidentes deixaram de ser escolhidos pelo povo, por voto direto e secreto. Agora, os presidentes eram todos generais do Exército, escolhidos em reuniões secretas dos comandantes das Forças Armadas. Segundo Renato Ortiz, em termos culturais essa reorientação econômica traz consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais.

2.1.2 As Artes Plásticas e a Ditadura Civil-militar no Brasil

De acordo com o relatório da *Comissão Nacional da Verdade*, mais especificamente, o texto sobre *A resistência da sociedade civil às graves violações de direitos humanos* (p. 344), inferimos que “a cultura, os artistas e as formas de resistência se davam nas mais variadas áreas como a música, o teatro, a literatura e as artes plásticas”. Segundo o documento, de todas as tradições que participam da construção das interpretações sobre o país, a imaginação cultural brasileira compõe um dos seus mais fortes campos reflexivos.

Durante todo o período da ditadura civil-militar, as várias linguagens estéticas produzidas no interior do campo artístico foram capazes de juntar diferentes horizontes de interpretação e criar narrativas e alegorias destinadas a opinar sobre o Brasil, sobretudo os movimentos daquele período. A história recente do país atravessa todas

essas obras que apresentam, em comum, além de uma singular relação entre arte, política e história, uma inquietude estética e experimental, um impulso criativo e crítico, “uma nova visada artística”, como informa o relatório.

Trata-se de um período de extraordinário florescimento cultural gerado por uma imaginação cujas linguagens estéticas encontravam-se em estado de disponibilidade, maleabilidade e trânsito permanente entre arte e realidade. Uma imaginação destemida, mobilizadora, com artistas dispostos a forjar outras noções de arte em suas obras (e, por vezes, em suas vidas) e, por meio da sua arte, expressar concepções de liberdade, de democracia, de vida pública, dos direitos, das minorias, do corpo, da natureza, da tecnologia, do profano e do absoluto. Uma imaginação democrática e refinada, jocosa, irônica, muitas vezes melancólica, capaz de misturar livremente tradições, estilos, suportes de comunicação e disposta a confrontar sistematicamente a ditadura por estar imbuída de genuíno apreço pela liberdade e crescente senso de direitos. (RELATÓRIO COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p.344).

Com a promulgação do Ato Institucional nº5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, o processo artístico-cultural, tal como vinha se desenvolvendo nas décadas anteriores, foi em grande parte inviabilizado; a vigorosa atividade que tensionava as relações entre experimentalismo e política, vanguarda e participação foi interrompida com o recrudescimento da censura, com as prisões e o exílio, forçado ou não de muitos artistas. O conceito de obra explodiu (CNV, 2014, p.362). Essa foi a palavra de ordem que norteou a produção brasileira no campo das artes plásticas a partir do início da década de 1960, ampliando seu espectro da criação. O artista não realizava, então, apenas obras destinadas à contemplação, mas propunha também situações que deviam ser vividas e experimentadas por meio da participação daquele que, antes estático espectador, agora era agente ativo, criador e parte essencial daquela manifestação artística.

Figura 01: Campanhas publicitárias do Governo brasileiro durante os anos 1970



Fonte: JAREMTCHUK, Dária (2007, p. 161).

Nas artes plásticas, ultrapassada a retração inicial provocada pelo golpe de 1964, o processo de redimensionamento estético articulou a assimilação das correntes internacionais – em especial a *pop art* norte-americana e o *nouveau réalisme* francês – e a imersão nas vivências e nas manifestações populares com o contexto político imediato de resistência ao regime militar. A “nova figuração brasileira”, uma das principais tendências da década de 1960 no Brasil, procurou situar o sujeito no contexto de uma sociedade massificante e repressiva, utilizando uma iconografia alusiva a essa cultura de massas, muitas vezes elegendo o povo como figura principal dessa sociedade, que não era apenas opressora por suas questões econômicas exclusivas, oriundas do sistema capitalista, mas também por seu regime ditatorial vigente desde início de 1964.

O engajamento político de artistas plásticos no Brasil, que expressavam resistência ao regime por meio de suas criações, provocando a diluição de barreiras éticas e concretas: a arte não mais se restringia aos limites físico e moral do museu,

agora, reivindicava-se também as ruas e o uso do espaço comum, tensionado uma possível oposição a um poder que procurou formalizar a produção artística, a fim de neutralizar elementos considerados subversivos, imorais ou, simplesmente, extravagantes.

A oposição dos artistas ao regime acelerou uma articulação que já havia progredido antes do regime militar se instaurar, em 1964. Logo, em 1965, um grupo de 29 artistas plásticos realizava, no Rio de Janeiro, a mostra Opinião 65, uma experiência de vanguarda, provocando os artistas e o público a se posicionar e formar opiniões ante o contexto político repressivo. A mostra aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, estabelecendo um local de diálogo e exposição ns quais artistas e público buscaram opinar sobre a situação sociopolítica brasileira com obras experimentais marcadas por uma nova figuração.

Figura 2: Hélio Oiticica, Inauguração do Parangolé, Opinião 65



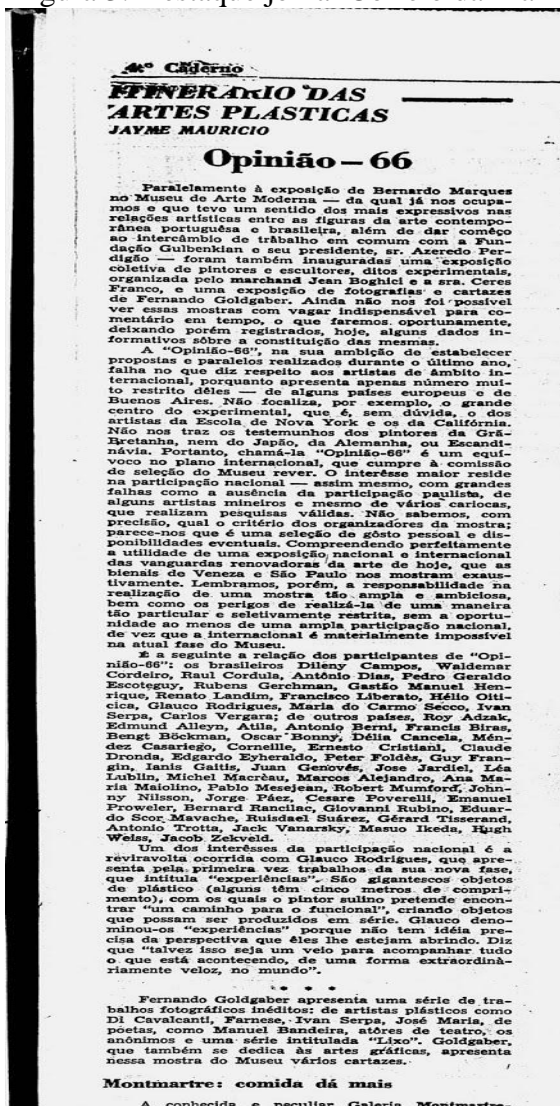
Fonte: MAM Rio de Janeiro, 1965

Seguida da exposição da FAAP, Propostas 65 e 66, em São Paulo, algumas obras de Décio Bar foram acusadas de infringir a ética e proibidas. “Wesley Duke Lee, Nelson Leirner e Geraldo de Barros, acompanhados de outros artistas, retiraram seus trabalhos da exposição, em sinal de protesto” (LOPES, 2009, p. 39). A partir desse incidente, os três artistas começaram a se reunir para propor uma resposta mais enfática aos

acontecimentos. Deram início, assim, ao grupo Rex, declarando guerra ao sistema estabelecido.

Repetida no ano seguinte, Opinião 66 foi a responsável por questionar ainda mais radicalmente os padrões éticos e estéticos da sociedade, ao lançar o conceito de *antiarte*.

Figura 3: Destaque jornal Correio da Manhã - Opinião 66



Fonte: Site da Biblioteca Nacional, 1966.

Em 1967, a censura atingiu o IV Salão Nacional de Arte Contemporânea de Brasília. Cláudio Tozzi teve seu trabalho "Guevara vivo ou morto" danificado por um grupo de direita. O painel, dividido em três partes, destacava na parte central o retrato contrastado do guerrilheiro Ernesto "Che" Guevara, que se tornara símbolo da revolução

cubana. nas bordas do painel, sobressaiam as imagens de crianças miseráveis e de trabalhadores em protesto.

Também em 1967, as propostas das exposições opiniões e o contexto político vigente favoreceu para criação da exposição coletiva *Nova Objetividade Brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sendo uma espécie de balanço das correntes de vanguarda e de suas intenções políticas. Essa exposição, ao mesmo tempo que era um balanço de tendências múltiplas, unia as discussões das mostras anteriores em um mesmo pacote sortido, analisa Caroline Schroeder.

Hélio Oiticica apresentou “Tropicália”, um “Penetrável” – construção em madeira com porta deslizante onde o visitante se fechava –, cuja influência conceitual transbordou para a canção popular, para o cinema e o teatro com o movimento tropicalista.

Figura 4: Nova Objetividade Brasileira



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967.

Figura 5: Hélio Oiticica, Tropicália - Técnica: plantas, areia, pedras, araras, aparelho de televisão, tecido e madeira - Dimensões variáveis



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967.

No ano anterior, as esculturas móveis *Bichos*, de Lygia Clark, desenvolviam a ideia de uma arte multissensorial e ambiental. Lygia Pape experimentava fazer arte com baratas e formigas. Rubens Gerchman escrevia, criando um universo plástico e semântico em estruturas de madeira de metros de altura e comprimento – uma delas, sua obra *Lute*. Ao mesmo tempo que a emergência de novas proposições afluía, havia, por parte da repressão, condições objetivas e subjetivas que freavam o livre exercício da produção criativa no campo das artes visuais.

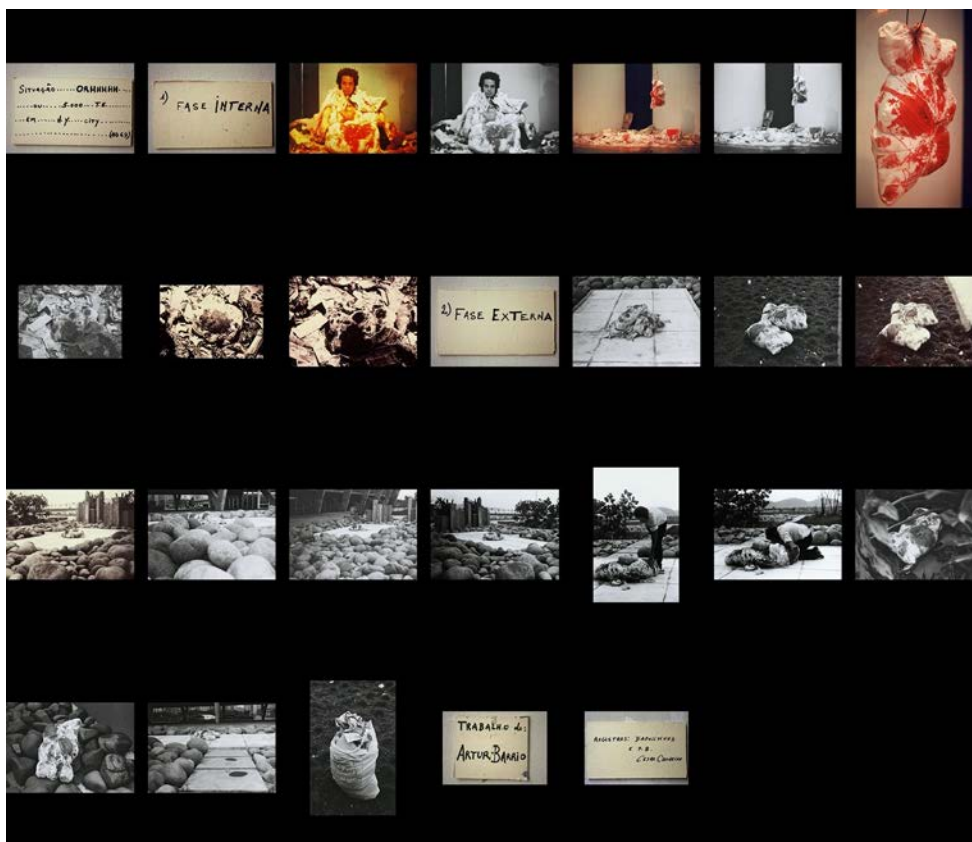
De acordo com o relatório da CNV (2014, p.363) o AI-5 combinou retomadas e experimentações de forma radical no campo das artes plásticas. A resistência teve de se impor diante de uma força que passou a atuar direta e violentamente, com a censura das obras, autocensura dos próprios criadores, o fechamento de exposições e a ausência de estímulos às situações experimentais por parte dos museus e galerias de arte.

Isabel Portella (2010, p.84) lembra que no campo das artes plásticas, alguns salões foram fechados pela polícia, tais como o Salão de Brasília (1967) e a Bienal Nacional da Bahia (1968). Como lugar de embate, a Bienal de São Paulo (1969) foi palco de uma ação nacional e internacional de boicote, resultando na ausência de delegações de vários países e da maioria dos artistas brasileiros, como Carlos Vergara,

Rubens Gerchman, Sergio Camargo e Hélio Oiticica. Por essa razão, ficou conhecida como a Bienal do Boicote. No mesmo ano, no MAM-Rio, a polícia fechou, antes mesmo de sua abertura ao público, uma pré-exposição dos trabalhos selecionados para a Bienal Jovem de Paris, que por isso não teve representação brasileira naquele ano. Em protesto, artistas nacionais buscaram articular postulados conceituais, questões políticas e da experimentação propriamente dita.

Em dezembro de 1968, a II Bienal da Bahia foi fechada após sua abertura, com os organizadores presos e as obras recolhidas pelo governo do Estado, sendo reaberta algumas semanas depois sem ter seu conteúdo taxado como subversivo. Diversos artistas saíram do país: Hélio Oiticica, Lygia Clark, Rubens Gerchman, Antônio Dias, Franz Krajcberg e Sérgio Camargo. Para quem permaneceu, a arte passou a ser uma aventura radical, dramática e cheia de riscos. Em 1969, Artur Barrio expôs no MAM carioca sua obra intitulada *ORHHHHHH*, composta por lixo, papel higiênico e trouxas de pano ensanguentadas.

Figura 6: Artur Barrio - SituaçãoORHHHHH.....,



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1969.

Segundo o artista, o trabalho dividiu-se em duas fases: 1) FASE INTERNA: realização no Salão da Bússola, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como interferência no regulamento do Salão por obstruir seus trabalhos (1 saco de papel com pedaços de jornal, espuma de alumínio e um saco de cimento velho), transformando-os em lixo e automaticamente em uma obra (trabalho) de transformação contínua, anulando, assim, totalmente, o conceito germinação obra acabada.

A atuação na noite de 05.11.69, transformou os conceitos petrificados que comumente acompanhavam as obras expostas em salões, em evolução. Após um mês de exposição, em que os visitantes participaram ativamente neste trabalho, ora jogando mais detritos sobre as T.E. (Troupas ensangüentadas) e o lixo, ora dinheiro, ora escrevendo sobre o tecido das T.E. palavras. Barrio também insere um pedaço de carne nas T.E. No término da exposição, todo o material foi transportado para a parte externa do museu e colocado sobre uma base de concreto (nos jardins), reservada às esculturas consagradas.

Na, 2) FASE EXTERNA: transporte do lixo (o trabalho), dentro de um saco (usado para o transporte de farinha/60kg), para a base de concreto reservada a uma escultura consagrada e adquirida pelo M.A.M. do Rio. Abandonou esse trabalho no local às 18hs. No dia seguinte, foi informado, ao voltar ao M.A.M. que os guardas do museu tinham ficado no maior reboliço, devido às T.E. terem provocado a atenção de uma rádio-patrolha que periodicamente passava pelo local.

De acordo com o artista,

imediatamente, os policiais telefonaram ao diretor do M.A.M. para saberem se aquele trabalho pertencia realmente ao museu, ou, o que era aquilo (...). Como a burocracia do M.A.M. impedia uma pronta resposta e conseqüente ação de seus guardas, só no dia seguinte, às 13 hs., é que o trabalho foi retirado e recolhido aos depósitos de (lixo) do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (BARRIO, s/d).

No ano seguinte, Cildo Meireles propôs realizar uma arte de guerrilha com *Inserções*, uma obra que convocava o espectador à resistência política – ensinando-o a burlar o sistema por meio da fabricação doméstica de fichas telefônicas ou a driblar a censura pela impressão de informações e opiniões críticas em garrafas de Coca-Cola (ou notas de dinheiro), ato contínuo devolvidas à circulação. Vale lembrar que seu trabalho participou da exposição Information, no MOMA, ao lado de nomes como Hélio Oiticica, Anna Bella Geiger, Barrio, Ernesto Neto e outros.

Figura 7: Cildo Meireles, Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1970.

Em 1967 também, Antônio Manuel concebeu *O corpo é a obra* e apresentou-se nu diante do júri de seleção do Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Figura 8: Antonio Manuel - O corpo é a obra, MAM Rio de Janeiro



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1970

Figura 9: Antonio Manuel - O corpo é a obra, MAM Rio de Janeiro



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1970.

Figura 10: Antonio Manuel - O corpo é a obra, MAM Rio de Janeiro,



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1970.

Em 1970, o evento *Do corpo à terra*, que inaugurou o Palácio das Artes, em Belo Horizonte, estabeleceu um marco criativo de extrema violência e radicalidade para a produção experimental brasileira: Cildo Meireles queimou galinhas vivas no trabalho Tiradentes *Totem-Monumento ao Preso Político* – apresentado no dia 21 de abril, um monumento efêmero que pulverizava suas vítimas, em uma denúncia aos brasileiros desaparecidos por ação do Estado ditatorial.

Figura 11: Cildo Meireles - *Totem-Monumento ao Preso Político*



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1970

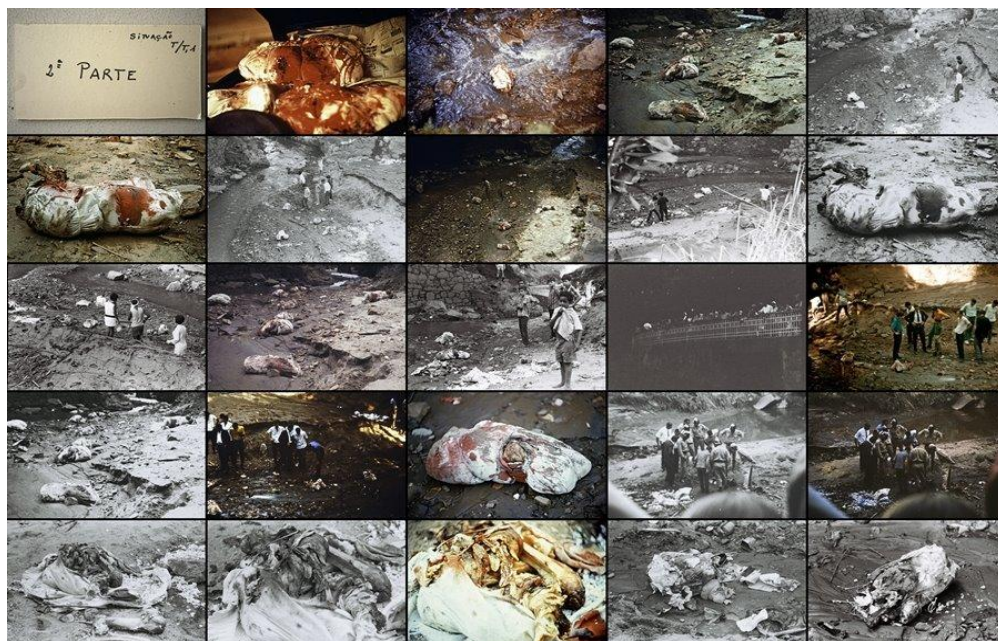
Figura 12: Cildo Meireles - *Totem-Monumento ao Preso Político*



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1970

Artur Barrio jogou trouxas ensanguentadas com ossos e carnes de animais no ribeirão Arrudas que atravessa o centro da cidade, aludindo publicamente à violência praticada no Brasil pelas polícias e seus esquadrões da morte, pelo governo e suas torturas, semeando possíveis questionamentos no interior de cada transeunte que por ali passava.

Figura 13: Arthur Barrio - *Situação T/T1 (trouxas ensanguentadas)*



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1970

Luiz Alphonsus, por sua vez, incinerou plásticos com uso de napalm, em uma alusão escancarada à destruição das aldeias e plantações do Vietnã pelas tropas americanas. O evento, uma demonstração da capacidade guerrilheira que a arte poderia manifestar, mobilizou cerca de 5 mil pessoas e terminou com a chegada do Corpo de Bombeiros e da Polícia Militar. Como o crítico Frederico Morais afirmou: “Uma resposta radical a uma época radical”.

Figura 14: Luiz Alphonsus Guimarães - Napalm



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1970

A presente produção ganha grandes proporções e se liga à definição de críticos como Roberto Pontual ao nomear como a “Geração MAM”, tanto como Frederico Morais. E, até mesmo ao que Francisco Bittencourt chama de “Geração tranca-ruas”²⁸, também comumente chamada de Geração AI-5.

Uma arte intensa, diversa, corajosa, escandalosa, desesperada, transgressiva, comprometida, vanguardista. Neste contexto, percebemos também que não foram poucos os artistas plásticos que se envolveram diretamente na proposta de luta armada difundida pela nova esquerda brasileira. Na ALN, havia um grupo de arquitetos artistas: Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre, Carlos Heck, Júlio Barone e Sérgio de Souza Lima; na Ala Vermelha, Alípio Freire e Carlos Takaoka; no Movimento de Libertação Popular (Molipo), Antonio Benetazzo; no Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), Sérgio Sister; no Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), Carlos Zílio e Renato da Silveira.

Presos, continuavam a pintar e a desenhar: em 1970, os arquitetos artistas ajudariam a criar um ateliê no Presídio Tiradentes; muitos, como Carlos Zílio ou Rodrigo Lefèvre, utilizavam lascas de madeira, lençol, pedaços de papel, papelão e até pratos de comida como materialidade para seus trabalhos. O resultado transformou-se

²⁸ BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p.2, 9 mai.1970

em documento de época – o registro estético de uma experiência política. Resistência e oposição caminharam juntas – muitas vezes, de mãos dadas – na produção das artes visuais no Brasil durante o regime militar. Seus autores não esperavam derrubar os militares do poder com seus quadros, em muitos casos; mas suas expressões são denúncias e gritos de afirmações de toda uma sociedade que se via comprimida e agredida. Uma resistência múltipla através de uma linguagem que toca o sensível, o poético e o político.

2.2 O Experimentalismo Neoconcreto

É impossível dispensar os efeitos do Estado ditatorial sobre as práticas artísticas. Nessa trajetória eram destacadas as ambiguidades e contradições das posições de artistas e de projetos artístico-culturais que se construía tendo em vista a retomada da pesquisa inaugurada pelo modernismo de 22 de “descoberta do Brasil”²⁹, colocando em debate a contradição entre uma tentativa de voltas às origens, no momento em que a internacionalização se torna cada vez mais um imperativo econômico, sociológico e político e a desmistificação desse lugar alternativo nas atividades artísticas, na “arte suja” que se fazia com os recursos experimentais, como afirma Celso Favaretto.

Segundo Frederico Morais (1979, p. 33), nas artes plásticas, o crítico de arte Mario Pedrosa percebeu que a cidade do Rio de Janeiro era o polo cultural da vanguarda desse período – leia-se neoconcretismo. Para Portella (2010, p.38), o *Manifesto Neoconcreto* foi um grande marco para a sociedade do eixo Rio-São Paulo e para a arte brasileira. Publicado em primeira mão no *Suplemento Dominical* do Jornal do Brasil de 21-22 de março de 1959, era assinado por Ferreira Gullar e por Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Ligia Pape, Reinaldo Jardim e Theon Spanúdis.

Ainda segundo a pesquisadora, os artistas neoconcretos pareciam buscar uma ligação direta com Pevsner, Max Bill, Joseph Albers, Malevitch, que, de um modo ou outro,

²⁹ De acordo com Fernando Cochiaralle, se a arte moderna brasileira, surgida no início do século XX, foi movida em grande parte pelo capital gerado nas Fazendas. O começo da Arte Moderna no Brasil, foi marcado não somente pelo confronto entre a nova tendência artística e a arte acadêmica legada pelo Império. Mas também pela ideologia vigente por trás do desenvolvimento capitalista que se anunciava. (COCHIARALLE, 2014). Para Fred Coelho (2021, p 42) a dimensão nacional sempre esteve presente, desde os primeiros passos ocorridos nos salões da aristocracia paulistana. Mário de Andrade sempre falou dessa perspectiva, mesmo que defendesse São Paulo como espaço que reunia condições perfeitas para uma manifestação como a Semana.

assimilaram uma geometria – ora intelectual, ora sensível – como abertura para a experimentação.

Esse manifesto foi, essencialmente, uma tomada de posição ante o processo mecanicista da arte concreta:

Com o manifesto, os neoconcretos se separaram de vez do pensamento e dos ideais concretistas, que visavam o dito novo, que seria, grosso modo, uma produção positiva situada na dedução de conceitos ou soluções matemáticas. A derivação do termo neoconcreto encontra-se no Concretismo. No entanto, vale a ressalva de que não há a prerrogativa de uma unidade historiográfica que aponte para o sentido de continuidade evolutiva. Há, sim, um caráter ideológico marcado nos dois momentos, porém seria o Neoconcretismo que acentuaria a crise do próprio projeto construtivo brasileiro. (PORTELLA, ISABEL, 2010).

Para Catia Herzog (2012, p.18), nos anos 1950, como os artistas de diversas partes do Brasil e do estado, adotaram a cidade do Rio de Janeiro, então capital do país, como residência esse entrecruzamento de ideias e personalidades faz surgir o neoconcretismo, um movimento artístico que rompeu com os rígidos preceitos do concretismo paulista que, por sua vez, já havia promovido uma ruptura com os padrões da arte moderna brasileira.

Assim para a pesquisadora:

O movimento neoconcreto se revela na arte carioca como um dos períodos mais férteis da sua história; por isso a necessidade de investigá-lo em relação ao momento presente, quando a arte pública/urbana ocupa um lugar de destaque na arte contemporânea e visa um espaço na paisagem carioca. (CATIA HERZOG, 2012).

Segundo Portella (2010, p. 78), após a hegemonia dos artistas abstratos – concretos e informais – no centro de produção cultural do eixo Rio-São Paulo durante a década de 1950, a arte brasileira dos anos 1960 abriu caminho para a mistura das tendências artísticas e desdobramentos com a utilização de outros suportes e meios (*medium*). Esta mistura dos meios introduziu uma nova circularidade que, por sua vez, articulava-se pela relação entre arte e mundo.

Como afirma Ronaldo Brito:

O movimento neoconcreto, de 1959 a 1963, trouxe para o mundo da arte a noção de Participação, isto é, as experimentações, as vivências, o laboratório moderno, que formam o campo experimental e participativo. Partia-se da junção fenomenológica entre corpo e mundo, somada à atividade política e cultural brasileira. (BRITO, 1975).

Assim em suas palavras, esta fusão fenomenológica diferencia o neoconcretismo do concretismo paulista: “O neoconcretismo também não compreendia a subjetividade como efeito do sistema. Ao contrário, prendia-se de certa maneira aos valores ontológicos do sujeito, tradicionalmente enfatizados pela arte”.

Para Portella (2010, p. 78), neste processo, os recursos tradicionais da linguagem da pintura e da escultura precisavam ser superados. Assim, os objetos de uso corrente, ordinário e cotidiano foram utilizados como forma de apropriação-apresentação do real, pois são possuidores de uma carga expressiva que lhes é inerente, como fragmentos dessa realidade. O caráter fragmentário da realidade coincidia com a vontade de liberdade dos anos de chumbo vividos no país.

De acordo com a pesquisadora:

A noção de Participação sugeria um novo modo de fazer, que não se desligasse do circuito artístico e respondesse às limitações impostas no período. O trato conceitual que se apresentava nessas poéticas experimentais desenrolava-se assim: fusão da fronteira entre as imagens e as palavras. Porém, antes de discorrer sobre a relação palavra/imagem, é importante acentuar o traço e o acento de uma linguagem conceitual, cujas raízes encontram-se no Dadaísmo, mais especificamente na produção de Marcel Duchamp.

A “crise do objeto” localiza-se na invenção duchampiana do ready-made. A célebre apropriação do objeto cotidiano, colocado no lugar do objeto artístico, fundia dois campos: o estético e o utilitário. Essa subversão do circuito e o exercício da apropriação adquiriam um aspecto duchampiano, decorrente de uma apreensão modificada do ready-made. A criação de outro objeto, nem de arte nem utilitário, colocava em questão o fazer artístico e, partindo desse ponto, colocava a verdade sobre a circunstância da produção.

A transformação no campo da arte abria espaço para a Arte Conceitual americana, para a Pop Art e ainda repercutia no Fluxus (correspondente ao Dadaísmo). Não pretendemos elencar ou buscar antecedentes para a dissolução das categorias de arte ocorridas no Brasil com o Neoconcretismo, mas a analogia se torna, neste momento, inevitável. Assim, optamos por iniciar o levantamento de algumas questões fundamentais acerca do objeto que chegaram até nós. A torção da noção de objeto com o ready-made é o ponto de partida dessas considerações. A utilização do objeto comum pré-fabricado – os ready-mades de Duchamp (Roda de bicicleta, 1913; Portagarrafas, 1914; A Fonte, 1917) – corresponde ao gesto radical da dita antiarte. Se, por um lado, o ato ironiza e procura decretar o fim da arte, por outro, ativa o lugar do entre, situado entre as categorias do objeto estético e do objeto utilitário. Aberta a via da transformação dos valores do objeto, podemos então nos remeter à eclosão das proposições de Duchamp no cenário da arte dos anos 1960 de um modo geral. (PORTELLA, 2010).

2.3 O Experimental em Questão

Para Lopes (2013, p. 51), no texto “Experiment/Experiência”, Paulo Venâncio Filho aponta para a mudança de perspectiva do termo “experimental”, lembrando que, em 1968, quando o crítico Mario Pedrosa criou a expressão “exercício experimental da liberdade” para designar as proposições participativas e sensoriais que Lygia Clark e Hélio Oiticica haviam realizado nos anos 1960, ele não só percebia um fenômeno artístico inédito, mas também constatava uma ruptura e um novo estágio histórico. Segundo o crítico, “reconhecia, naqueles trabalhos, o término de um ciclo da arte brasileira: mais do que isso, o término de um projeto: o ‘projeto construtivo brasileiro na arte’”.

Segundo Portella (2010), podemos indicar essa circunstância como abertura para os outros suportes as estratégias, cuja vinculação ao mundo é política, da fusão e da disjunção (ou duplo sentido) de imagens e palavras, que se dão em filmes de Super-8, vídeos, fotografias, negativos, diapositivos, sons (vinil ou cassete), ou seja, no medium audiovisual.

De acordo com a pesquisadora: “A singularidade desses suportes promoveu um circuito do desvio no sistema de artes. A circulação das obras passou a ser tributária dos eventos de arte. Esse momento de transição e crise foi denominado por Frederico Moraes de arte de vanguarda”. (PORTELLA, 2010, p. 78).

Nesta análise, para a autora (2010, p. 79), o crítico Mário Pedrosa designa esse movimento com a utilização do termo “arte pós-moderna” para a produção que se seguiu ao neoconcretismo. Enquanto, o artista Hélio Oiticica preferia a expressão “antiarte” – criada por ele no texto “Anotações sobre o Parangolé” – para tratar os objetos da sua produção, que possuíam valores plásticos, cuja tendência era serem absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e ativas.

Segundo Portella (2010), Hélio Oiticica chamou essa outra concepção de ver e entender a arte de *Nova Objetividade*, a qual se caracteriza em princípio pela criação das novas ordens estruturais que não são da “pintura” ou “escultura”, mas sim

transobjetos³⁰. Com isto, a questão aqui é a nova maneira de pensar um objeto de arte³¹(LOPES, 2019). Hélio Oiticica se move em sua trajetória artística, dos objetos neoconcretos, de cunho geométrico e racionalista, aos populares “Parangolés”, que podem ser vistos agora como um exemplo de subversão [micro]política e estética.

Nesta concepção, a própria obra não existe sem o outro, são dois partícipes – enquanto um observa, o outro dança. “Um Parangolé não pode submeter o olhar do observador simplesmente à sua exibição, como na escultura Bólide, ou na gravura Metaesquema entre um tipo e outro de obra, e isto não pode ser entendido sem uma consideração de mudança de paradigmas”, segundo Hélio Oiticica.

Isabel Portella (2010) aponta essa abordagem entre a reflexão e a participação nos trabalhos de Oiticica, em que nos permite associar os indícios do “flerte” deste artista com a linguagem conceitual somada à experimentação.

Concordamos que a Participação do espectador passou a ser fundamental, a tal ponto que Hélio Oiticica chamava essa participação de “proposições para a criação”. Assim, o artista questionava a imposição de: [...] um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da “arte”, pelo deslocamento do que se designa como arte do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de “experimentar a criação”, de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significado. (OITICICA, 1986, p.112).

A postura de Hélio Oiticica reflete o questionamento da imposição de um acervo de ideia e estruturas acabadas ao seu público como prática de participação, mas também coloca em xeque uma concepção que se arquiva em vida (COELHO, 2021). Pensamos assim que tal modo de arquivo requereu lidar com o processo de descentralização da arte. Como lidar com estas poéticas em processo de Hélio Oiticica ? Até mesmo, não imaginadas para abrigar as quatro paredes de um museu.

Para Isabel (2010, p.81):

“Neste processo, os recursos tradicionais da linguagem da pintura e da escultura precisavam ser superados. Assim, os objetos de uso corrente, ordinário e cotidiano foram utilizados como forma de apropriação-apresentação do real, pois são possuidores de uma carga expressiva que lhes é inerente, como fragmentos dessa realidade. O caráter fragmentário da realidade coincidia com a vontade de liberdade dos anos de chumbo vividos no país”. (PORTELLA, 2010).

³⁰ Os Transobjetos se caracterizam pela utilização de matéria-prima, como uma transição para os projetos ambientais. Usam-se materiais como areia, terra e palha e o espectador é convidado a se envolver, pisar e entrar em contato com o material.

³¹ Anotação da aula de Texto em Arte na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 21/11/2019.

Neste sentido, para Portella (2010, p.83) nos anos finais da década de 1960, Oiticica assimilou a noção de público ou “corpo-coletivo” como elemento indissociável do ato mesmo de realização das “proposições”. E, as proposições eram filtradas pelo problema do cerceamento imposto pela ditadura.

A cultura brasileira foi afetada negativamente pelo endurecimento ditatorial no país, que deflagrou a censura de inúmeras manifestações artísticas, como dito ao longo do texto. Para Portella (2010, p. 90), o objetivo era estabelecer a adequação entre a explosão experimental e a noção de participação para transpô-la para os acontecimentos em que o corpo torna-se devir. O corpo como resistência.

2.4 Ações Participativas: a virada neoconcreta

As Ações Participativas promoveram o fluxo entre artista, público, trabalho artístico e o embate com o sistema de arte, por este motivo, nomeamos tais manifestações³² artísticas como ‘resistência’. Segundo Portella (2010, p. 90), para os artistas, Antonio Manuel, Cildo Meireles e Artur Barrio – geração de artistas que se segue imediatamente após o grupo dos neoconcretos - era impossível existir sem resistir.

Segundo Portella (2010, p. 90), assim como nos aponta a filósofa Tatiana Roque, em seu texto “Resistir a quê? Ou melhor, resistir o quê?”, havia que se *resistir contra ou resistir a*, sendo que ambos os sentidos imprimiam o tom. Tatiana Roque apontou algumas divagações (como ela própria sugere) que nos ajudam a levantar pontos sobre esse conceito de resistência. Em que o resistir estava impregnado nas ações dos artistas da década de 1970 no Brasil. E, assim, alguns resistiam com arte. Para Portella (2010, p. 90), dessa forma, não haveria arte se não houvesse resistência, o que afinal se configurou como um circuito de desvio. Os artistas da época apresentavam uma insistência, uma maneira de estarem firmes, de manterem-se firmes em seus posicionamentos – como sabemos através da experimentação e das ações participativas.

Tatiana Roque (2002, p.31), afirma ainda que: “resistir é insistir em estar, em permanecer, em ficar de pé”. E esses artistas insistiam com força e com a coragem de se posicionarem com relação à arte.

³² Em definição, manifestação é um ato coletivo em que os cidadãos se reúnem publicamente para expressar uma opinião pública. É habitual que se atribua a uma manifestação um sucesso tanto maior quanto maior o número de participantes. O objeto das manifestações são, em geral, tópicos de natureza política, econômica e social.

Segundo a filósofa: “se o ser é, na eternidade, as coisas estão, no tempo, e por isso mesmo existem [...] a resistência é a dobra da existência” (p.26). Sobre o mesmo assunto, a autora aborda que “Por isso dissemos que a resistência é uma dobra, dobra que deve mobilizar a existência por completo, desdobrando-a, isto é, transformando-a em vida, em retomada da subjetividade como criação, ou melhor, como em criação”. (ROQUE, 2002, p. 31).

Para Isabel Portella (2010, p. 90) os aspectos da experimentação englobavam os improvisos, que eram solicitados e incentivados, e cujo resultado era inesperado. Os artistas envolvidos nas ações desdobravam suas poéticas resistentes com questões referentes à investigação da ação do corpo, considerando assim as obras de alguns artistas ligados à arte experimental brasileira.

Neste sentido, as ações participativas não discriminavam o “corpo do artista” do “corpo do participante”. Ambos atuavam de forma a proporcionar uma nova experiência artística, uma vez que o corpo era também parte do trabalho. As ações podem ser consideradas como um espaço aberto ao outro. E ambos, o corpo e a mente, articulavam um diálogo sobre o processo artístico e se completavam vetorialmente.

Em Pilar Sanches (2018), vemos nesta vertente de arte contemporânea, que a estes trabalhos denominamos “arte pública”, em que a ação e a experiência artística – o processo – importam mais do que a permanência e o resultado final, um objeto artístico.

Para Franz Manata (2016, p. 20), com a chegada dos anos 1970, já não havia dúvidas que o mundo estava mudado. Os vinte cinco anos que sucederam a Segunda Grande Guerra Mundial foram de profundas transformações³³, no plano político, econômico e social e certamente impactaram a produção artística. Segundo Manata, é o início de uma fase radical da contracultura, da expansão dos sentidos e possibilidades artísticas:

No plano internacional, Live in your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Process – Situations – Information)”, realizada na Kunsthale de Berna, por Harald Szeemann, entre março e abril de 1969 – considerada não só a primeira exposição internacional de arte conceitual como também o início da curadoria tal qual entendemos hoje -, ou ainda pelas atividades desenvolvidas pelo Grupo Fluxus que durante a década de 60 já apresentava certa atitude diante do mundo, do fazer artístico e da cultura que se manifesta na mistura das demais formas de arte: música, dança, teatro,

³³ Ainda segundo o pesquisador, impulsionados pela Guerra Fria, dá-se a virada informacional, inicia-se a corrida genética pela descoberta do DNA, a pílula anticoncepcional que vai liberar os costumes e impactar a experiência coletiva, e no plano econômico, as utopias se recrudescem.

artes visuais, poesia, vídeo, fotografia entre outras, mas ainda assim, o Brasil seguiu pauta própria”. (MANATA, 2016).

Para o autor, os suportes tradicionais herdados já não comportam o mundo. Surge um novo tipo de arte de vanguarda que, ao assumir questões *duchampianas*, seria a matriz para o que entendemos por arte contemporânea que, em geral, desprezava o objeto singular e usava táticas de guerrilha para se expressar, buscando alternativas aos espaços circunscritos no sistema de mercado do mundo da arte (MANATA, 2016, p.21).

Neste mesmo contexto, entendemos que “o artista passou simplesmente a apropriar-se de objetos existentes, criando novamente *ready-mades*, transformando, reificando objetos, que assim ganhavam novas funções e os enriquecendo semanticamente com ideias e conceitos”, afirmando assim Frederico Morais, em seu artigo “Contra a arte afluyente – o corpo é motor da obra”.

Para Portella (2010, p.145) a partir do *ready-made* de *Duchamp*, deslocaram-se os rumos estéticos até então seguidos. O artista erigia a ideia do produto artístico materializado. Atitudes artísticas de teor conceitual ganharam terreno a partir dos anos 1960, sobretudo, quando procuraram diluir as categorias artísticas.

A arte deixou de tratar o objeto artístico como algo sacralizado. Assim, o objeto passou a ser interpretado, decretando-se obsoleto o status da obra autônoma. Mais do que um desdobramento da crise da arte modernista, o trabalho artístico sofreu uma mudança de prisma, pois passou a focar processos de subjetivação. (PORTELLA,2010).

Ainda segundo a autora (2010, p.145), o campo da arte experimental possibilitava a ampliação das linguagens artísticas, que passavam a envolver conceitos, ideias, proposições, enunciados, que se estendiam além dos limites da percepção visual, apoiando-se em outras relações e outros meios (*medium*).

A discussão posta por Portella encontra sintonia na ideia de desmaterialização da obra de arte de Lucy Lippard e na proposta de arte nos espaços públicos da cidade de Zalinda Cartaxo, em que a pesquisadora apresenta os questionamentos enfrentados pelas artes visuais a partir dos anos 1960, em colaboração para a ruptura com determinados condicionamentos históricos e para a inauguração de novos valores e práticas estéticas. Zalinda Cartaxo afirma que com “a contemporaneidade, coloca-se em discussão o papel e o lugar da arte promovendo a sua saída dos espaços idealizados das instituições”. Deste modo, a arte realizada nos espaços públicos torna-se uma estratégia de aproximação com a realidade e com o público.

Segundo Cartaxo:

"A partir dos anos 1960, uma nova geração de artistas buscou resgatar uma relação mais aproximada com o real. Tal reaproximação entre arte e a realidade deu-se não apenas numa dimensão estética, mas também política, cultural e social. Neste contexto, o papel das instituições, o lugar da arte (os museus e galerias 'cubo branco'), o mercado e o público foram questionados".(CARTAXO, 2006).

Zalinda Cartaxo ainda ressalta o modo que os espaços institucionais (galerias, museus etc.) passaram a ser vistos como modelos ideais que expressavam a si mesmos, colaborando no distanciamento entre o espaço da arte e do mundo exterior. De acordo com a autora, “na tentativa de reavaliar os espaços institucionais, em si, idealizados, os artistas buscaram novos lugares, promovendo, conseqüentemente, novas manifestações estéticas. O espaço asséptico da galeria ‘cubo branco’, puro e descontaminado, foi substituído pelo espaço impuro e contaminado da vida real. Surgem os espaços alternativos para a arte: as ruas, os hospitais, os cruzamentos de trânsito, os mercados, os cinemas, os prédios abandonados etc”.

Neste processo, os lugares não físicos também foram incorporados: os livros de artistas (múltiplos, considerados por alguns teóricos como exposições itinerantes), rádio, televisão, internet, jornais etc. O caráter plural da arte contemporânea capaz de conciliar diversas linguagens distendeu o seu suporte tradicional para uma escala urbana. A adoção destes espaços da vida cotidiana revela a vontade de reaproximação entre o sujeito e o mundo. A arte pública terá papel relevante neste processo, tendo em vista a sua inserção na cidade (agora lugar-realidade) e a sua relação direta e imediata com os transeuntes (agora o público de arte). Estas obras-manifestações não possuem o seu valor estético aderente à forma, mas sim à sua condição de acontecimento-efêmero, em que a participação do público faz-se, muitas vezes, relevante e, simultaneamente, imperceptível. A arte pública interage de tal modo com a realidade da cidade e os seus fluxos que não é percebida como tal. A desmaterialização da arte é fruto das reflexões contemporâneas sobre o seu papel e lugar. A cidade como lugar da vida cotidiana, do coletivo, do fluxo de ações, dos acontecimentos e temporalidades e da acumulação histórica, oferece reflexão estética ao converter-se em parte das obras-manifestações de arte pública. (CARTAXO, 2006).

Giselle Ruiz (2012, p.107) afirma neste contexto que “o trânsito se dava não só entre as artes e artistas de diferentes campos, mas também entre arte e cultura, e entre arte de elite e arte popular. Para ela, foram sem dúvida os artistas que promoveram essa fusão entre as linguagens como música, cinema, artes plásticas, teatro e dança, criando happenings e performances, apostando efetivamente na capacidade de fundar um novo

começo, em ambiente de troca em que tudo apontava para o trânsito arte-cultura, ao levantar questões como a de que maneira a arte poderia agir nos comportamentos e nas formas de organização sociopolítica, provocando ações participativas”.

Para Ruiz:

Além de propostas de eliminar fronteiras não só entre as expressões artísticas, criando gêneros intersticiais, mas também entre artista e público ou, ainda, entre artista profissional e artista amador. Assim, a ideia de que esse período no MAM/RJ era de trânsito entre arte e cultura, ou melhor, arte/cultura, sugere uma fricção entre essas duas instâncias, que passam a se contaminar e formar apenas uma. Em verdadeiros laboratórios de invenções e manifestações antiacadêmicas que pareciam esgotar a tradição, em que o termo “experimental” tanto designava o trânsito e a experimentação com novas mídias e novos procedimentos como também pontuava a experiência sensível, que passava necessariamente pelo corpo como local privilegiado da experiência estética, incorporando o sensorio como forma de conhecimento e de consciência. Vivendo desde 1964 momento político extremo, é compreensível que o impulso desses jovens artistas para a experimentação se desse, primordialmente, em direção a uma arte libertária e de forte contestação. (RUIZ, 2012, p.107).

Nesta análise contextual, Isabel Portella também afirma que:

No final dos anos 1960 e nos primeiros anos da década de 1970, com a quebra das categorias unitárias – escultura, pintura e arquitetura –, outros procedimentos e as vivências propostas pelos artistas subverteram a percepção visual e a própria prática da arte: a arte tinha se redefinido como um veículo de ideias e de práticas, que circulava pelo desvio. A nossa arte conceitual (que estava atrelada ao experimentalismo neoconcreto) apresentou propostas que desafiaram as noções tradicionais de tudo aquilo que englobava os objetos de arte, através de outros usos de linguagem, ações, processos e formas culturais existentes, na medida em que elas revelaram a pluralidade da sociedade brasileira. (PORTELLA, 2010).

Segundo Portella (2010, p 35) o que transformou o panorama intelectual brasileiro desse período não foi o Golpe de 1964, mas o Ato Institucional nº 5, com seus mecanismos de coerção da vida civil como a falta de liberdade de expressão, censura prévia e suspensão da constituição democrática. Corroborando assim as considerações do crítico de arte Frederico Moraes, ao dizer que a simples existência do AI-5 criou uma espécie de vazio cultural.

A noção de vazio cultural também é amplamente discutida por Celso Favaretto, porém o pesquisador reflete sobre outras significações culturais, artísticas e políticas de fronteira, “interessadas em novas formas de subjetividade”. Em sua definição, somos levados a entender que este vazio de fato não levava em consideração a profundidade do alcance das experimentações artísticas na época.

Favaretto alega que a produção artístico-cultural dos anos 1970, longe de um suposto vazio, instaurou um processo extensivo de invenção, que incluiu a reelaboração das experiências anteriores ao golpe de 64, à margem da política oficial de cultura e da indústria cultural. Para o pesquisador, as manifestações da cultura alternativa, particularmente a direção contracultural, configuraram, entre o final da década de 1960 e meado da de 1970, uma atitude e ações de grande vitalidade, em que se percebia uma descrença em relação ao alcance revolucionário da arte propugnado nos anos 50, afirmando outras formas de modos de assimilação e militância política.

Celso Favaretto (2019, p.09) também discorre sobre o panorama do anos 1950, em que a simultaneidade a grandes transformações políticas, econômicas, tecnológicas e culturais. A produção artística respondeu a seu modo aos desafios tecnológicos, políticos e ideológicos que tensionavam o país, compondo projetos de renovação artística e cultural voltados à efetivação da modernidade. Segundo Favareto, “até o final dos anos 1960, as diversas tendências experimentais haviam transformado a paisagem da arte brasileira, tanto em termos formais quanto em relação a posições ética-estéticas”.

Esta marca de derrota foi carregada aos anos 1970, período no qual a expressão “vazio cultural” foi aplicada por uma certa vertente crítica exatamente por indicar a impossibilidade de continuação dos projetos artísticos com um cunho social. O que Favaretto lança luz é sobre o papel da contracultura, a marginalidade, a curtição, a nova sensibilidade e o desbunde como resistência à tentativa de dispersão que a produção experimental artística sofreu com o golpe militar.

Segundo Moraes:

A arte sendo uma experiência primeira de liberdade, para que se realize plenamente exige uma liberdade maior, que é política e social. Sem arte não existe ideia de nação: a livre manifestação criadora, isto é, a perfeita educação é necessária à própria vida social. (MORAIS, 2000).

Como vimos, a experimentação visava ir para além da restrita contemplação entre artistas e público especializado – críticos, curadores – e passou a ser compreendida como estratégia de combate nos meios artísticos, logo, inferimos também, na vida. Porém, de acordo com Portella, “o substrato metafísico da fenomenologia, no qual os artistas neoconcretos se apoiavam, deixava espaço para as interferências políticas

decorrentes da assimilação da incipiente – pelo menos naquele momento – cultura de massa no Brasil”. Portanto, ao mencionarmos o caráter experimental, lúdico e a proposição de outro sentido de temporalidade nessa convergência entre arte pública e ações participativas nos deparamos também com a categoria de resistência como devir e transformação social.

Diante disso, tomamos como exemplo de ação participativa, o evento *Bandeiras na Praça General Osório*, ocorrido em fevereiro de 1968, no qual se consistiu em um movimento auto-organizado por artistas em que reunidos optaram ocupar espaços não institucionais no campo artístico comum à época, conforme informa as pesquisadoras Izabela Pucu e Tania Rivera (2015, p.02) provocando assim outra dinâmica ao circuito vigente. Tal ação se insere ao que de certo modo a produção artística internacional concebia, ou seja, uma certa distância das instituições, como no caso dos museus ou jornais.

Figura 15: Bandeiras na Praça General Osório, Ipanema/Rio de Janeiro



Fonte: CPDOC/FGV, 1968

Segundo Pucu e Rivera (2015, p.02) em um dia quente e ensolarado de fevereiro de 1968, às vésperas do carnaval, o happening *Bandeiras na Praça General Osório*

reuniu no Rio de Janeiro artistas como Nelson Leirner, Flávio Mota, Carlos Scliar, Hélio Oiticica, Marcelo Nietsche, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Glauco Rodrigues, Anna Maria Maiolino, Petrina Checcacci e Cláudio Tozzi.

Figura 16: Bandeiras na Praça General Osório, Ipanema/Rio de Janeiro



Fonte: CPDOC/FGV, 1968

De acordo com as pesquisadoras:

Entre as bandeiras feitas para a ocasião e penduradas em varais ou em árvores estava a famosa seja marginal/seja herói, de Hélio Oiticica, assim como Alta Tensão, de Anna Maria Maiolino, com uma caveira branca no centro de uma espécie de alvo para exercícios de tiro. O estandarte amarelo de Samuel Szpiegel trazia a satírica inscrição Para Governador Geral Vote em Tomé de Souza, sob o perfil da figura histórica do século XVI. O evento contou com a participação da bateria de Mangueira, escola de samba da qual Hélio Oiticica era passista, e a Banda de Ipanema que há poucos anos havia feito sua estreia. Alguns dias depois, os artistas voltariam a ocupar a praça, pondo à venda bandeiras e gravuras e lançando o germe da feira que até hoje ocupa o local aos domingos, alinhando-se a um movimento de auto-organização e saída dos espaços institucionais à época. (PUCU; RIVERA, 2015).

Ao olharmos sob o ponto de vista de hoje, a conexão de tal evento com a realidade num contexto global é surpreendente, pois expressava assim um certo alinhamento aos movimentos internacionais, sobretudo os norte-americanos. Mesmo o foco desta pesquisa que opta em se debruçar sobre situações artísticas em espaços públicos ligadas às instituições, constatamos que é inegável o alcance desta ação para

análise deste momento. Para as pesquisadoras (2015, p.03), como mostram as fotos de Evandro Teixeira, publicadas no Jornal do Brasil em 18 de fevereiro de 1968, Bandeiras na Praça General Osório aconteceu num clima festivo, sem qualquer intervenção policial, apesar de parte das bandeiras trazerem mensagens de cunho político. Talvez a presença do samba e a proximidade do carnaval tenham circunscrito essa ação na categoria de festa popular, impedindo que sua potência de manifestação política fosse notada pela malha invisível da repressão.

Acontecimentos como esse, na fronteira entre festa e manifestação, arte institucionalizada e expressão popular, habitualmente não chegam a ter lugar na historiografia oficial. Eles não deixam, contudo, de ter uma incidência política em sentido ampliado, ao mesmo tempo que dão testemunho do desejo de disseminação da arte na vida e na sociedade que a produção artística brasileira assumiu a partir da segunda metade dos anos 1960. (PUCU; RIVERA, 2015).

Assim para Pucu e Rivera (2015, p.03), como no evento de 1968, a arte com alguma frequência aproxima-se do carnaval e da potência de outras manifestações populares espontâneas, produzindo brechas no tempo/espço cotidianos e dissolvendo suas fronteiras institucionais em prol de sua afirmação como ação ética e política na cultura.

Figura 17: Fotografia Festa das Bandeiras no carnaval na Praça General Osório, Ipanema. Fotógrafo: Ferreira. Formato: 24 x 18 cm



Fonte: CPDOC/FGV, 19.02.1968

Deste modo, ao lado de manifestações artísticas e obras que veiculam discursos políticos mais explícitos, parece-nos mais importante assinalar na arte contemporânea uma potência de questionamento dos próprios limites nos quais tradicionalmente se localiza a atuação política fazem pulsar a presença do sujeito na cultura, em que a arte pode fazer surgir zonas efêmeras de indefinição, nas quais se redefine a própria noção de política. Com isto, verifica-se que o evento a seguir também compartilha características pertinentes a este contexto singular de uma época, porém preservando assim a sua especificidade.

A tensão entre instituição museológica e espaço público nos chama atenção. É sob tal espírito de renovação estética, vista nestes eventos como também nos seminários “Proposta 65 (1965) e Proposta 66 (1966)” que se estende a atuação curatorial de Frederico Morais, Walter Zanini e, também de museus como MAM Rio, o MAC/USP e o Museu de Arte de São Paulo (MASP) como expansionistas para o espaço aberto. Assim, a partir de momento, nos deteremos na ideia de intervenções didáticas, elegendo

a proposição de projetos ambientais como “Arte no Aterro: um mês de arte pública” (1968), “Unidade Experimental” (1969), “Curso Popular de Arte” (1969 - 1971), “Curso Atividade/Criatividade” (1971), os happenings “Domingos da Criação” (1971), em que ladeiam outros projetos emblemáticos, como as exposições da “Jovem Arte Contemporânea” (1969 – 1978) e “Playground” (1969).

2.5 Intervenções didáticas

Nessa nova dobra da arte pública, busca-se aqui, também, por aquilo que o curador canadense Marc James Léger denomina como intervenções didáticas (LÉGER, 2012), tentando assim relacionar a origem da noção contemporânea de arte pública e ações participativas, no momento em que esta surge das práticas radicais dos coletivos de arte que produzem ativações educativas e estéticas na esfera pública como modo de resistência à lógica, aos valores e ao poder do mercado.

Diante desse panorama exposto, o que nos interessa é apresentar as interfaces da arte pública em sua versão contemporânea aliada aos processos de intervenções didáticas. Conforme Luiz Sérgio de Oliveira (2020, p. 119), ao eleger os espaços públicos como lócus da arte, as vanguardas contemporâneas³⁴ propõem uma transformação na natureza da arte. As vanguardas tentam, acima de tudo, articular sua produção dentro (e de dentro) do próprio tecido social, reelaborando suas ideias de arte como parte das dinâmicas sociais em encontros marcados por princípios de compromisso e de engajamento, exalando a vontade dessas vanguardas de estar dentro dos processos heteronômicos da arte.

Segundo Oliveira (2020, p.119-120), nesse sentido, as relações que se estabelecem nesses encontros podem caracterizar uma distinção fundamental para as vanguardas históricas do século passado: embora atuem na articulação entre arte, política e cotidiano social, as vanguardas contemporâneas o fazem a partir de processos de diálogos não hierarquizados de quem duvida mais do que acredita e afirma perspectiva absolutamente distinta que impacta a natureza da arte contemporânea.

³⁴ Luiz Sérgio de Oliveira faz uma aproximação temporal entre a produção artística dos anos 1990 em contraponto às manifestações dos anos 1960 e 1970. Tal contexto nos move em direção a entender as particularidades da origem desta vertente da “nova arte pública”, ao eleger a noção de “didático” ou “lúdico”. Em certa medida até pode parecer dúbio, mas o intuito deste trecho é compreender com profundidade tais relações.

Em um passado não distante, esses debates teriam encontrado seu ponto de convergência na aceitação de que a arte pública, indo além da mera ocupação dos espaços públicos com obras em conformidade com uma narrativa da história, incorporava também outras manifestações da expansão da arte nos espaços públicos, práticas chamadas por Suzanne Lacy como “novo gênero de arte pública”.

Os estudos críticos da arte já revelaram a inadequação e a insuficiência de uma noção de arte pública que represente o poder constituído pelo Estado e seus interesses correlatos na criação de uma narrativa unilateral da história, em situações que aparecem, rotineiramente, em exemplos como o de um general na montaria de um cavalo, os dois congelados em bronze, instalados simetricamente no centro de uma praça, manifestações típicas de uma “arte pública a serviço da dominação. Por sua presença diária em nossas vidas, essas obras tentam persuadir-nos da justiça dos atos que representam” (BACA, 1996, p. 132).

Quando a arte avança em direção a outras possibilidades de ocupação do espaço público, eventualmente desmaterializada em ações de cunho performativo, outras questões se impõem. Para Mary Jane Jacob, quando os/as artistas deixam seus redutos tradicionais e se embrenham pelas ramificações das cidades e do tecido social, é possível perceber que “o público [cativo da arte] não expandiu, mas foi substituído. Na verdade, é essa mudança na composição do público, e sua posição no centro criativo, que torna esta arte pública tão nova” (JACOB, 1996, p. 59).

Luiz Sérgio de Oliveira reitera que de uma maneira ou de outra, é preciso reconhecer que o deslocamento da produção de arte contemporânea em direção aos espaços públicos é um fenômeno que nunca foi apoiado pelo sistema de arte dos museus e galerias por motivos suficientemente óbvios, uma vez que sobre eles esse sistema não tem qualquer controle. Trata-se de um movimento dos/as artistas em busca de uma nova inscrição social para sua produção, realizada à revelia e diante de certa contrariedade mal dissimulada do sistema de arte, o que tem obrigado os/as artistas a estar aqui e acolá, dentro e fora dos espaços museais, como se estar fora, atuar fora desses espaços protegidos e normatizados, pudesse trazer novos significados e novas implicações quando de um retorno para o sistema tradicional da arte.

Para o pesquisador, para outros artistas, no entanto, estar de fora parece ser apenas uma chave possível para passar para o “espaço de dentro”, para se adentrar nos espaços limitados e seletivos do sistema de arte, conforme pudemos apontar em outra situação. Da mesma maneira que podemos admitir que muitos artistas são levados a

“optar” pela inserção da arte nos espaços públicos pela carência de alternativas para a circulação de sua produção de arte, como também as práticas colaborativas, em especial aquelas dos coletivos de artistas, que podem ser vistas como estratégias de enfrentamento das restrições e dos gargalos do sistema de arte. (OLIVEIRA, 2014, p. 69).

Deste modo, ao pensarmos a singularidade dos eventos como os do Aterro do Flamengo, do MAC/USP, do MASP e até mesmo os do MAM Rio, durante as décadas de 1960 e 1970, podemos enxergá-los como modos de resistência também ao sistema de arte. Para Léger, ao deixar seu ateliê em busca de espaços outros para sua produção de arte, esses/as artistas encontram contextos outros que carregam questões que se recusam a ser antecipadas mesmo por mentes criativas como as desses/as artistas. “Ao deixar seu ateliê, lugar identificado tradicionalmente com a criação de objetos de arte, e ao articular seus projetos plenos da imaterialidade dos encontros com outros, esses/as artistas revelam a recusa em prover o mercado de arte com novos objetos”.

Segundo o autor, esses/as artistas atacam igualmente um dos pilares desse mercado com práticas que propõem a subtração da autoria como tradicionalmente tem sido tratada e valorizada pelo sistema de arte. Os projetos de arte desenvolvidos a partir desses encontros tendem a estampar autorias fluidas de processos que raramente resultam em objetos de arte a ser cobiçados pelo mercado. Vale lembrar também que o mercado de arte no Brasil nos anos 1960 e 1970 ainda não abarcava a produção experimental. Diante disso, escolhemos exemplos emblemáticos da historiografia artística brasileira para elucidarmos melhor sobre essa ideia de arte, educação e espaço público. Não se trata de um levantamento totalizante, pois o motivo pela escolha ocorreu devido a facilidade de registros encontrados e afinidades eletivas entre aproximações conceituais e geográficas.

2.6 Arte no Aterro: um mês de arte pública (1968)

O evento “Arte no aterro — um mês de arte pública”, segundo Gogan e Moraes (2017, p.254), parte do porto recuperado e fundamental para a expansão modernista da cidade na década de 1950, o Aterro do Flamengo. A exposição pública sendo promovida de modo institucionalizado ocupou espaços não convencionais no campo artístico comum à época, onde a ideia de participação explodiu em diversas ações que assimilavam a estrutura de jogo.

Para Francisco Dalcol (2018, p.134), trata-se de “Arte no aterro — um mês de arte pública”, o evento que Frederico Morais promove novamente com patrocínio do Diário de Notícias, a exemplo de “O artista brasileiro e a iconografia de massa”. Mas agora o formato de exposição dava lugar ao de uma manifestação de caráter público e coletivo.

Em seu convite anunciava:

Mais uma vez, como tem acontecido desde o dia 6 do corrente mês, aos sábados e domingos, a arte de vanguarda será levada ao público, no Aterro. Neste fim de semana, junto do Pavilhão Japonês, e encerrando a programação “Um Mês de Arte Pública”, promovida pelo DN [Diário de Notícias], o público carioca poderá assistir e participar de várias manifestações de arte, que serão levadas a efeito pelos mais significativos artistas brasileiros já conhecidos por suas propostas ousadas, abertas, revolucionárias... (PORTELA, 2010).

Realizado em quatro finais de semana no Parque do Flamengo, espaço encarado pelo crítico como extensão do MAM Rio, “Arte no aterro” consistiu em atividades artísticas no Pavilhão Japonês e ao ar livre, entre apresentações, aulas e encontros. Participam entre outros Antonio Manuel, Dileny Campos, Hélio Oiticica, Ione Saldanha, Jackson Ribeiro, José Barbosa, Julio Plaza, Lygia Pape, Maria do Carmo Secco e Pedro Escosteguy, artistas dos quais Frederico Morais estava bastante próximo.

Ocorriam nos sábados e domingos, tudo de forma gratuita e aberta a todos os públicos. As micro exposições foram de Dileny Campos, Miriam Monteiro, Ione Saldanha, Júlio Plaza, Pedro Escosteguy e do Grupo Poema/Processo. Esculturas de Jackson Ribeiro foram colocadas diretamente no chão em frente ao pavilhão. A iniciativa fazia parte das comemorações do aniversário do jornal Diário de Notícias. (PORTELA, 2010).

A ideia inicial é que “Arte no Aterro” fosse à primeira de três promoções programadas pela coluna de artes plásticas do jornal Diário de Notícias para 1968, e o projeto englobava ainda uma exposição de arte de vanguarda, denominada META³⁵, que apresentaria anualmente uma mostra a partir de questões centrais para o meio artístico brasileiro.

Para Morais (2017, p.236), o evento abrangeu um conjunto de exposições de arte contemporânea, manifestações de arte de vanguarda, aulas e atividades criativas para crianças e adultos. Foram sete exposições: uma de caráter permanente – esculturas de

³⁵ META/68 seria uma “Revisão da Arte Construtiva no Brasil”, mas não chegou a ocorrer, por motivos que não conseguimos averiguar. O AI-5 no final do mesmo ano deve ter sido a causa da suspensão das promoções culturais em espaço público do jornal.

Jackson Ribeiro construídas com sucata de ferro – foi montada ao ar livre; outras cinco – Maurício Salgueiro (postes de madeira), Ione Saldanha (ripas e bambus), Gastão Manoel Henrique (esculturas desmontáveis), Júlio Plaza (módulos de madeira) e Miriam Monteiro (gaiolas) – foram apresentadas no pavilhão japonês; e a exposição de Dilney Campos (subpaisagens) também aconteceu ao ar livre. Nos fins de semana havia diversas manifestações de arte de vanguarda. Roberto Moriconi atirou em placas de vidros e balões com tintas coloridas. O Grupo Poema Processo construiu poemas-objetos com macarrão de letrinhas, bolas de pingue-pongue, alvos e outros materiais inusitados. Hélio Oiticica (parangolés) e Rogério Duarte (cães amestrados) desenvolveram o que denominaram de Apocalipopótese: um conjunto de obras-eventos acionado por Lygia Pape (Sementes), Antonio Manuel (Urnas quentes) e Roberto Lanari. Adultos e crianças exercitaram sua criatividade com diversos materiais e em diversas técnicas, orientados por Maria do Carmo Secco, Dileny Campos, Antonio Manuel, Wilma Martins, Manoel Messias e José Barbosa.

Figura 18: Exposição do Poema/Processo no evento Arte no Aterro - Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, 1968



Fonte: Poema processo uma vanguarda semiológica (2017) - Galeria Superfície (Acervo)

Figura 19: Exposição do Poema/Processo no evento Arte no Aterro - Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, 1968



Fonte: Poema processo uma vanguarda semiológica, 2017 - Galeria Superfície (Acervo)

Um anúncio no jornal também informava: “Apocalipopótese no Aterro: Arte de Vanguarda Levada ao Povo (julho de 1968) Parque do Flamengo, junto do Pavilhão Japonês, a partir das 16 horas” dá lugar ao convite – detalhe aparentemente pouco importante para nós, mas que indicava uma inversão na lógica do circuito. Ao ser anunciado num jornal de relativa circulação, o Diário de Notícias, o evento se introduzia na cultura de massa. Isto quer dizer: o jornal, de grande circulação, provocava outra interposição no cotidiano.

No transitório não é possível a apreensão de uma totalidade, portanto, trata-se do caráter fragmentário da época. Queremos dizer com isso que os fragmentos apresentam-se na simultaneidade: atos, ações, alinhando-se ao que Fernando Gerheim (2008) especula sobre a passagem do experimental para o acontecimento:

Ambição de fundar a própria forma e o próprio espaço, numa espécie de instante inaugural, reverbera num desejo de dissolução do objeto de arte no Ato. Este pretende dar à imediaticidade [...] estatuto de uma experiência transformadora. (GERHEIM, 2008).

Esse comentário feito pelo crítico reverbera no evento *Apocalipopótese*, em que consistia uma manifestação ambiental:

Arte ambiental é como Oiticica chamou a sua arte. Não é com efeito outra coisa. Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina. Nesse conjunto criou o artista uma “hierarquia de ordens” – relevos, núcleos, bólides (caixas) e capas, estandartes, tendas (parangolés) – “todas dirigidas para a criação de um mundo ambiental”. (PORTELA, 2010).

Segundo Portella (2010, p. 93), a necessidade de projeto – o cerne do pensamento crítico moderno – vinha atrelada à constituição de novos espaços de exposição, como os jardins do Aterro do Flamengo, de autoria de Burle Max, na tentativa de romper com o cubo branco – lugar privilegiado das exposições nas galerias de arte. A premissa, novamente marcamos, seria a combinação entre espaços públicos de convívio social e os territórios, em definição, da arte.

Para Portella (2010, p. 99), reforçando essa verve combativa e política, assinalamos a “Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda”, escrita no mesmo ano da “Nova Objetividade”. Com isto, a declaração tinha a intenção de questionar as posições hegemônicas da crítica cultural estabelecida sob a égide do CPC (Centro Popular de Cultura), em que o conceito de vanguarda transmitido por esse manifesto buscava a maior inserção possível, afirmando-se ao mesmo tempo internacionalista, crítica e anti-institucionalista.

Segundo Gogan (2017), destinado a trazer arte ao povo e, ao mesmo tempo, desmistificá-la promovendo a criatividade coletiva a céu aberto, o programa “Arte no Aterro” se tornou sinônimo de espírito de liberdade que meses depois seria desafiado pelas restrições constitucionais do AI-5. Conforme salienta Portela (2010), imbuídos desse espírito, os organizadores do “Apocalipopótese” puderam realizar o ponto de partida da arte experimental brasileira.

Na entrevista já mencionada de 2008, Frederico Moraes assim relembra:

[...] chamei o Hélio Oiticica. Ele decidiu dividir o espaço com Lygia Pape, Rogério Duarte, Antonio Manuel e Roberto Lanari, entre outros. [...] Também estavam Nildo da Mangueira, Torquato Neto e outros. O parangolé já existia, eu apenas o vesti. Ele [refere-se a Oiticica] sempre acentuou o aspecto duplo do parangolé: visual (as cores em movimento que tem que ver com a experiência) e o tátil (tem compartimentos internos com areia, pode ser raízes de plantas, um pouquinho de brita etc.). O parangolé é tátil-visual. Quando você veste tem sensações hápticas que se ligam aos bólides. Cria mais pelas mãos que pelo visual, em uma relação bem pessoal, íntima vamos dizer. E com a dança o parangolé ganha, sobretudo, a dimensão coletiva. (MORAIS, 2008).

Para Portella (2010, p.100), o evento *Apocalipopótese* reuniu trabalhos de diversos artistas numa manifestação coletiva ao ar livre e teria sido, nas palavras de

Oiticica, “exemplo clássico de algo puramente experimental”. Ironia à parte, o nome da exposição ativava o teor ficcional na composição (combinação, justaposição, sobreposição) de duas palavras. A tônica era então a reversibilidade, em certo sentido dadaísta, dos termos apocalipse e apoteose, apocalipse como encerramento de um período e apoteose como exaltação máxima, ponto culminante.

Segundo um dos idealizadores, Frederico Morais: “O que é e o que significa Apocalipopótese? A reunião de duas palavras: Apocalipse e apoteose? Ou a hipótese apoteótica do apocalipse? Ou ainda o apocalipse apoteótico da hipótese?” O sentido da fusão assemelha-se à entropia. Assim, remetemo-nos novamente aos Parangolés (Gervacália, Caetelesvalásia, Xoxôba e Nirvana) de Oiticica, que funcionavam a partir do mundo entrópico das favelas e do samba. Cor, textura, sons, ritmo, movimento, cheiros, misturados caoticamente, ampliavam-se e davam o tom espetacular e apoteótico do evento. (PORTELA, 2010).

Segundo Portella (2010, p. 102), a singularidade do evento ficou caracterizada pela sua pluralidade de linguagens e pela escolha do espaço aberto, amplo, dos jardins de Burle Marx do Aterro do Flamengo, circunscrito em cerca de seis quilômetros, ao contrário do espaço restrito do museu.

Neste sentido, era considerado pela pesquisadora o início da tensão com a instituição-arte, que se tornará efetiva com Antonio Manuel, Cildo Meireles e Artur Barrio.

Em seu relato:

As pessoas participavam diretamente, obliquamente, sei lá mais como – mas o importante é o sei lá mais como, o indefinido que se exprime pela inteligência clara de Lygia Pape ou pela turbulência de Antonio Manuel, ou pela perplexo-participação das pessoas. (PORTELA, 2010).

Conforme Portella (2010, p. 102), o fundamental parecia estar então, a seu ver, na constituição de “estruturas abertas ao comportamento”, na “contingência de várias coisas, fatos, momentos vividos”. E numa afirmação não só da “ação corporal” (de abrir os ovos, quebrar as urnas, vestir as capas), da “natureza relacional” dessas estruturas coletivas, como também da ideia mesma de “momento”, pois, em meio a um complexo de vivências e ações simultâneas, parecia se materializar o efeito do tempo, intensificar-se a experiência mesma do presente.

De acordo com Portella (2010, p. 102), pela primeira vez a arte de vanguarda era oferecida ao contato popular. E a arte de vanguarda não estava reduzida ao *Parangolé* de Hélio Oiticica. Outros artistas daquela vanguarda que despontava também

participaram, entre eles: Rubens Gerchmann, Pedro Escosteguy e o crítico de arte Mário Pedrosa; Antonio Manuel quebrando suas urnas quentes; Lygia Pape apresentou Ovo, um convite a reviver o ato do nascimento, um desejo de fazer surgir um mundo novo, e ainda uma capahomenagem (um Parangolé) a Hélio Oiticica, Capélio, um aglomerado de materiais de cores e texturas diferentes, com centenas de guizos que produziam sons quando quem o vestia se movimentava. Sobre essa participação de Lygia Pape, podemos pensar na coprodução dos trabalhos, uma nuance da linguagem coletiva. Assim também se deu com Antonio Manuel e Rogério Duarte.

Não é de estranhar que essas manifestações coletivas, com uma dimensão participativa, sua criação de um campo experimental vazado ao campo social, se fizessem acompanhar de investigações recorrentes sobre possíveis formas e funções corais na prática artística, e por sucessão de experiências concretas diversas de uso do coro e das cenas de massa. (PORTELA, 2010).

Para Portella (2010, p. 102), nessas manifestações coletivas – público, artistas, críticos, sambistas, poetas – passavam do campo estético para o político.

Figura 20: apocalipótese no aterro: arte de vanguarda levada ao povo de Frederico Morais³⁶

³⁶ Mais uma vez, como tem acontecido desde o dia 6 do corrente mês, aos sábados e domingos, a arte de vanguarda será levada ao público no Aterro. Neste fim de semana, junto do Pavilhão Japonês, e encerrando a programação Um Mês de Arte Pública, promovido pelo DN, o público carioca poderá assistir e participar de várias manifestações de arte, que serão levadas a efeito pelos mais significativos artistas brasileiros já conhecidos por suas propostas ousadas, abertas, revolucionárias. De amanhã, às 9 horas, até domingo, às 19 horas, poetas, artistas plásticos e 14 dos melhores sambistas do Rio vão apresentar suas obras e sua arte, ou as manifestarem, em conjunto ou isoladamente, em manifestações que incluem arte plástica, poesia, samba, dança, música concreta e eletrônica, moda e cinema. E o público será convidado não só a ver poemas sem palavras, mas também a fazê-los ou cocriá-los com seus autores, abrir urnas onde encontrará desenhos e perguntas, vestir capas *parangolés* ou reviver sua própria criação rompendo – após entrar – em cubos /ovos. Eis alguns dos artistas que lá estarão: Hélio Oiticica, Lygia Pape, Vladimir Dias-Pino, Pedro Geraldo Escosteguy, Antonio Manuel, Nininha da Mangueira, Bidu da Portela, Narcisa do Salgueiro. E após ver tudo isso e também a exposição de Jackson Ribeiro, que lá se encontra montada desde o dia 6, assistir aulas (dadas a crianças e adultos) poderá participar de dois debates, um no sábado e outro no domingo, este com início previsto para as 19 horas e que deverá contar com a presença dos críticos de arte militantes e dos artistas que integraram a promoção.

Jogos da paz

Já no sábado, a partir das 9 horas, o público poderá participar dos *Jogos da paz*, um conjunto de três obras feito por uma equipe constituída de Pedro Geraldo Escosteguy, Jorge Sirito e Paulo Martins, estes dois últimos, autores de um filme sobre “arte pública”. O primeiro vem participando de várias exposições de vanguarda, de bienais de Salão Nacional e tem suas obras divulgadas em revistas especializadas no estrangeiro. As obras denominam-se individualmente: *Tiro ao alvo*, *Roleta* e *Flor a paz*. O objetivo da equipe com esta obra coletiva é a “discussão em grupo a respeito dos canais de comunicação no nível popular, o encontro de opções e o exercício das possibilidades lúdicas do homem e da obra de arte”. Entendem ainda seus idealizadores que entre as perspectivas da obra estão a “movimentação do interesse popular mediante a participação ativa, a realização de arte pública no sentido do consumo e a

possibilidade de reprodução ou estudo de variantes”. Todas as três obras exigem a participação do público que atirará em alvos que resultarão no aparecimento de letras e figuras, ou deslocará figuras geométricas ou não, mas sempre imantadas presas a uma superfície.

Arte-física

À tarde, a partir das 14h30m, terão vez os poetas, que realizarão diante do público ou com sua ajuda poemas com palavras ou sem palavras, mas contando para o seu desenvolvimento ou desabrochar – o processo – com a intervenção do leitor/espectador, que assim se transforma num cocriador. Em nossa coluna de hoje estamos informando detalhadamente para os leitores a exposição do grupo e o que pensam seus integrantes e criadores do movimento, o qual não separa mais, segundo os cânones convencionais, uma arte de outra arte, a poesia das artes plásticas. Vladimir Dias-Pino, também pintor e escultor (e como tal foi indicado para integrar a representação brasileira à I Bienal de Arte Construtiva de Nuremberg) e um dos líderes do movimento, fala de arte-física ao explicar um poema de sua autoria: “ Quero fazer uma arte móvel, mas, principalmente, para o músculo do homem. Uma arte que tenha rigor, mas de uma geometria do acrobático. O desencadeamento do lúdico, mas obedecendo uma ordem biológica. Uma expressão corporal, mas sem representação. Assim é que ao correr dentro do labirinto branco, o homem se sacode interiormente (já independente da ‘obra de arte’), com os músculos em sintonia com a respiração. Uma arte olfativa, mas principalmente, respiratória. Labirinto branco é um poema com a brancura do papel e com as transparências de suas perfurações. É um outro nível de leitura, um outro ato de virar das páginas”.

Um dos jovens integrantes do grupo, Carlos Dias, apresentará uma “caixa de fumaça”, baseada no antigo grafismo esfumado, obra para a qual “é válida a opção de cada um ao soprar nas caixas e observar sua dispersão”.

Apocalipopótese

O que é e o que significa apocalipopótese? A reunião de duas palavras: apocalipse e apoteose? O a hipótese apoteótica do apocalipse? Ou ainda o apocalipse apoteótico da hipótese? Pode ser tudo isso. Ou nada. “Nada – responde Hélio Oiticica, seu idealizador – ainda não significa nada como de resto qualquer outra palavra. Qual a utilidade de uma coisa que ainda não existe? A utilidade é a negação da liberdade e a liberdade é a utilidade da negação”. Jogo de palavras? É possível, como o dada, nos idos da Primeira Guerra Mundial, na neutra Zurique, fermento de inconformismo e de rebeldia cultural. Descoberta ao acaso num dicionário folheado no Cabaret Voltaire, a a palavra dada também não significava nada em particular, mas muito no geral. Foi um grito de guerra que retumbou na Europa e nos Estados Unidos, onde até hoje se houve seu eco, disfarçado em *pop dada*, *pop*, *ié-ié-ié* são gritos de protesto, uns mais fortes outros menos, conforme aqueles que gritam, conforme os locais e as épocas. Mas é sempre uma sensação de mal-estar, de um certo asco, um sintoma de inconformismo, de insatisfação. E não apenas ou necessariamente político. Inconformismo artístico, vontade de abrir, renovar, pesquisar. E como tudo que é renovação abertura, uma certa ingenuidade e muita alegria. Sobretudo, bom humor. Pois como diz Hélio Oiticica, “o mau humor é um péssimo lubrificante”. Por isso mesmo venham todos, com humor, ao Parque do Flamengo, junto do Pavilhão Japonês, a partir das 16 horas.

Sambas, capas e ovos

Para quê? Para ver os passistas-ritmistas da Portela (Vinícius, Bidu, Maquário e a grande passista Nega Pelé), da Mangueira (Santa Teresa, Bulau, Nilza, Manga, Mosquito e a grande sambista Nininha que será homenageada por Hélio Oiticica, também passista da escola), da Vila Isabel (Mirim), do Salgueiro (Damásio, César e a grande passista Narcisa) que vão sambar com as novas capas de Hélio Oiticica denominadas *Guevaluta*, *Guevarcália*, *Nirvana*, *Xoxôba* e *Caetelesvelásia*. E sambarão com capas feitas em conjunto por Oiticica e Rogério Duarte, as capas-parangolé *Urnarmorna* e *Capa-poema*. Lygia Pape, por sua vez, homenageará Hélio Oiticica com a capa *Capélio* (“participação apocalipopótica direta, fazendo uso do sem-ruído”). O desenhista Antonio Manuel vai apresentar dez *Urnas quentes*, espécie de caixas surpresas contendo perguntas e desenhos que serão levados por todos aqueles que conseguirem abri-las. Rogério Duarte vai apresentar uma cabine *Galpão da ciência*, enquanto Sami Mattar mostrará suas roupas que serão vestidas por Rose, Tineca e Anísia e vistas pelo público à luz do sol ou sob “luz negra” (ultravioleta). Os sambistas desfilarão entre as esculturas de Jackson Ribeiro, cantando “Procissão” de Gilberto Gil, enquanto Jaguar comparecerá com sua banda de Ipanema e Sérgio Bernardes deflagrará um enorme bandeira da América do Sul. Mas haverá ainda outro destaque: Lygia Pape com a apresentação de O ovo, sementes-cubos sobre as quais falamos em reportagem ao lado. E sobre Hélio Oitici falaremos ainda nesta mesma página, no domingo. [Fonte: Apocalipopótese no Aterro: arte de vanguarda levada ao povo. Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 26 de julho, 1968. Segundo Caderno].



Fonte: Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 26 de Julho de 1968.

Para Dalcol (2018, p.133), além dos espaços no jornal, *Arte no aterro* foi divulgado em volantes e folhetos distribuídos aos milhares nas ruas. Também era apresentado em uma espécie de manifesto, cujo texto assim começava:

A arte é do povo e para o povo.
 É o povo que julga a arte.
 A arte deve ser levada à rua (ao aterro) ou ali ser realizada.
 Para ser compreendida pelo povo deve ser feita diante do povo, sem mistério.
 De preferência por todos, coletivamente.
 Qualquer um pode fazer arte. E boa arte. Para tanto deve ver obras de arte feitas (em exposições públicas) ou que estejam sendo feitas e conversar, dar palpites sobre o que se vê, diretamente com os artistas, críticos e professores. (DALCOL, 2018).

Figura 21: Chamada para o evento Arte no Aterro, atividade proposta por Frederico Morais no Aterro do Flamengo - Rio de Janeiro



Fonte: Diário de Notícias, 1968.

Segundo Dalcol (2018, p.134), lido hoje o texto talvez se ressinta de certo tom prescritivo, arregimentador e até populista, mas correspondia a certa orientação pedagogizante e mobilizadora do meio das artes à época em sua busca por eliminar o distanciamento que reconhecia existir em relação à sociedade em geral, querendo nela se inserir com maior envolvimento e participação. O autor (2018, p.134) entende que esse tom também se afina ao clima do período de chamamento a encontros coletivos no espaço público como modo de manifestação e exercício das liberdades individuais e de reunião. Todavia, é inegável seu sentido democratizante, porque aberto e endereçado à participação popular e coletiva.

Figura 22: Pietrina Checcacci- Estandarte



Fonte: Diário de Notícias, 1968

Segundo Dalcol (2018, p. 138), o encerramento de “Arte no Aterro” se dá com a manifestação denominada “Apocalipopótese”, que conta entre outros com as já referidas capas de Hélio Oiticica, vestidas por passistas de escolas de samba, e com as “Urnas quentes” de Antonio Manuel, as caixas de madeiras que ao serem arrebetadas revelam o seu conteúdo com textos manuscritos e imagens desenhadas em alusão a situações políticas e de violência.

No filme de Raymundo Amado que registra imagens de “Apocalipopótese”, Frederico Moraes aparece vestindo o parangolé de Hélio Oiticica “Guevarcália”, que traz a imagem do guerrilheiro estampada no tecido.

Segundo Dalcol (2018, p. 139), trata-se de uma sensível e profunda compreensão sobre o emblemático trabalho de Hélio Oiticica, relacionada não a um crítico avaliando a proposição ou o trabalho realizado pelo artista, mas a alguém que vestiu o parangolé e

se deixou levar pela experiência, que não é passiva e sim ativa, estabelecida menos pela observação do que pela ativação e vivência dela decorrida.

Assim o pesquisador questiona sobre: Como não considerar que o disponibilizar-se e envolver-se dessa maneira tenha impacto nos parâmetros e nas concepções do crítico de arte. Ainda mais por ser “Arte no Aterro” um evento emblemático de um momento em que se acirram o questionamento político e comportamental, a luta social e a criação coletiva, o experimentalismo e a expansão do campo artístico.

De acordo com Dalcol (2018, p.135), quando organiza “Arte no Aterro”, Frederico Moraes não apenas é um crítico que frequenta o ambiente do MAM Rio. Frederico mantém interlocução com boa parte dos jovens artistas que ali circulam — e sobre os quais escreve em sua coluna, defendendo-os nos júris dos salões — como ainda passa a atuar nos quadros do museu, assumindo a coordenação de cursos.

Na função, promove maior integração dos ateliês de pintura, gravura e escultura e vincula as aulas práticas às teóricas. Nelas desenvolve uma metodologia de ensinar história da arte a partir da projeção de slides, o que o levará à produção dos seus audiovisuais nos anos 1970. A atuação no museu também resulta na criação da chamada Unidade Experimental. Daí, portanto, o caráter multidisciplinar que empresta à sua atividade de crítico, conforme sugere o pesquisador Francisco Dalcol.

Para Dalcol (2018, p.135), ter em conta a relação de Frederico Moraes com o contexto em torno do MAM Rio e a sua atuação na instituição nesse período é fundamental para que se compreenda o que o leva a considerar o que chama de “lado de fora do museu”, espaço que a seu ver traz a potencialidade do que está textualmente manifesto nos folhetos de “Arte no aterro”. Em uma entrevista posterior já mencionada, de 2008, Frederico Moraes diria:

[...] comecei a pensar o lado de fora do museu. Enquanto estive no MAM essa foi a minha máxima preocupação: o que é o lado de fora, como deve ser ativado e utilizado, como pode participar o público, como pensar a relação entre a arte e o espaço público, a arte e a rua, a arte e a vida. [...] tentei criar a possibilidade de expressão da nova situação artística no lado de fora do museu e no contexto da ditadura (MORAIS, 2008).

Dalcol também sinaliza em outra entrevista posterior, as motivações que moviam o trabalho do crítico e o seu sentido coletivo e público com que compreende a arte:

Nessa época eu já defendia um processo de democratização e/ou dessacralização da arte, levando à rua a criatividade plástica dos artistas. Ao mesmo tempo afirmava que todas as pessoas são criativas, independentemente de sua origem social, situação econômica ou nível intelectual, ressaltando, porém, que nem todas as pessoas criativas se tornam artistas, assim como nem todos os artistas são necessariamente pessoas criativas. Muitos não passam, na verdade, de burocratas da arte (MORAIS, 2013).

Para Dalcol (2018, p. 136), fica claro o sentido de abertura com que o crítico compreende e quer a arte, delegada aqui — como antes na relação entre artista e crítico-curador — a um borramento e sobreposição de papéis, agora entre as posições do criador e do espectador. Importante perceber aqui a ação do crítico em seu intento de estabelecer algo que encontra o sentido de uma partilha do sensível, nos termos de Jacques Rancière (2009), e com isso configurar novas possibilidades de subjetivação estética e política. Corroborando a tese de Cristiana Tejo (2017, p.170), em que afirma que “Arte no Aterro” é o primeiro projeto que sintetiza muitas das preocupações e posições que conformam o pensamento curatorial de Frederico Moraes e que atestam o caráter transgressor de seu posicionamento no campo crítico e social.

2.7 Playgrounds (1969)

Em 1969, Nelson Leirner³⁷ realiza a mostra *Playground* composta de esculturas manipuláveis pelo público, no setor externo do Museu de Arte de São Paulo - MASP. Como exposição obteve uma interação bastante favorável com o público. *Playground* foi à exposição que recebeu destaque por ter sido a primeira responsável por assumir completamente a área do vão livre do MASP. Como espaço expositivo e educativo foi concebida pelo artista, em julho de 1969. Dessa maneira, como o projeto museológico do MASP buscava a difusão das artes na cidade e a formação do público, a instalação *Playground* estava vinculada aos mesmos princípios.

³⁷ Nelson Leirner (São Paulo, São Paulo, 1932 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020). Artista intermídia e professor universitário. Suas obras e ações se caracterizam pelo teor reflexivo e polemista.

Figura 23: Montagem original da mostra *Playgrounds*, no vão livre do MASP



Fonte: Museu de Arte de São Paulo, 1969.

Segundo os pesquisadores Túlio Rossini Ferreira Zanatta e Adriano Tomitão Canas (2016, p.10), a decisão do artista por ocupar o jardim do museu foi justamente a possibilidade de relação que poderia ser estabelecida entre os objetos expostos e os passantes da Av. Paulista. O objetivo comum era estabelecer outra concepção expositiva, assim diferenciando-se das destinadas aos frequentadores de galerias, buscando uma aproximação do público em geral com o contexto das artes.

Figura 24: Vista da Exposição *Playground*, de Nelson Leirner, por Hans Gunter Flieg



Fonte: Museu de Arte de São Paulo, 1969.

A exposição, intitulada “*Playground*”, apresentou a instalação artística como um equipamento de lazer, buscando a relação de participação e interação entre público e obra. Cerca de 30 trabalhos compuseram a mostra individual de Nelson Leirner, que foram distribuídos e organizados por todo o espaço do vão do MASP, possibilitando um percurso livre entre os participantes..

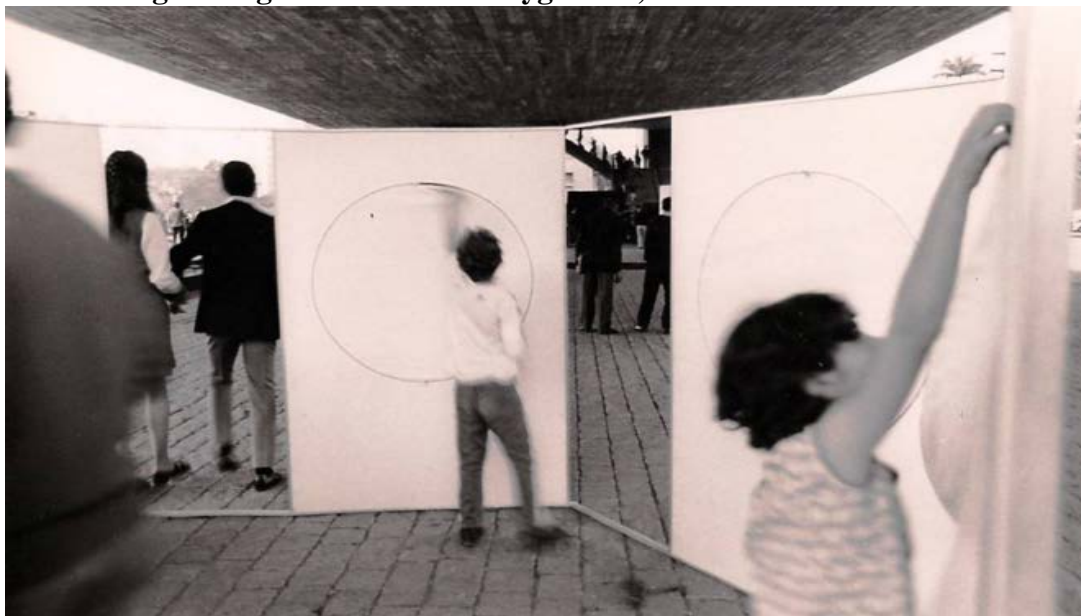
Figura 25: Montagem original da mostra *Playground*, no vão livre do MASP



Fonte: Museu de Arte de São Paulo, 1969

A inserção no vão livre do museu lega a mostra o seu papel de importância no contexto da arte pública na contemporaneidade. Como elemento dinamizador do espaço, extensão do edifício transparente que abriga a arte, intensifica-se, assim, a proposta de um museu vivo, atuante, que se abre para a cidade e mais próximo da vida do homem.

Figura 26: Montagem original da mostra *Playground*, no vão livre do MASP



Fonte: Museu de Arte de São Paulo, 1969

Em pesquisa, Zanatta e Canas (2016) relatam que, nesta mostra também foram identificados trabalhos de fases anteriores da carreira de Leirner, como a obra “Adoração” (1966). A instalação, pertencente ao acervo do MASP, é composta por uma estrutura cilíndrica de tecido carmim que abriga em seu interior uma tela do cantor Roberto Carlos sobreposta por uma estrutura de luzes néon. Neste trabalho, a imagem do cantor é disposta em moldura composta por outras menores de santos e santas em segundo plano, apresentando “de forma ambígua, como evocação de alguém próximo e, contudo, ausente”. Uma roleta amarela, logo na entrada da instalação, sugere, de modo explícito, que custa algo ingressar no espaço de veneração ao ídolo, tornando ambíguo o local, já que toda a instalação é permeável e aberta ao público.

Figura 27: Montagem original da mostra Playgrounds, no vão livre do MASP



Fonte: Museu de Arte de São Paulo, 1969

Com a suposta homenagem ao ídolo popular, resultado da ambivalência da obra (FARIAS, 1995), Leirner questiona valores morais, estéticos e patrimoniais relacionados ao espaço proeminente que a indústria de massa passa a ocupar no cotidiano urbano do país. O artista subverte a lógica de hierarquia até então

estabelecida; o objeto de adoração passa a ser o artista em substituição do ícone religioso, estabelecendo a crítica diante do culto ao artista como santo.

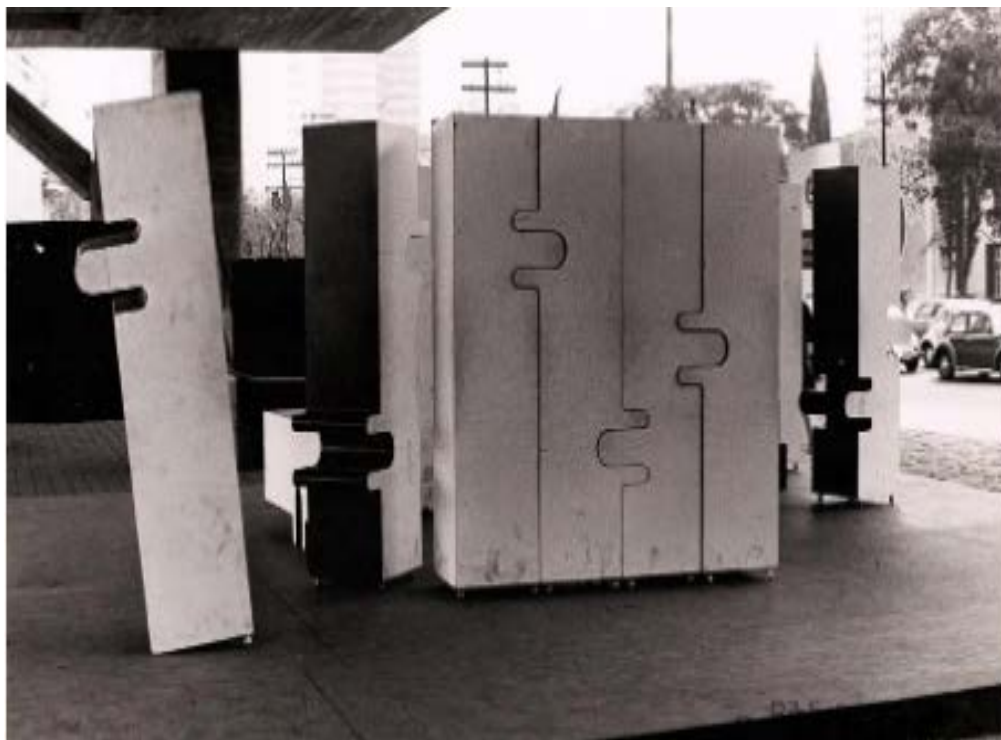
Figura 28: Pirâmides da exposição Playground. Fonte: Centro de Documentação do MASP.



Fonte: Museu de Arte de São Paulo, 1969.

Ainda para Túlio Rossini Ferreira Zanatta e Adriano Tomitão Canas (2016, p.10), a instalação “O happening da crítica” (1967) foi uma das peças que também compôs o cenário da exposição. Tal obra foi apresentada anteriormente pelo artista no “IV Salão de Arte Moderna de Brasília”. O objetivo de expor um porco empalhado com um presunto acorrentado no pescoço foi de questionar sobre os critérios utilizados pelo júri para seleção dos trabalhos que entrariam na mostra do evento. O artista traz novamente a obra para ser exposta e junto a ela, uma nota explicativa intitulada “Continua” o caso do porco em que ele rebate as críticas levantadas pelos organizadores do evento.

Figura 29: Peças interativas da exposição Playground



Fonte: Museu de Arte de São Paulo, 1969.

Embora Leirner tenha utilizado peças de ocasiões anteriores, a maior parte delas foram desenvolvidas exclusivamente para “Playground” (1969) e desenhadas para serem manipuladas. Esses novos objetos tinham caráter interativo e estimulava o usuário não só a mudar suas configurações, mas também de usar o próprio corpo na sua fruição, como é o caso da caixa de areia com bolas de gude. Outros trabalhos estabeleciam forte relação com o skyline urbano, com formas geométricas e ritmadas.

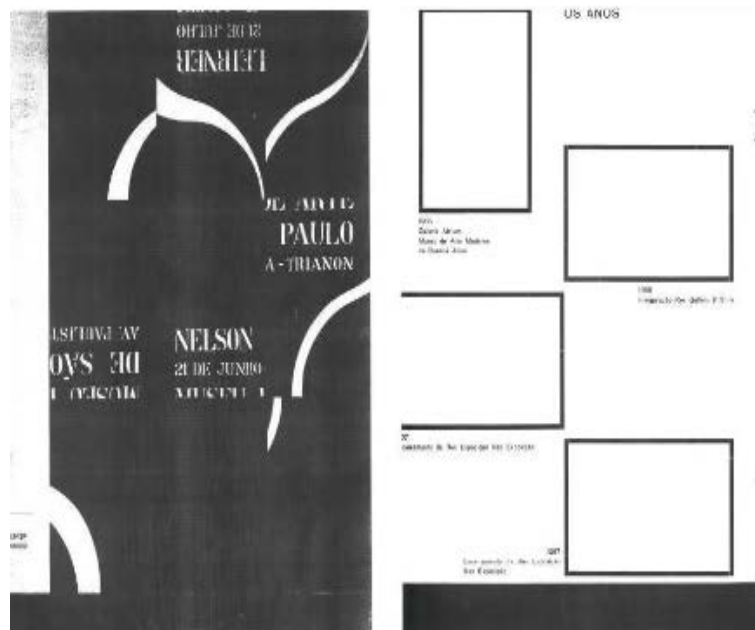
Figura 30: Montagem original da mostra "Playgrounds"



Fonte: Museu de Arte de São Paulo, 1969.

Segundo os pesquisadores, o catálogo oficial publicado pelo MASP apresenta um projeto gráfico limpo e objetivo, condizente com a proposta de interação da exposição. Organizado cronologicamente, o livreto prevê os espaços de cada imagem, porém, em branco, sendo o próprio visitante que completaria o catálogo, semelhante ao formato de um álbum de figurinhas. As imagens foram impressas em paletas de cores únicas preestabelecidas pelo artista, dentre elas o magenta, o ciano e o amarelo, distribuídas pelo próprio museu. A identificação e equivalência das imagens eram feitas pela própria data da obra e legendas presentes no catálogo.

Figura 31: Catálogo da exposição Playground Fonte: Centro de Documentação MASP



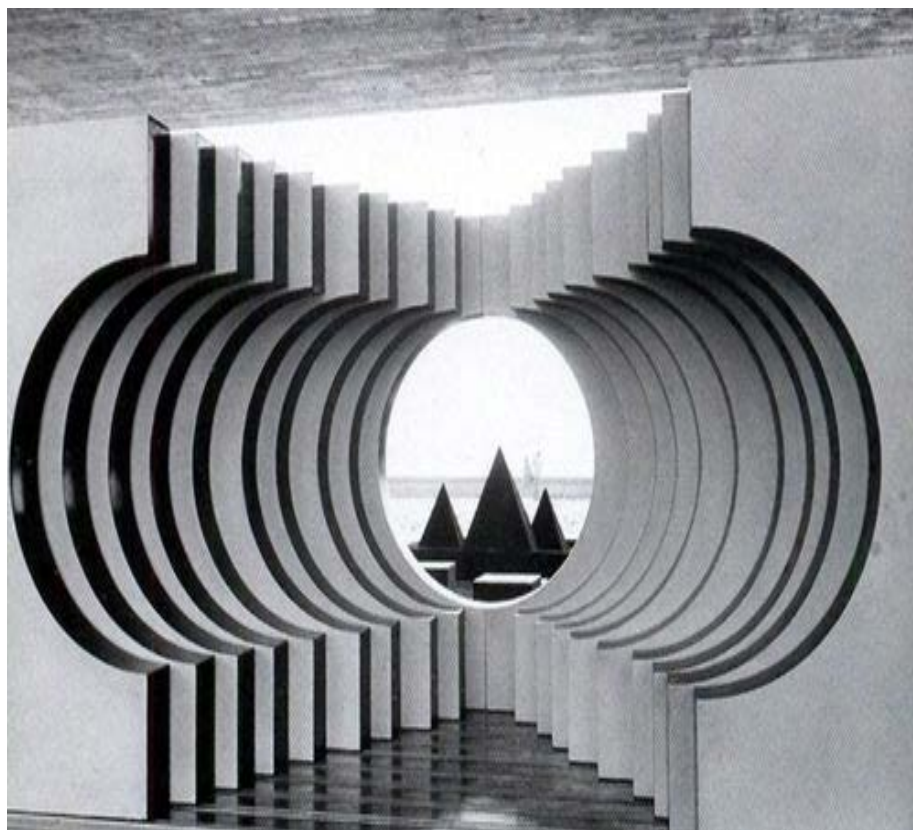
Fonte: Museu de Arte de São Paulo, 1969.

Figura 32: Nelson Leirner - *Playground*, MASP, SP, - Objetos que necessitam a integração direta do público.



Fonte: Museu de Arte de São Paulo, 1969

Figura 33: Montagem original da mostra "Playgrounds", no vão livre do MASP



Fonte: Museu de Arte de São Paulo, 1969.

No texto de apresentação publicado pelo museu na primeira página do catálogo oficial da exposição, Bardi esclarece que:

“a intenção da apresentação dos objetos de Nelson Leirner no Belvedere do Museu era a da comunicação com o público, não platonicamente, mas direta, tão direta que sugeria, solicitava mesmo, uma participação tanto mental quanto tátil, manual, dando-se a liberdade de neles se mexer, modificar suas posições em composições e ajustamentos que melhor agradassem ao visitante.” (BARDI, 1969).

Figura 34: Montagem original da mostra "Playgrounds", no vão livre do MASP



Fonte: Museu de Arte de São Paulo, 1969.

No entanto, os pesquisadores apontam que a repercussão da exposição não foi a esperada. Logo após sua inauguração, todas as peças foram danificadas e parte delas destruídas por completo. O museu se encarregou de repará-las, repintando e substituindo as peças em que a recuperação não fosse possível. Porém, dias após a reforma seu estado era lastimável, tal como se apresentava no dia da inauguração. A mostra de Leirner foi o primeiro passo para que ocupações posteriores pudessem se apropriar do vão livre do museu.

2.8 VI JAC - Jovem Arte Contemporânea (1973)

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo iniciou em 1967 uma série de exposições sob o título geral de “Jovem Arte Contemporânea - JAC”³⁸, a mostra foi considerada uma das mais importantes manifestações de vanguarda no Brasil. A JAC abrangeu artistas de diversos países que participaram com trabalhos objetuais, ambientais, conceituais e *happenings*. Em 1973, a JAC colocou-se à distância dos salões burocráticos e dos tradicionais critérios de avaliação dos júris de seleção e premiação. Tal posicionamento repercutiu tanto o âmbito local como o olhar de países estrangeiros.

³⁸ Todos os catálogos das edições da Jovem Arte Contemporânea estão disponíveis em: < <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/biblioteca/jac.asp> >. Acesso em: 20/06/2021.

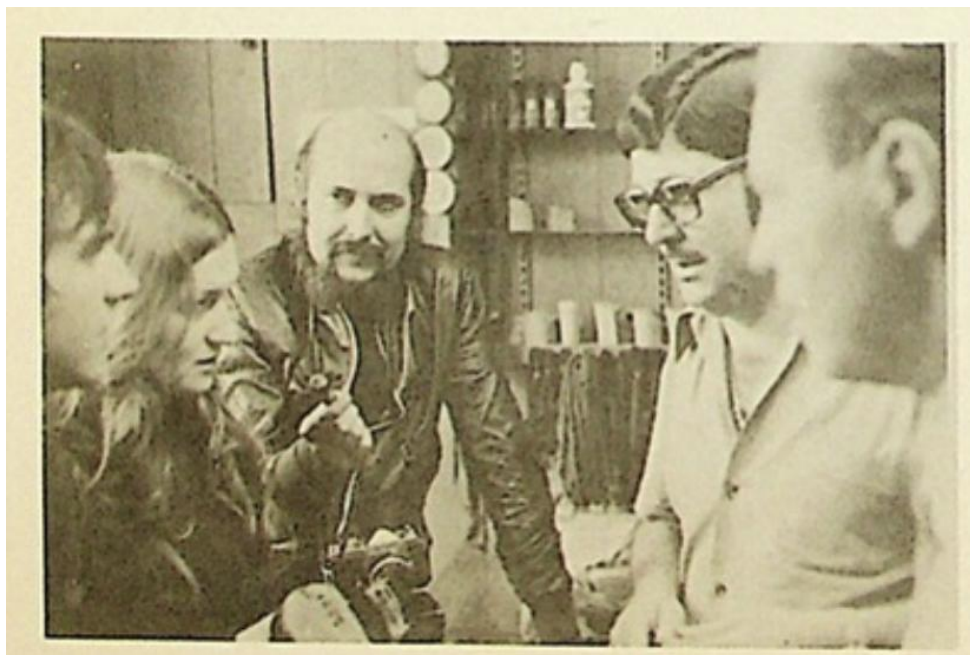
Figura 35: Fred Forest, Passeio estético-sociológico, Jovem Arte Contemporânea



Fonte: Museu de Arte Contemporânea/USP, 1973.

No artigo sob o título “Laboratório no Museu”, Tatiana Sulzbacher (2009) examina a importância que as exposições “Jovem Arte Contemporânea”- JAC, que aconteceram no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo - MAC/USP, nos anos 1960 e 1970, tiveram para a arte experimental e seu pioneirismo frente às instituições artísticas brasileiras. Para esta pesquisa, escolhemos nos deter na proposta de Fred Forest, artista argelino que viveu em Paris e bastante ligado com a arte e a comunicação. Fred Forest ativou um passeio de um grupo de pessoas por um núcleo urbano, tendo como ponto de partida a exploração de suas funções econômicas, administrativas, comerciais, artesanais de nível de trocas e de atividades humanas cotidianas. O objetivo de sua proposta era ligar o MAC à vida comum da cidade de São Paulo, desenvolvendo uma ação-passeio, onde o espectador-participante se via propondo a realidade como ponto de apoio para sua reflexão ou suas emoções.

Figura 36: Fred Forest, Passeio estético-sociológico, Jovem Arte Contemporânea



Fonte: Museu de Arte Contemporânea/USP, 1973.

De acordo com Sulzbacher, o artista francês Fred Forest apresentou nesta penúltima edição da JAC, o “Passeio Estético-Sociológico”, com dia e hora marcados, em que um grupo de pessoas saía do museu à caminho do bairro do Brooklin, São Paulo, para uma exploração do núcleo urbano. Um fotógrafo e um videomaker documentaram o trajeto. Todos os participantes levaram uma cadeira que no retorno do passeio seria deixada no museu em exposição. O grupo parou em diversos lugares, como barbearia, padaria, bar, e sentaram em suas cadeiras para refletir sobre a realidade urbana (SULZBACHER, 2009, p.08). Tal ação apresenta assim correspondências com uma dinâmica de propagação de ações via os veículos de imprensa como modelos de convites para esses acontecimentos.

A tese de Valéria de Camargo Duarte, também destaca com detalhes este acontecimento que teve apoio do museu e dos veículos de imprensa da época. Forest convidou através dos classificados dos jornais pessoas interessadas em fazer uma "caminhada sociológica pelo Brooklin". O curador Walter Zanini, em seu depoimento a Daisy Peccinini, em agosto de 1985, lembra que “em dia e hora marcados, o grupo de cerca de 30 pessoas, em sua maioria estudantes, saía do MAC com Forest, em um ônibus, para uma visita guiada pelo artista, seguidos também por viaturas da polícia”. Cada um dos participantes da ação levava um banquinho numerado. Ao chegar ao destino, Forest iniciava uma conversa com os moradores da região sobre sua condição

socioeconômica. Alguns tópicos polêmicos eram apresentados, e mais pessoas iam se integrando ao grupo fazendo com que a discussão passasse a ter um caráter político (DUARTE, 2008, p. 44). Apesar do contexto do regime militar discutiam também as questões da política institucional e do cotidiano.

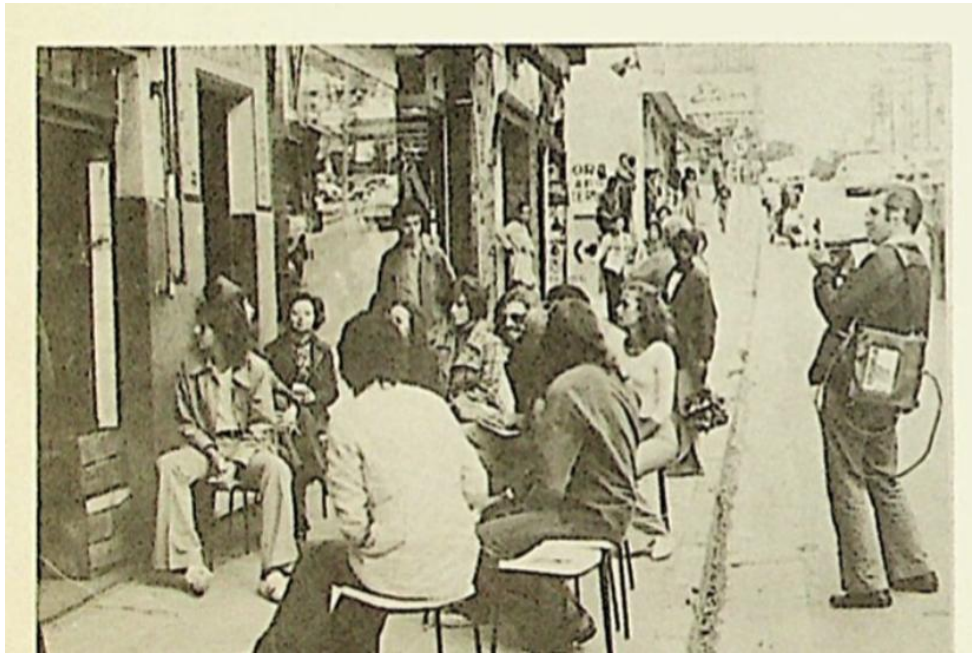
Foram visitados diversos estabelecimentos escolhidos ao acaso: uma loja de discos na rua Joaquim Nabuco, uma banca de frutas, uma sapataria, um açougue, um posto de gasolina na esquina da avenida Santo Amaro, uma igreja, um bar, uma barbearia na avenida Morumbi e uma galeria de arte; em todos eles Forest buscou, com a ajuda de um intérprete, estabelecer um diálogo com o trabalhador que estivesse no local. (DUARTE, 2008, p. 45).

O objetivo de Forest era se aproximar da realidade cotidiana dos moradores da periferia de um ângulo estético e crítico, bem como criar um pequeno acontecimento no tecido social facilitando, assim, a comunicação a respeito de assuntos polêmicos. Para Duarte, este fim parece ter sido alcançado, pois os entrevistados falaram sobre seu cotidiano, explicando, por exemplo:

Como era a vida de um barbeiro, como estavam indo os negócios da loja de discos e como havia falta de carne. O açougueiro, quando questionado sobre sua atividade, disse que não tinha nenhuma proteção do Governo, nenhum planejamento "a gente fica por conta da gente mesmo" afirmou. O dono do bar diz que para viver trabalha fins de semana e feriado numa média de 12 horas por dia. Já o padre da igreja local pergunta qual a finalidade da entrevista, e diz que a quantidade de fiéis tem aumentado. A entrevista final foi com o pintor Fernando Lemos que expunha na Galeria Múltipla, para quem pergunta sobre como a arte pode interferir na sociedade e contribuir para o seu desenvolvimento. (DUARTE, 2008, p. 45).

Ao jornal Folha de S.Paulo (1973), Forest avaliou que a ação: “Apesar de todas as dificuldades – os ruídos da rua, os espaços apertados dentro das lojas – teve o resultado principal alcançado satisfatoriamente”, como a realidade ativada pelos atores, a consciência despertada dos entrevistados e a contemplação de tudo isso pelos espectadores. A importância do artista neste contexto encontra correspondências também no terreno promissor e complexo dos meios de comunicação de massa, devido ao significativo condicionamento do processo político ditatorial pelo qual o Brasil passava, conforme sinaliza Furegatti (2007, p. 146). Para a pesquisadora, "o resultado dos projetos é o embate com a rua, com o espaço urbano sob tutela dos meios de comunicação de massa”.

Figura 37: Fred Forest, Passeio estético-sociológico, Jovem Arte Contemporânea



Fonte: Museu de Arte Contemporânea/USP, 1973.

As ações do artista contemplavam a dualidade da comunicação e do acesso à informação dentro e fora do universo artístico; mostravam para o público geral e agentes artísticos novos processos e abordagens para a inserção da arte na vida cotidiana contemporânea. A rede de comunicação, bem como, a questão do acesso e da liberdade de expressão interessavam ao artista, principalmente, as que se davam sobre o espaço urbano brasileiro. O Passeio estético-sociológico ocorreu como desdobramento da vinda do artista para a 12ª Bienal de São Paulo, convidado por Vilém Flusser. Ainda de acordo com Furegatti, Forest percorreu um trajeto urbano filmado com equipamentos da rede governamental, a TV2 Cultura.

Figura 38: Fred Forest, Passeio estético-sociológico, Jovem Arte Contemporânea



Fonte: Museu de Arte Contemporânea/USP, 1973.

Sulzbacher (2009, p.8), também salienta que “o MAC ciente das propostas efêmeras que estavam sendo apresentadas, sobretudo desde a VI JAC, resolveu estabelecer algumas normas relacionadas ao detalhamento das características específicas da obra, do espaço e do tempo exigido para a apresentação”. Para a pesquisadora, o museu, bem como a Comissão Especial formulada ficaram encarregados de desenvolver trabalhos de animação, documentar e publicar as atividades. Ao analisarmos comparativamente os registros deste acervo é nítido o quanto este movimento de documentação foi um fundamental para a construção de uma narrativa expográfica contemporânea, contemplando com profundidade os aspectos processuais da mostra. Tal análise vale uma pesquisa à parte.

Em se tratando de um museu universitário, havia uma exigência de melhor entrosamento com científico e cultural com a comunidade a que prioritariamente se vinculava. Outro aspecto do MAC, no seio da universidade, se prende às suas funções tradicionais como museu-coleta, preservação, estudo e exposição de obras, além de novos tipos de atividade que implicam na participação mais direta no processo artístico. Vemos aqui, que o museu deixaria então de apoiar-se exclusivamente na realidade da obra de arte para atuar também junto ao artista em seus empreendimentos e projetos isolados como motivações interdisciplinares.

A série de exposições Jovem Arte Contemporânea contribuiu para a ampliação do acervo do museu e, também, para os sentidos de uma arte pública. Hoje, nos perguntamos então: de que modo podemos ativar tais memórias? Estes acontecimentos

singulares ainda nos dizem algo em relação às demandas do sistema de arte e da sociedade atual?

Ao final da VI JAC, Zanini demonstrava cansaço e visível decepção com o teor das críticas que lhe foram dirigidas, preferindo não se posicionar, pensando, certamente, que o tempo se encarregaria de prestar tributo à coragem e à ousadia daqueles que assumiram promover um acontecimento de tamanha envergadura e espírito democrático, em plena ditadura militar, destacando: o trabalho coletivo, o diálogo, o respeito à liberdade criativa e o incentivo às poéticas contemporâneas, antes mesmo de se firmarem no meio artístico local. Para Dária Jaremtchuk (1999), este momento de abertura do MAC/USP às manifestações de caráter experimental representa uma virada de concepções, não só na organização da mostra, mas também na compreensão da arte por parte do próprio museu.

Mirtes Martins salienta que “desde sua proposta organizativa a VI JAC mostrou-se diferenciada, mesmo para os padrões atuais: abolição do júri, com uma comissão para organização e distribuição de verbas de pesquisa para os trabalhos, com parâmetros avaliativos tais como os processos de montagem, consciência da proposta e debate público sobre a mesma”. Para a pesquisadora, a VI JAC (1972) foi uma das mais celebradas mostras e que ainda deve ser devidamente estudada e reconhecida. Desde sua proposta organizativa a exposição mostrou-se diferenciada, mesmo para os padrões atuais.

Essas qualidades puderam vir à tona graças ao laboratório oferecido pelo MAC-USP – mesmo com as dificuldades causadas pela censura. As reações na imprensa escrita aos eventos da VI JAC foram, na maioria, de incompreensão, mesmo por personalidades integrantes do circuito artístico. Cobrava-se alinhamento à tradição artística e o papel do Museu ao investir o que muitos consideravam sujeira – como galinhas e bois em espaço público –, mas isso não reduziu as provocações da instituição para o debate, que vai manter nas edições seguintes (1973 e 1974) uma bandeira reflexiva e interferente. Mesmo com o final da série da JAC, o Museu incorporou a experimentação de forma permanente ao inaugurar o Espaço B, com jovens artistas convidados, como forma de, mesmo em contexto adverso, prosseguir e fazer a diferença.

Pensamos, até aqui, sobre as novas concepções de arte pública, educação e museu. Vemos que o conceito de arte pública contemporânea tem uma grande relação com o período investigado, demonstrando também uma necessidade de democratização

da arte seja pelos museus como também pela materialidade artística. O presente contexto também revela uma potente relação da crítica de arte e da recepção frente aos eventos ambientais nos anos 1970, sobretudo pelo papel da imprensa na divulgação destes acontecimentos, problemática na qual carece de maiores investigações.

3. A UNIDADE EXPERIMENTAL

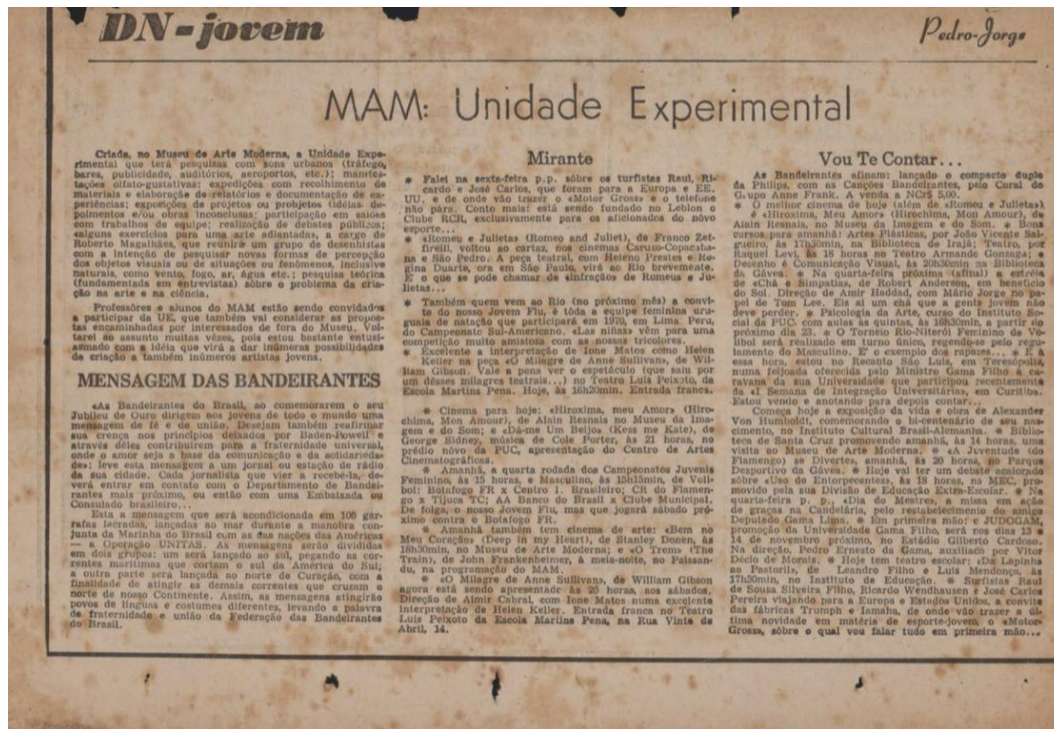
Ao tecermos um panorama histórico sobre arte pública e museu, apontando as conexões conceituais sobre as manifestações artísticas com cunho o educativo em pleno contexto da ditadura militar brasileira buscamos nos deter com maior atenção ao caso da Unidade Experimental do MAM Rio e das suas especificidades. Este movimento de apresentar este programa educativo, ativado no auge no período complexo da história recente do país, nos mobiliza a compor um cenário cheio de lacunas, como é hoje, a historiografia da arte brasileira.

Tratamos a exemplo da Unidade Experimental como um programa singular no âmbito das manifestações artísticas, em que para Cristiana Tejo, no final dos anos 1960, diante de um novo cenário artístico, o MAM carioca inicia renovações em sua ação educacional e convida Frederico Morais a assumir o departamento de cursos para levar estas mudanças adiante, devido muito provavelmente à grande repercussão de seu projeto Arte no Aterro:um mês de arte pública. Ao remontarmos a memória da Unidade Experimental, buscamos também refletir sobre as suas particularidades, assim como suas aproximações a este contexto da arte pública e de uma nova concepção de museu.

No MAM Rio, conforme analisa Júlia Rebouças, Frederico Morais estava à frente da coordenação do Setor de Cursos, o que parecia bastante apropriado para o tipo de intervenção que almejava desenvolver, uma vez que não sofria tantas pressões programáticas (e vigilância) como o departamento de exposições. Ademais, os ateliês e aulas do Museu passaram importantes nomes e que desde a sua chegada, em 1967, vinha tratando de se reprogramar.

Criada por Frederico Morais, Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus, em 1969, a Unidade Experimental (UE) funcionou no Bloco Escola do MAM Rio, sob coordenação de Frederico Morais (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 236) como uma extensão dos cursos do museu. Este programa educativo se configurou como um “laboratório de vanguarda”, no qual compreendia a constituição de um espaço de diálogo interdisciplinar entre “artistas, músicos, cientistas, críticos de arte, professores universitários e estudantes”. (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 254).

Figura 39: Pedro Jorge. “MAM: Unidade Experimental”



Fonte: Acervo Pessoal de Frederico Morais - Diário de Notícias, Rio de Janeiro, s/d.

Para Jéssica Gogan (2017, p.254), a Unidade Experimental tinha como sentido a descoberta e uso de uma linguagem total e/ou novas linguagens. De acordo com Fernanda Lopes (2013, p.28), encarada como um laboratório de pesquisa e ensino, a UE pretendia explorar e estimular ao máximo a capacidade lúdica do ser humano.

Segundo a pesquisadora:

Em 1969, sob a coordenação de Frederico Morais, o Museu promoveu uma ampla reforma de sua grade de ensino, visando, por um lado, a uma maior integração entre eles e, por outro, ao atendimento de um público diversificado. (LOPES, 2013, p.28).

Figura 40: Frederico Morais. “Café, críticos e Unidade Experimental”



Fonte: Acervo Pessoal de Frederico Morais - Globo, Rio de Janeiro, 14 out. 1969.

Essa colaboração pôde se fazer especialmente na programação de atividades externas, cursos, exposições, conferências, debates e manifestações ambientais, plurissensoriais e interdisciplinares. No âmbito do setor de cursos, a UE era para ser um laboratório pedagógico visando novas propostas de ensino. (GOGAN e MORAIS, 2017, p.236 e p.237). Para o grupo idealizador da Unidade Experimental “o tato, o olfato, o gosto, a audição e a visão eram formas de linguagem, de pensamento e de comunicação”.

3.1 Histórico

Segundo Gogan, sobre a concepção da Unidade Experimental:

Em um memorando para Mauricio Roberto, diretor executivo do museu da época, Morais descreve o papel da Unidade dentro do Departamento de Cursos como um tipo de “laboratório pedagógico”... A Unidade não estava interessada em experiências tecnológicas, mas na “mente” usando “apenas o corpo” para “abrir e afiar a percepção”. (GOGAN, 2017).

Uma vez aprovada a sua realização pelo diretor executivo em exercício, o arquiteto Maurício Roberto, à Unidade Experimental foi instalada na sala 12, no Bloco Escola. Mauricio Roberto tinha bom relacionamento com Frederico Morais, dando-lhe

suporte em suas propostas, mesmo diante de intensa oposição de críticos como Walmir Ayala e Jacob Klintowitz. Naquela mesma altura, Cosme Alves Netto coordenava a Cinemateca e, junto com Morais no setor de cursos, ambos tentavam promover uma transformação na programação do museu, de modo que esta mudança reforçasse seu caráter público e contribuísse para a formação de público, democratizando assim o acesso. A programação da U.E. deveria estar integrada às demais ações do Museu, não sendo distanciada de outras atividades. Dentro do Setor de Cursos, por exemplo, a ideia é que se fundasse um “Laboratório de Ensino”, para desenvolver novas propostas pedagógicas.

Em entrevista a Júlia Rebouças, Morais diz o seguinte:

Quando eu era coordenador de cursos do museu fiz aquela reforma em que eu procurei criar uma interligação entre todos os cursos, para evitar o isolamento entre as linguagens. Antes eram cursos de professores, não do museu. Cada um tinha seus alunos, ganhava um percentual e não participava de mais nada. Eu entrei pra tentar fazer com que os professores conversassem, que houvesse uma ligação e principalmente estabelecer um vínculo entre teoria e prática. Eu tentei mudar a coisa de tal maneira que os alunos se obrigassem a ter alguma informação teórica, para além das aulas práticas no ateliê. Isso depois eu tentei aplicar também na minha passagem pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage. A minha ideia, inclusive, era que eles pudessem passar por todos os ateliês e depois escolher escultura, gravura, etc., e que além disso tivessem informação sobre História da Arte. Para não ficar naquela de um músico que passa a vida inteira no piano. Na Coordenação eu criei os cursos noturnos, que eu chamava de Formação de Plateia, que eram atividades que se iniciavam às 18h, já que eu achava que poderia aproveitar aquele pessoal que trabalhava no Centro e que ia ao museu para passear e namorar. Minha intenção era que pudessem assistir a uma aula antes de voltar para seus bairros. O curso se organizava a partir de conferências com temas variados, que iam de Economia a história em quadrinhos. Havia um curso mais situado no assunto da arte que se chamava Arte e o percurso do objeto ao corpo, que era eu, Anna Bella Geiger e outras pessoas. Aos sábados, havia o ateliê infantil do Ivan Serpa, que sempre teve muito prestígio e foi apoiado pela Niomar Moniz Sodré [presidente do MAM], embora aquilo me incomodasse, pois eu sempre achei que uma aula de arte para crianças não deveria ser para formar artistas, mas para liberar o inconsciente, a criatividade. Aos domingos, tinha um curso popular de arte que era dado na Cinemateca, que lotava o auditório. Os artistas tinham o compromisso de dar uma aula por ano nesse curso de domingo, e eu também aproveitava nomes importantes que estavam porventura na cidade, como Pierre Restany, Humberto Espíndola, Jorge Romero Brest, para convidar para lá. (MORAIS, 2015).

De acordo com o regulamento instituinte deste programa educativo, os idealizadores da Unidade Experimental também buscavam incorporar ao fazer do artista campos de saber e manifestações que extrapolassem o território do visual e do plástico, chegando a especular sobre experiências científicas, de modo que não houvesse distinção entre categorias e meios de expressão, “buscando a descoberta e uso de uma

linguagem total e/ou novas linguagens. Alunos e participantes de outras áreas eram convidados a ministrar conferências sobre física, sociologia, etc”.

Conforme Francisco Dalcol (2018, p.135), a criação da chamada Unidade Experimental inspirada nas mudanças conceituais que envolviam as novas relações entre artista e público, em torno do objeto artístico e de experiências participativas de caráter multidisciplinar também resulta da atuação de Frederico Morais. Neste caminho, Cristiana Tejo também lembra que as aulas de História da Arte que Morais lecionava no MAM Rio (antes de assumir a coordenação de cursos), por exemplo, eram permeadas por uma forte exploração do universo dos artistas no cotidiano por meio de experiências diretas com os materiais, as estratégias e as ideias usadas pelos artistas em movimentos históricos.

Em entrevista, Morais relata:

E, como professor de História da Arte, sempre procurava evitar que meus alunos restringissem sua pesquisa a uma leitura de enciclopédia (naquela época não havia Google), ou que, simplesmente, pegassem um texto e apresentassem uma análise escrita. Eu forçava frequentemente que fizessem algum comentário sobre, por exemplo, a Pop Art ou a Minimal Art não como um texto, mas como um objeto que fosse correspondente à leitura que tinham da Pop Art ou da Minimal Art. Por outro lado, quando eu queria falar, por exemplo, da Pop Art, eu levava meus alunos para supermercados ou feiras livres. E quando eu queria falar de arte minimalista, levava meus alunos para percorrer a área industrial do Rio de Janeiro e ver aquelas estruturas minimalistas dos gasômetros, dos silos etc. Quando fui falar de Land Art, alugamos tratores para escavar a areia da Barra, que na época não era essa Barra especulativa, kitsch e chatérrima de hoje, eram areias brancas. Pegava um capítulo da história e estabelecia ligações com a vida cotidiana. (MORAIS in MARQUEZ, 2014, p. 43).

O projeto de Morais, segundo Rebouças, sempre foi soltar o fazer e a recepção da arte das linguagens tradicionais, qualificando a todos como propositores aptos a viver uma experiência criativa. Naquele momento, ele estava totalmente engajado num projeto de “vanguarda”, tal como gosta de nominar, dedicado a pensar uma arte com novos materiais, que não fizesse distinção entre categorias. Segundo Lourenço (1999), com a criação da Unidade Experimental são instalados cursos de Cultura Visual Contemporânea e Linguagem das Artes Plásticas, funcionando diariamente e com público selecionado por exame de ingresso. À tarde, havia ateliês livres por técnicas (pintura, gravura, escultura e desenho) e curso de formação de plateias; aos sábados, o ateliê infantil, e no domingo, Curso Popular de Arte, como dito anteriormente. A

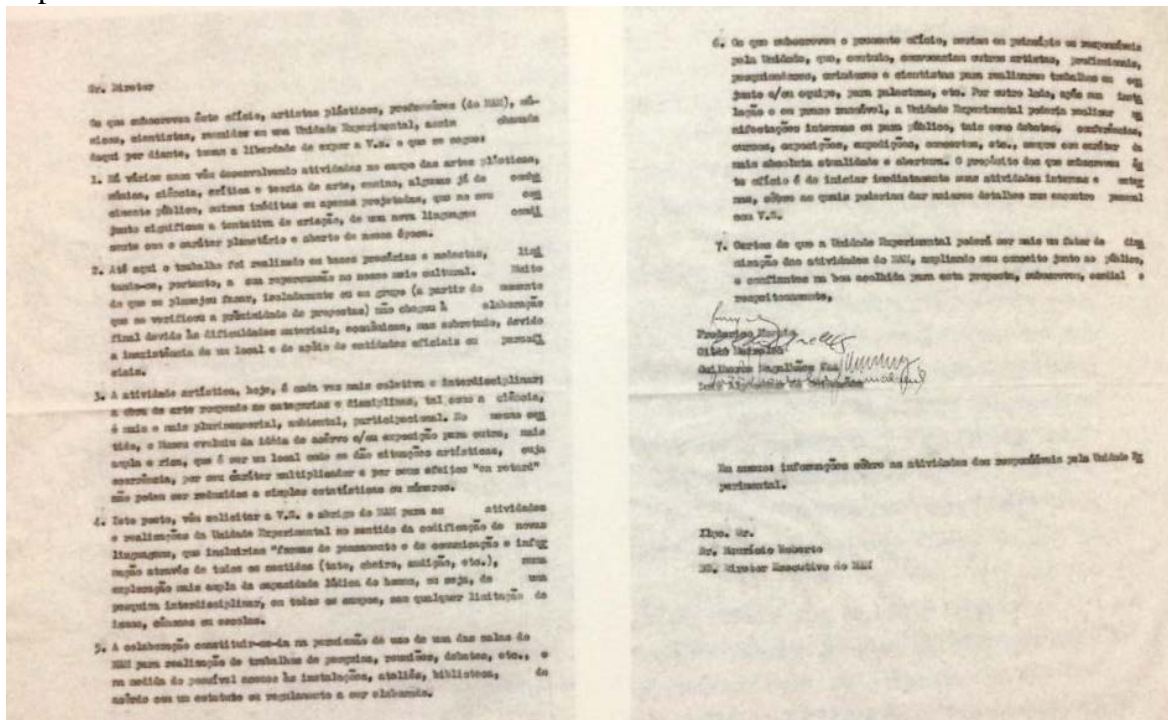
Unidade Experimental buscava uma integração entre os cursos e a ampliação da oferta de interação de um público amplo com o Museu.

Neste bojo, também não esquecemos da influência de um outro espaço emblemático para aquele grupo de artistas - a cantina do museu -, espaço onde se desenrolavam discussões e encontros diariamente no período da tarde. Segundo relato de Luiz Alphonsus (2017, p.26), o pensamento em cima da Unidade Experimental eram os trabalhos experimentais. “A ideia era discutir sobre as experiências, os trabalhos, os pensamentos. Essa era a Unidade Experimental. Tinha reuniões semanais”, explica o artista visual. De acordo com o Alphonsus, o MAM Rio era um lugar agregador nessa época, as reuniões inúmeras vezes se davam até na cantina.

Júlia Rebouças afirma que é desse contexto que surge a Unidade Experimental do MAM carioca. Para a pesquisadora, o laboratório era um espaço para experimentação desatrelada da necessidade de gerar obras de arte, acabadas e formalizadas, e exposições, como objetos conclusivos de um processo criativo.

Em coluna no Diário de Notícias, do dia 14 de outubro, Morais relata os encaminhamentos da primeira reunião da Unidade Experimental, quando foram traçados os planos para o primeiro ano de atividades. Segundo ele, participaram não apenas artistas e críticos, mas músicos, cientistas, estudantes e professores universitários. Entre as ações programadas para o ano estava a realização de um concerto que envolvesse sons, ruídos, cheiros, além de experiências táteis e gustativas, coordenado por Guilherme Magalhães Vaz; um laboratório avançado para estudo de novas formas de percepção por meio do desenho, que tinha como responsável o artista Roberto Magalhães, associado à U.E. especialmente para aquele propósito; exposição de "projetos", “objetos prováveis, propostas de objetos, (...) com ideias, maquetes, croquis”, a ser feita por Frederico Morais, além de um grupo de estudo teórico sobre “o problema da criação na arte e na ciência”, dirigido por Roberto Moreira, teórico e físico associado. Na mesma coluna, é relevante notar a menção à presença, nessa primeira reunião pública, do artista argentino Rodolfo Imanz, que integrava o Instituto Di Tella, e que junto com David Lamelas e Marta Minujin vinham realizando experiências de vanguarda, envolvendo arte e tecnologia.

Figura 41 - Documento Inaugural da Unidade Experimental, 1969, Arquivo Luiz Alphonsus



Fonte: GOGAN, Jéssica (2017, p.228)³⁹.

³⁹ Transcrição do documento inaugural da Unidade Experimental, assinado por Luiz Alphonsus, Guilherme Vaz, Cildo Meireles e Frederico Morais em forma de carta para o diretor do MAM, na época Maurício Roberto. A carta não tem data, mas existe uma comunicação interna entre Frederico e Maurício, de 06 de outubro de 1969, sobre os planos da Unidade, e Frederico publicou duas colunas nos dias 14 e 15 de outubro desse ano sobre a inauguração do grupo, por isso deve ter sido nesse período:

Sr. Diretor

Os que subscvem este ofício, artistas plásticos, professores (do MAM), músicos, cientistas, reunidos em uma Unidade Experimental, assim chamada daqui por diante, tomam a liberdade de expor a V.S o que se segue:

1. Há vários anos vêm desenvolvendo atividades no campo das artes plásticas, música, ciência, crítica e teoria de arte, ensino, algumas já de conhecimento público, outras inéditas ou apenas projetadas, que no seu conjunto significam a tentativa de criação, de uma nova linguagem condizente com o caráter planetário e aberto de nossa época.
2. Até aqui o trabalho foi realizado em bases precárias e modestas, limitando-se, portanto, a sua repercussão no nosso meio cultural. Muito do que se planejou fazer, isoladamente ou em grupo (a partir do momento que se verificou a proximidade de propostas), não chegou à elaboração final devido às dificuldades materiais, econômicas, mas, sobretudo, devido à inexistência de um local de apoio de entidades oficiais ou paraoficiais.
3. A atividade artística, hoje, é cada vez mais coletiva e interdisciplinar; a obra de arte rompendo as categorias e as disciplinas, tal como a ciência, é mais e mais plurisensorial, ambiental, participacional. No mesmo sentido, o Museu evoluiu da ideia de acervo e/ou exposição para outra, mais ampla e rica, que é ser um local onde se dão situações artísticas, cuja ocorrência, por seu caráter multiplicador e por seus efeitos em retard não podem ser reduzidos a simples estatísticas e números.
4. Isto posto, vêm solicitar a V.S. e abrigo do MAM para as atividades e realizações da Unidade Experimental no sentido da codificação de novas linguagens, que incluíram "formas de pensamento e de comunicação e informação através de todos os sentidos (tato, cheiro, audição etc.), numa exploração mais ampla da capacidade lúdica do homem, ou seja, de uma pesquisa interdisciplinar, em todos os campos, sem qualquer limitação de ismos, cânones ou escolas.

Segundo Dalcol apud Lopes foi no espaço da UE por onde transitaram diversos artistas ligados aos conceitualismos. Em pesquisa as fontes consultadas, verifica-se que artistas e intelectuais importantes na cena nacional e internacional também passaram pela Unidade Experimental como a já citada Marta Minujin e, outros como Hélio Oiticica, Anna Bella Geiger, Antonio Dias, Antonio Manuel, Arthur Barrio, Ronaldo Brito, Waltércio Caldas, Tunga, Ascânio MMM, Fernanda Montenegro e Roberto DaMatta. (PORTELLA, 2010, p.147; LOPES, 2013, p.28; DALCOL, 2018, p.135; REBOUÇAS, 2017, p.174).

O âmbito da Unidade Experimental, também foi responsável pela organização do primeiro curso intensivo, direcionado a formação de uma equipe de monitores do museu. Segundo o *release* desta atividade, este grupo foi constituído por alunos do curso Cultura Visual Contemporânea e do Departamento de Artes Plásticas (núcleo da futura escola de monitores), de ex-alunos e jovens artistas. Esses monitores foram treinados intensivamente, afirma Anna Veliago (2019, p.64), com aulas sobre o conceito de museu, o MAM Rio, arte atual e por ocasião de cada nova exposição, eles eram guiados por professores do Museu. Essa equipe foi formada a partir da parceria com a Secretaria de Educação e Cultura, sendo assim um avanço de modelo de programa frente a incipiente política cultural da época.

Além disso, em pesquisa de campo, percebemos que outros documentos remontam a busca da gestão do laboratório pedagógico pelo apoio financeiro de empresas e grandes indústrias relevantes para o cenário do país em desenvolvimento, tendo em vista à realização de suas proposições criativas. O fato curioso encontrado

-
5. *A colaboração constituir-se-ia na permissão de uso de uma das salas do MAM para realização de trabalhos de pesquisa, reuniões, debates etc., e na medida do possível acesso às instalações, ateliês, biblioteca, de acordo com um estatuto ou regulamento a ser elaborado.*
 6. *Os que subscvem o presente ofício seriam em principio os responsáveis pela Unidade, que, contudo, convocariam outros artistas, profissionais, pesquisadores, criadores e cientistas para realizarem trabalhos em conjunto e/ou equipe, para palestras etc. Por outro lado, após a sua instalação e em prazo razoável, a Unidade Experimental poderia realizar manifestações internas ou para o público, tais como debates, conferências, cursos, exposições, expedições, concertos, etc., sempre com caráter da mais absoluta atualidade e abertura. O propósito dos que subscvem este ofício é de iniciar imediatamente suas atividades internas e externas, sobre as quais poderiam dar maiores detalhes num encontro pessoal com V.S.*
 7. *Certos de que a Unidade Experimental poderá ser mais um fator de dinamização das atividades do MAM, ampliando seu conceito junto ao público, e confiantes na boa acolhida para esta proposta, subscvem, cordial e respeitosamente.*
[assinatura dos quatro integrantes]
Frederico Morais, Cildo Meireles, Guilherme Magalhães Vaz, Luiz Alphonsus de Guimarães

nesta investigação se liga ao contexto do período abordado, pois o perfil dessas instituições representa a sua adequação ao período desenvolvimentista da época. Pensamos também que essa busca por fomento privado e constituição de regras próprias sejam oriundas da incipiente gestão da política pública cultural brasileira, calcada na ideia de crescimento do parque industrial de produção de cultura e mercado de bens culturais de massa, como mostra Renato Ortiz.

Ao retomarmos a reflexão de Giselle Ruiz (2013, p. 51) e Morais (2017, p.237), durante cerca de um ano a Unidade Experimental realizou encontros e debates com a participação de artistas, cientistas e teóricos; leituras de textos de Samuel Becket pelo Grupo Oficina; um concerto/poema visual de Guilherme Vaz; um curso de Cildo Meireles e uma extensa pesquisa sobre os frequentadores do Museu de Arte Moderna, em seus espaços internos e externos. Porém, ao tratarmos especificamente do histórico da Unidade Experimental, Fernanda Lopes (2013, p. 10), aponta que a UE teve vida curta, mas marcou um momento importante da história do experimental na produção artística brasileira. Foi no âmbito deste programa educativo que houve a tentativa de reconfiguração da ideia tradicional de museu e de arte, a partir da relação de contato direto com o público mais amplo - além dos muros -, entendendo o museu como nas palavras de Hélio Oiticica como o “mundo”.

Assim, fontes como Gogan (2017, p.229), também informam que Frederico Morais continuou com o conceito de Unidade Experimental, até 1973, com a pesquisa de público, intitulada “Curtir o MAM”, no qual ele fez em colaboração com alguns sociólogos, artistas e os monitores do museu, tendo como o foco os frequentadores do MAM Rio.

Segundo Franz Manata (2016, p. 34), a pesquisa de Giselle Ruiz sugere que as atividades da Unidade Experimental tiveram uma continuidade extraoficial que não foi devidamente formalizada ou registrada e que, em alguma medida, desaguaria na criação, em 1975, da Área Experimental (LOPES, 2013). Cabe ressaltar também que em entrevista a Giselle Ruiz (2013, p. 84), Guilherme Vaz, “considera que na Unidade Experimental eram criadas novas linguagens, no qual na visão do artista, representou um embate com os modernos”. (MANATA, 2016, p.33). Assim, retomamos a questão posta no início desta investigação, em que a presença de uma Unidade Experimental confirma a tentativa de transformação do conceito tradicional de museu até então vigente.

Nesta concepção mais aberta da Unidade Experimental, face às propostas das neovanguardas, a implosão das fronteiras artísticas tradicionais e de suas categorias técnico-estilísticas faz significar, na visão de Guilherme Vaz, os aspectos que representam esse embate.

Segundo ele:

Teve uma guerra no Rio de Janeiro. Era uma resistência surda, anônima, mas você sente a pressão no ar e em pequenos atos falhos. Na hora você não tem conceitos para lutar contra aquilo, apesar de discordar. Era o pessoal dos quadros, das telas da parede que estavam estarecidos que a arte iria sair da parede para o chão, ou qualquer lugar do mundo. (MANATA, 2016)

Também em consonância ao depoimento acima, Luiz Alphonsus em entrevista para Jéssica Gogan, “o começo da UE era direcionado para atividades de arte experimental, conceitual, pensada e elaborada. Essa era a discussão da época. Só que isso foi crescendo. E, aquela sala [12 no Bloco Escola] ficou cheia. Lotava e Lotava. Para o artista, aquilo ganhou vida própria... se tornou liberdade total”. (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 229).

Sobre esse período, Luiz Alphonsus afirma que:

não havia mais conceito, não tinha mais nada que comandava nada! Virou uma grande festa! Aconteciam umas performances, umas coisas loucas, e todo mundo ia fazendo. Era uma festa de criatividade geral. Tinha mesmo aquelas coisas de artesãos, que levavam os artesanatos, até mesmo para vender. Não havia nenhuma preocupação com a qualidade. Isso não existia. Era simplesmente um evento. Um evento da cidade. Virou um evento da cidade. Vinha gente da Zona Sul, da Zona Norte, do Centro, Baixada, Santa Teresa. Ali ficava cheio. Aquela parte debaixo do MAM, começava ali na cantina, e ficava lotado! Era muita gente pelo parque! Isso aí já não era mais Unidade Experimental. Era outra situação. A Unidade Experimental simplesmente parou. Ela parou de existir diante dessa coisa que tomou um vulto tão maior. (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 229).

Luiz Alphonsus afirma com isto que a Unidade Experimental se tornou uma coisa orgânica, criou vida própria. Ninguém mandava mais naquilo. Ninguém comandava mais, ninguém. (GOGAN e MORAIS, 2017, p. 227). Na mesma linha, Thiago Fernandes (2018, p.166) ressalta o depoimento do artista a Jessica Gogan, Alphonsus relata que a Unidade Experimental cresceu de tal maneira que não cabia mais na Sala 12 do Bloco Escola e, portanto, começou se expandir para fora do museu,

desdobrando-se em manifestações artísticas participativas como os “Domingos da Criação”, uma série de manifestações criativas organizadas por Frederico Morais na área externa do museu e, também em outros eventos.

3.2 Objetivos

A UE pretendeu explorar ao máximo a capacidade lúdica do ser humano. (GOGAN e MORAIS, 2017, p.237). Segundo Frederico Morais (1995, p.310), a Unidade Experimental foi criada com os objetivos de:

[...] realizar experiências em todos os níveis culturais, inclusive científicos, sem distinção de categorias ou modos de expressão, com a intenção de buscar uma linguagem totalizadora; centralizar experiências concernentes à decodificação e codificação de linguagens; reunir todos aqueles que possam contribuir com sua experiência e trabalhos anteriores para a programação estabelecida e colaborar com outros setores do museu[...]. (MORAIS, 1955, p. 310).

Frederico Morais, também em publicação em sua coluna no jornal O Globo na época, afirma que:

A Unidade Experimental não fará nenhum tabu em torno de materiais novos, tecnológicos e coisas mais. A matéria-prima com a qual seus participantes trabalharão será o cérebro, se possível apenas o corpo será usado. Importará não os materiais ou instrumentos empregados, mas o pensamento, a proposta. Tudo poderá ser integrado nas experiências, mas nada será excluído a priori. Objetivo de todas as atividades: abrir e aguçar a percepção, propor novas formas de percepção. (MORAIS, 1969).

Como visto, no âmbito do setor de cursos, a UE foi constituída para ser um laboratório pedagógico, visando novas propostas no ensino de artes e participação coletiva.

Deste modo, voltamos a hipótese inicial desta pesquisa sobre a necessidade de saber:

“(por exemplo) se a criação de uma área experimental veio apenas obedientemente, como o desejariam certos membros ajudar a cumprir a sua programação anual e, junto a acervos imprecisos e impressionistas, impressionar o público com uma história da arte contada pelo status e aparência, ou para discutir e transformar além de outras coisas o próprio conceito e, portanto, função do museu”. (GEIGER, 2006, p.384).

Para compor uma espécie de cartografia e panorama do programa público da Unidade Experimental estabelecemos alguns dos seus marcos e aspectos conceituais relevantes.

3.3 Um Laboratório de Vanguarda

Conforme relata Frederico Morais, a Unidade Experimental gerou um novo território e tempo de experimentação, tanto para a arte quanto para a educação – uma prática experimental de arte como pedagogia e vice-versa.

Figura 42 - Um laboratório de vanguarda. Diário de Notícias. Artes Plásticas. Rio de Janeiro



Fonte: Acervo Pessoal de Frederico Morais.

Para Lopes (2013, p. 29), essa também era a discussão que em certa medida já vinha sendo apontada por Mário Pedrosa, em seu “exercício experimental da liberdade”, e pelas propostas plurissensoriais de Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Na tese de André Leandro Silva (2020, p.64) vemos que:

A Unidade Experimental se apresenta como alternativa de ação para o contexto artístico que havia se instaurado. Sem determinar conceitos fechados de arte, abria-se à possibilidade da experimentação; pela não obrigatoriedade de apresentar um processo criativo encerrado na obra de arte, constituía um processo de maior liberdade; buscando interdisciplinaridade e contato com outros campos do conhecimento científico, preocupava-se e voltava-se para os problemas do real; no trabalho conjunto entre artista, crítico e público, construía-se um ambiente não hierarquizado para discutir e construir arte. O modo de organização e ações da Unidade Experimental buscava atender as demandas de existência, produção, circulação e crítica de arte. (SILVA, 2020, p. 64).

Segundo Fernanda Lopes (2013, p. 29), “nesse primeiro momento a discussão se dava na participação do espectador e na presença do corpo estimulado por outros sentidos que não só o visual (incorporando audição, tato, paladar e olfato)”. Segundo a pesquisadora (2013, p. 29) “será na presença da obra de arte que a produção, a partir de 1969, recoloca o termo “experimental” em outro contexto, sob outra perspectiva, incorporando também a discussão sobre os limites das categorias artísticas, do papel do artista, do crítico e das instituições”.

No depoimento de Ronaldo Macedo, ex-aluno da Unidade Experimental lembra que no Rio de Janeiro, naquela época, haviam dois importantes polos de ensino e formação artística: a Escola de Belas Artes e o MAM Rio. No entanto, o que as diferenciava era a diversidade de experiências que, no caso do MAM carioca, consistiam em música, nova crítica⁴⁰ e conceitualização.

Reiterando essa fala, em entrevista recente à revista acadêmica *Artes e Ensaio* (2018, p.12) o educador entrevistado elucida com detalhes a proposta educativa do Museu ao afirmar que “nos cursos do MAM não se entrava para estudar pintura ou desenho apenas, as aulas eram integradas... Havia várias matérias complementares”. A integração é o cerne da Unidade Experimental.

Sobre suas memórias acerca da Unidade Experimental, diz o seguinte:

Lembro que assisti a um curso chamado Cultura Visual Contemporânea, com Renina Katz. Era uma espécie de visão semiótica das coisas do mundo social, das cenas, dos objetos contemporâneos. Mario Barata foi meu professor de história da arte e da arquitetura no Rio de Janeiro. Vejam só que coisa: fui aluno do Cildo Meirelles, acho que na única vez que ele deu uma aula na vida, num setor inaugural e importantíssimo do MAM chamado Unidade Experimental. Onde davam aula Cildo, Anna Bella Geiger, Guilherme Magalhães Vaz, Frederico Moraes. Era uma discussão a respeito de questões da arte contemporânea. A Unidade Experimental reunia artistas que vinham de diferentes áreas, artes visuais, música, design. (RONALDO REGO MACEDO, 2020).

A fala de Ronaldo Macedo nos faz pensar sobre o panorama deste período, em que “os artistas buscavam – parafraseando Leonardo da Vinci – *a cosa corporale*” (PORTELLA, 2010, p. 82). O artista passou a conduzir e transmitir significados por meio de sua produção poética, dando importância para o processo, e não mais o objeto

⁴⁰ “[...]Como dizia recentemente em um debate público Mário Pedrosa, os críticos não conseguem, com seus critérios caducos, acompanhar o processo da arte atual. O panorama atual parece ser o seguinte: de um lado temos a crítica judicativa, firmando critérios, de outro, a nova crítica, abrindo o processo, buscando fazer da crítica, um ato criador” (MORAIS, 1970).

finalizado. Existia uma liberdade de experimentação que contaminava tanto o artista quanto o participante, lembra Isabel Portella.

Artista e participante, desejantes em agradar ao seu proponente, corporificavam a ação, a princípio timidamente, sem saber como e por que, mas aos poucos se soltavam, resultando no *exercício experimental de liberdade*. (PORTELLA, 2010).

Pensamos assim que o laboratório de vanguarda não teve por objetivo se sobrepôr às demais propostas pedagógicas ou a ideia de vanguarda, muito menos intitular-se como uma experiência superior ou transcendente. O laboratório pedagógico da Unidade Experimental se fez no real. Laboratório, aqui, se liga também a concepção científico-filosófica adotada por Frederico Morais ao escolher como pressuposto conceitual, a imaginação material do filósofo da ciência Gaston Bachelard, em que a dimensão do experimento, da tentativa e, principalmente do erro é a prova favorável para a criação.

Tal reverberação ecoa em documentos como o Plano-piloto da futura cidade lúdica, onde encontramos a dimensão utópica do ideário de Frederico Morais, ao imaginar o museu num lugar no futuro pensado pela vanguarda no qual a arte e a vida estão vinculadas. O museu como plano-piloto onde será realizada a utopia, chegando no futuro à cidade lúdica. (SILVA, 2020, p.119).

3.4 Plano-piloto da futura cidade lúdica

Em comunicação ao jornal Correio da Manhã de 06 de junho de 1970, Frederico Morais apresentou a sua proposta de palestra proferida no IV Colóquio da Associação Brasileira de Museus de Arte, realizado em novembro de 1969. Intitulado “Plano-piloto da futura cidade lúdica”, o texto discorre sobre o museu de arte pós-moderna que deveria ser um laboratório de experiências, campo de provas visando à ampliação da capacidade perceptiva do homem, exercício continuado de liberdade.

Segundo essa proposição, os museus de arte-pós moderna, entendidos como laboratórios experimentais de criação, ao abrirem mão de suas funções tradicionais de salvaguardar, arquivar e zelar pelo patrimônio artístico-cultural, em um futuro próximo poderiam prescindir de um espaço arquitetônico, sistema de exposições ou mesmo acervo com vistas a programação de atividades nos espaços da cidade.

Para Morais (1970) este museu teria como preocupação central a atividade criadora e não a obra de arte em si. Neste museu, também “não haveria acervo de quadros, mas apenas documentação relativa aos acontecimentos artísticos realizados em contexto interno ou fora da instituição”. O crítico propôs uma nova mentalidade museológica, tendo em vista que a arte moderna, com um século de existência na época, seria matéria histórica e arqueológica.

Segundo André Silva (2020, p. 119) essa idealização de museu articula duas funções: a de centro de informações e a de centro de sensibilidades. Centro de informações pois se relaciona à tradição museu, na qual exposições retrospectivas e temáticas ainda teriam lugar, articuladas à tarefa de produzir e guardar informações e documentos sobre arte do passado, do presente e do futuro. E, centro de sensibilidades pois este espaço reúne mudanças mais profundas nas formas de agir do museu, sendo o objetivo a atividade criadora.

A comunicação foi amplamente discutida pelos participantes do colóquio, em sua maioria diretores de museus, provocando novas comunicações e determinando o tema dos próximos encontros. Inicialmente, o texto faz um panorama secular da arte moderna, abrindo caminho para falar sobre a arte e liberdade e o papel do museu como local de participação e experiência. Além de, apresentar o conceito de ofelividade⁴¹, arte e a necessidade vital do ser humano. Assim, tal aplicação deste conceito possibilita melhor atuação do lazer e da criação neste novo museu de arte proposto.

A discussão deste plano piloto, também passou pela reflexão sobre arte e consumo assim como a necessidade constituição de um museu invisível que fosse extensão da cidade. A cidade, para Morais, sendo o campo de atuação do museu. “A cidade é extensão natural do museu de arte. É na rua onde o meio formal é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem” (MORAIS, 1975, p.60). Para que seja plano-piloto e faça sentido na utopia da vanguarda, o museu deve levar suas atividades para a rua, salienta Frederico Morais.

Silva reflete que a proposta de Frederico Morais chega ao extremo, o museu, atuando sem limites geográficos, tornando-se invisível pelo excesso de sua presença. Para Morais, ou o museu de arte leva à rua suas atividades “museológicas”, integrando-se ao cotidiano e fazendo da cidade (a rua, o aterro, a praça ou parque, os veículos de

⁴¹ “Necessidade vital do homem, a arte é, por isso mesmo, uma necessidade vital.(MORAIS, 1970).

comunicação de massa) extensão natural, ou ele será um problema (MORAIS, 2008, p. 46).

A proposta de Frederico Morais assume uma posição alternativa sobre o modo de circulação de uma obra de arte, convocando o público a ser participante das atividades e programas. Além disso, ativa uma reflexão sobre o modo como a interação entre estes elementos se dão em sintonia com a arquitetura, a vida e as experiências. Essa discussão em certa medida faz sentido num período em que o processo de desmaterialização da obra de arte e o uso de materiais precários e a emergência de outros suportes também tomam conta da produção artística em nível global.

A concepção teórica-prática de Frederico Morais também se liga ao que Mário Pedrosa (1961) defendia como museus de arte contemporânea, sendo como “casas e laboratórios de experiências culturais. Laboratórios imediatamente desinteressados, isto é, de ordem estética a fim de permitir que as experiências e vivências se façam e se realizem nas melhores condições possíveis ao estímulo criador. O museu, assim concebido é a luva elástica para o criador enfiar a mão” (PEDROSA, 1961). “O museu como casa, laboratório e luva elástica se abre para o afeto, experimentação e a presença dos outros na vida da instituição”. Aqui escrevendo em 1961, o crítico Mário Pedrosa já sinalizava a potência experimental que o museu pode estabelecer, segundo Gogan (2017, p.252). Isto mostra que a equação museu=memória é reconfigurada. Para Gogan, “não se trata mais de um museu como lugar onde a memória está alojada, mas sim produzida. Deste modo o museu como sítio de criação e recepção veio (in)formar o DNA experimental do MAM”.

Frederico Morais continua, em 1970, a pensar sobre a necessidade de o museu diversificar a sua atuação, rompendo inclusive com os limites geográficos, no sentido de tomar a própria cidade como área de atuação mais aberta. Segundo Morais, o museu não se marcando mais pelo prédio, mas sim por sua programação. O museu como programador de atividades, em detrimento a ideia de “museu sarcófago”.

Ocupando-se do estímulo de liberdade e a expansão da ludicidade humana, o museu deveria transformar o lazer em atividade criadora. Frederico Morais relaciona tal ideia ao conceito de “crelazer”, termo cunhado por Hélio Oiticica, em que defendia que o mundo se cria no nosso lazer, em torno dele, como resultado do êxtase dos desejos humanos. O ato de criar ganha importância. O museu torna-se ação criadora um propositor de situações artísticas que se multiplicam no espaço-tempo da cidade. (MORAIS, 1975, p.60).

No artigo “Do Bloco Escola aos Domingos da Criação: MAM como museu liberdade”, Jéssica Gogan analisa a trajetória educacional do MAM Rio desde sua criação até os eventos conhecidos como “Domingos da Criação”, organizados por Frederico Morais em 1971, mostrando que o “DNA experimental” da instituição poderia ir muito além do que seus idealizadores imaginavam. Durante os anos de atuação no MAM carioca, até 1973, a preocupação de Frederico Morais “foi sempre a de considerar, sobretudo, o comportamento do público, interessado mais na maneira de levar a obra de arte a ele do que exatamente no que lhe oferecer”. Morais estava interessado em investigar sobre o que os trabalhadores faziam em seus dias de folga. O crítico queria saber o que é o tempo livre e como as pessoas o percebiam.

3.5 Domingos da Criação (1971)

Inicialmente pensado para ser o evento “Arte no Domingo”, o happening “Domingos da Criação” foi palco do emblemático acontecimento ambiental realizado nos jardins do MAM Rio. O evento recebeu uma singular proposta artística e educativa, que foi dividida em seis domingos, entre janeiro e agosto de 1971. O caso dos “Domingos da Criação” representa o sucesso da proposta pedagógica da Unidade Experimental do MAM carioca.

A série de manifestações evidencia o alcance da dimensão pública da arte disposta no espaço da cidade e, faz refletir sobre a ideia de continuidade como posto pelo crítico de artes Roberto Pontual. Em nosso caso, a presente dissertação não tem por objetivo esgotar com detalhes cada acontecimento dos “domingos”, pois entendemos que, até o momento, este assunto tem sido amplamente discutido em artigos, dissertações, teses e publicações tais como: “Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação” (2017), de Jéssica Gogan e Frederico Morais; “Os sentidos experimentais dos Domingos da Criação” (2019), de Anna Luísa Veliago Costa; “A experiência dos Domingos da Criação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”(1997), de Renata Wilner; e, “Domingos da Criação: encorpando o público do futuro”(2017), de Yan Braz de Souza Lima.

O alcance desta discussão no ambiente acadêmico associa-se às práticas de arquivo e inventariação artística tão necessárias para a compreensão da memória e dos aspectos de preservação e salvaguarda das experiências de vanguarda artística para o patrimônio brasileiro. Além disso, lembramos também dos alcances que a Comissão

Nacional da Verdade criada pela Lei 12528/2011, proporcionou para que tais assuntos pertinentes ao período da ditadura militar pudessem ganhar notoriedade e alcance público hoje.

Decidimos partir então da noção de receptividade da crítica de artes sobre os “Domingos da Criação”, na qual se dividia entre os que aprovaram e os que desaprovaram os acontecimentos nos jardins do museu. Mônica Hoff (2014, p.160) ao apresentar o relato de Frederico Morais sobre “uma forte crítica aos Domingos, por parte da velha crítica (Walmir Ayala, Marco Berkowitz, etc), que se pronunciava em favor da integridade física e moral do museu, referindo-se aos encontros como se representassem algo menor ou sujo”, abre um campo de reflexão sobre um tema ainda pouco desdobrado na historiografia da arte brasileira.

Aracy Amaral afirmou que os “Domingos da criação” constituíam uma das contribuições mais significativas de Frederico Morais, “porque tenta debater ativamente o relacionamento hoje tão discutido e aparente insolúvel de artista-museu-comunidade” (1983, p. 196). Em relato, Frederico Morais também comenta que foi muito combatido pelo MAM, pois este não se enxergava para além dos seus espaços internos. Este posicionamento divergente se liga ao comportamento da crítica do “Arte no Aterro: um mês de Arte Pública”, em 1968, como no relato da desaprovação do crítico Quirino Campofiorito. E, assim, a categoria experimental começa a lidar com a avaliação social e os critérios tradicionais do sistema da arte.

Na dissertação intitulada “A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro”, Mônica Hoff (2014, p.161) destaca também como a receptividade dessa experiência foi percebida pelos participantes. Para Frederico Morais, idealizador do evento, “o público era o mais diversificado possível, tinha desde ripongas a pessoas da alta sociedade, funcionários públicos, que se misturavam lá” (COELHO, 2011).

Em depoimento, o artista Carlos Vergara diz que os “os Domingos foram a maior ação de democratização de arte que se deu no Rio de Janeiro [...] porque os artistas vinham no mesmo nível das pessoas e faziam juntos as coisas”.

De acordo com Cildo Meireles, Frederico Morais teve o grande mérito, de certa maneira, ao espetacularizar as matérias-primas efêmeras. Para ele, “Os Domingos se tornaram um fenômeno mesmo. Quase chegou a ser cultura de massa naquele momento, porque mobilizava muita gente[...] era incrível como isso deflagrava nas pessoas um senso de liberdade. Todas caminhando pro êxtase”. Hoff (2014, p.163), também ressalta

que a perspectiva de Cildo Meireles é confirmada, no depoimento de Esther Jablonsky, atriz e gestora cultural que viveu os Domingos em toda a sua grandeza, sem jamais ter a noção de que se tratavam de algo especial, pois aquilo fazia parte da sua vida.

Este fazer instituição experimental encontrado nos domingos corresponde com as proposições das escolas experimentais dos anos 1960 e 1970, escolas de artistas que lidavam com a questão da anti-especialização, anti-isolação/anti-autonomia e anti-hierarquia”, como o *Black Mountain College*, a *Bauhaus* e a Escola *Ulm*. Assim como também em propostas da Escola Brasil, em São Paulo. Há também registros de atividades de colaboração entre a Escolinha de Arte do Brasil nos domingos.

Os “Domingos da Criação” se estabeleceram como um espaço de intercruzamento de sentidos e possibilidades do que poderia ser um museu. Neste sentido, também não podemos deixar de fora as interferências arquitetônicas do MAM Rio. A concepção em blocos de concreto, os vidros espelhados, o vão livre, os jardins, o corredor de passagem entre a Baía de Guanabara e o palácio Capanema e as concepções horizontais da aprendizagem.

As pedagogias modernas adotadas nas ativações nesses domingos faziam coro aos modos de fazer educação crítica e experimental, seja dentro ou fora da instituição museal. Mas o fato interessante desta história é que nem toda a crítica de artes da época dispensava as possibilidades das propostas educativas, como no caso de Mário Pedrosa, Roberto Pontual ou a crítica intitulada “Liberdade de Domingo”, de Fernando Silva. Esta abrangência da crítica mostra com precisão as dinâmicas dos materiais utilizados e a alegria envolvida nas ativações com tecidos, terra, papel, tambores e o corpo como meio para a criação. A importância dessas manifestações virou um fato na cidade e reiterado junto a mídia, destaca-se também o vínculo de Frederico Moraes como crítico e a sua relação com os críticos da época.

Foram seis domingos: Um Domingo de Papel, Um Domingo por um Fio, Domingo do Tecido, Domingo Terra a Terra, o Som do Domingo e a proposta o Corpo a corpo de Domingo. Também foram convidados artistas para serem ativadores das propostas artísticas junto com público. Frederico Moraes realizou gravações com os participantes dos eventos dos “Domingos da Criação”. Além disso, também encontramos materiais audiovisuais com caráter experimental que contribuem para a construção da memória das manifestações dos domingos.

Ao falarmos do ‘saber a partir do público’ e de participantes não comuns aos espaços internos dos museus, podemos pensar em relatos, lembranças e vivências

singulares. Infelizmente, devido ao prazo de pesquisa, a presente dissertação não conseguiu coletar e tratar outros importantes depoimentos de participantes das atividades no Aterro do Flamengo. Porém, foi visto que essa memória ainda é presente na percepção do público participante, não somente nos relatos dos idealizadores. O filme "Domingos com Frederico", de Guilherme Bueno, é um excelente repositório de algumas narrativas.

Por este motivo compreendemos a profundidade dos "Domingos da Criação", como espaço artístico e educativo importante para a cena da cidade. Foram domingos singulares de liberdade e criação, com ativações do programa educativo do lado de fora das quatro paredes do MAM Rio. O texto de Jéssica Gogan aponta que cerca de 10.000 mil pessoas passaram pelas atividades na área externa do museu. Diante disso, surge a necessidade de também saber acerca das demais narrativas que emergem a partir desta experiência. O que dizem os demais participantes, o público e o entorno? O que democratizou os domingos?

3.6 O Curso Popular de Arte (1969 - 1972)

A Unidade Experimental também se insere neste lugar, no qual pensava a possibilidade de um experimentalismo abrangente. O Curso popular de arte, com entrada grátis mediante inscrição no auditório da cinemateca, interagiu com as proposições dos domingos da criação e com discussões com distintos intelectuais sobre a cultura brasileira. Criado como braço dos ateliês, este curso pode proporcionar uma educação com espaço-tempo poético próprios.

Gogan (2017, p. 254) lembra que quando Frederico Morais assumiu a coordenação do setor de cursos do MAM Rio, ele também apresentou seus planos de ensino, incluindo o objetivo de inaugurar a longo prazo "a Universidade de Arte no MAM". Com o início desse processo, ele reestruturou os cursos do museu mudando a ênfase de formação técnica para um enfoque conceitual e experimental criando Ateliês Livres de Arte e estabelecendo duas iniciativas em particular, o Curso Cultura Visual Contemporânea e o Curso Popular de Arte.

Em meio a essas iniciativas, o Curso Popular de Arte (1969-1972), surgiu como caldeirão misturando o social e o popular com a arte experimental e o ativismo educacional. O curso começou em março de 1969, com palestras como "A necessidade da arte", de Frederico Morais e "Como nasce uma pintura?", com o artista Sérgio

Campos Mello (GOGAN, 2017, p. 255). Posteriormente, os programas envolveram uma dimensão mais sociocultural e experimental, geralmente organizada em blocos mensais com temas específicos.

Jéssica Gogan também diz que os jornais na época informavam que o curso fazia parte da política de “democratização e divulgação da arte”, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que havia começado no ano anterior com entrada gratuita aos domingos para exposições e feiras de arte promovidas pela Associação Internacional de Artistas Plásticos. Frederico Morais observa que o MAM estava aberto a um amplo público carioca como se fosse uma espécie de “maracanazinho cultural”, abraçando o espírito popular do famoso estádio de futebol do Rio numa escala afetiva e diminutiva. Esta ideia de aproximar a programação de atividades ao espírito popular reflete sobre a cultura carioca ao eleger a praia e o maracanã como espaços de livre sociabilidade e uso sem restrições.

De acordo com Frederico, o MAM Rio ficava no lugar do entre, literalmente [entre a praia e o Maracanã], fazendo uma alusão simbólica à cartografia espacial da cidade. Assim, em execução, este curso também contou com a energia da contracultura do tropicalismo e o legado ativista do Centro Popular de Cultura do início da década de 1960, o curso popular de arte também sediou aulas sobre o cinema novo - experimentando o cotidiano, o político e o participativo, fundamentalmente unidos na busca de novas formas e formatos de experimentações artísticas.

No levantamento em acervo⁴², verifica-se que as quatro aulas iniciais do primeiro semestre de 1970 foram “A Cultura brasileira e a renovação artística”, com Pessoa de Morais, em 08 de março; “Fundamentos folclóricos da cultura brasileira”, com Edson Carneiro, em 15 de março; “Cultura brasileira uma perspectiva sociopolítica”, com Hélio Jaguaribe, em 22 de março; E, “Por uma visão antropológica da cultura brasileira, com Roberto Da Matta, em 29 de março.

O tom dos cursos se alinhava às temáticas atuais da época, como a Copa do Mundo de 1970 e as questões sociopolíticas vividas, tradições etnográficas e antropologia cultural, além de palestras sobre música contemporânea brasileira, cinema, teatro e literatura. Jessica Gogan também salienta que a questão do experimental também se deu em outros cursos. Deste modo, Frederico Morais descreve este impulso

⁴² MAM: Curso Popular de Arte. [programação]. Rio de Janeiro. [1970] 1f.; MAM Cursos 1970/187, Acervo Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro.

experimental como um constante “turbilhão de ideias” em que ele buscava ocupar todo espaço e tempo do museu - cursos à noite, fins de semana e do lado de fora.

3.7 Atividade/ Criatividade (1971)

O curso Atividade/Criatividade foi construído a partir do binômio: ação (atividade) e criação (criatividade). Para tal proposta não houve currículo nem imposição de propostas ou temas. O plano de trabalho foi elaborado em conjunto com alunos e professores, tendo como mote a construção de uma comunidade experimental. O objetivo maior foi o desenvolvimento e o alargamento da percepção, em qualquer nível, fora de qualquer especificidade (categoria ou técnica).

Durante as atividades, os participantes realizaram trabalhos de qualquer tipo - do desenho ao filme, com a manipulação de todo e qualquer material. As propostas foram desenvolvidas sempre coletivamente. Para efeito de realização dos trabalhos o Aterro era considerado extensão do MAM e a noção de ateliê passou a ser qualquer lugar da cidade onde se reuniam alunos e professores⁴³.

Conforme Gogan (2017, p. 256), o curso Atividade/Criatividade foi ministrado por Anna Bella Geiger, Lygia Pape e Antonio Manuel, tinha como foco as atividades experimentais baseadas em processos fora da sala de aula também com o objetivo de criar uma “comunidade de criação” com os estudantes. Frederico Moraes enfatizava que os cursos não se isolariam dos problemas estéticos do momento cotidiano e político. Para ele, nessa ecologia mutuamente enriquecedora do experimental, pedagógico e popular, junto com os interesses artísticos em questões de participação e democratização, novos materiais e formas de suporte compunham um outro uso da cidade e do museu.

Ao descrever o curso, realizado um mês antes dos Domingos da Criação, Anna Bella Geiger, indica o sentido amplo de sua proposta:

Nossa experiência é nova. Acho que isso teria os ares de uma iniciação à vida e não necessariamente às artes plásticas. E que aqui no curso pode ser sugerida, pelo menos inicialmente. Depois

⁴³A noção de ateliê se amplia passando a ser qualquer lugar da cidade onde estiverem reunidos professores e alunos, e a técnica a ser desenvolvida na realização dos trabalhos é aquela adequada aos materiais disponíveis no momento. Assim, eu acreditava que o museu era uma forma de experimentação da cidade como um espaço lúdico. Ou seja, um lugar para um meeting, uma passeata, como formas de arte popular, assim como as celebrações na copa do mundo nos anos 1970 e o movimento das diretas nos anos 1980 já eram manifestações de criatividade popular; todo mundo se produzia para ir às passeatas.(MORAIS, 2017, p.28).

naturalmente, os alunos optarão por novos caminhos e pela continuação dos que foram iniciados aqui. (GEIGER *in* O GLOBO, 1971).

Ainda na mesma reportagem, Anna Bella Geiger esclareceu as condições horizontais de relacionamento e de disponibilidade aos percursos dos alunos do curso.

O caminho de cada aluno terá que ser encontrado por ele mesmo. Nós apenas acenamos com uma leve sugestão. O curso é sem disciplinas, sem matérias, sem áreas predeterminadas. Mas temos ideias a serem colocadas: para mim a percepção cada vez maior que o aluno vai ter do seu inconsciente criador e a compreensão de que arte é liberdade total de criação. (GEIGER *in* O GLOBO, 1971).

Anna Veliago, em sua dissertação, analisa que Atividade/Criatividade tomava emprestado em seu título e concepção, a noção formulada por Mário Pedrosa, acerca do neoconcretismo e seus desdobramentos. A proposta era que cada professor conduzisse as aulas a partir de métodos de trabalhos próprios. Com dois encontros semanais, segundo Moraes, o papel deste curso experimental seria o de tentar “a modificação de valores sacrossantos”, como a distância entre professor e aluno. O curso pretendia, desse modo, identificar-se a um ensino não-hierarquizado. Nesse esquema, era relevante criar um ambiente descontraído, marcado pela liberdade dos alunos, com focos em seus processos, rompendo com formas de organizações tradicionais em sala de aula (VELIAGO, 2020).

Para Lygia Pape, o “recurso “criatividade” consistia em exercício de um despertar para o mundo, para a realidade do lugar onde estamos, seja ela qual for, como condição para o humano libertar-se “da máquina, da rotina que embota a sensibilidade do dia-a-dia”. O curso tinha como proposta um exercício que revelava o interesse renovado para as coisas do mundo e do cotidiano, para os materiais precários e comuns.

Segundo Lygia Pape (1971), eram propostas ao acesso de todos (sejam iniciados ou não nas linguagens da arte) de um “criar sem medo”. Pape propunha aos alunos caminhar pelo MAM, escolhendo espaços, despertando a consciência espacial do participante, “seja a rua, o parque ou o local de trabalho”. Em suas palavras era preciso: “saber ver o mundo ao redor e captá-lo sem prevenções”. Os cursos como este direcionavam-se à construção de um museu sensível aos espaços circundantes e ao território, explorando a sua potencialidade enquanto lugar de encontro e criação - e não apenas de exibição de um acervo (VELIAGO, 2020, p.132). A esta proposta liga-se a

noção de arte pública em que dúvida mais se afirma. E, deste modo, a arte lançada ao poder do acaso, entra contato com o trânsito e o transitório.

3.7 Circumambulatio (1972)

O trabalho coletivo *Circumambulatio* (1972) foi um evento-instalação com registro de ações e reproduções de imagens que a professora Anna Bella Geiger desenvolveu com os alunos, sendo realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1972. Anna Bella Geiger propôs repensar junto com os estudantes o que era arte naquele momento⁴⁴. Conforme destacado em uma reportagem sobre o curso publicada no Jornal do Brasil na época, o foco das aulas era “trazer o inconsciente do aluno através de símbolos (na sua obra) para o exterior” (JAREMTCHUK, 2007, p.79).

Figura 43: Circumambulatio - fotografia de T. Lewinsohn



Fonte: GEIGER, Anna Bella (Acervo pessoal), 1972.

⁴⁴ Geiger iniciou a sua carreira docente no MAM Rio em 1968, onde desenvolveu cursos até 1973. Como analisa Dária Jaremtchuk, “os cursos distinguiam-se pela experimentação que realmente ultrapassava o mero ensino de técnicas e de exploração de suportes tradicionais” (2007, p. 78).

A experiência do curso e o conseqüente desenvolvimento do trabalho *Circumambulatio* surgem em um período em que a artista relata não conseguir mais “acreditar no sentido de qualquer objeto de arte” (GEIGER apud NAVAS, 2007, p.84).

Figura 44: *Circumambulatio* - fotografia de T. Lewinsohn



Fonte: GEIGER, Anna Bella (Acervo pessoal), 1972.

Sobre este momento frisamos também o depoimento de Geiger, ao apresentar um panorama contextual da época:

Estávamos sendo muito visados no MAM-RJ, a ponto de eu convencer os alunos de que a experiência prática dos meus cursos só poderia ocorrer fora do perímetro urbano, em lugares ermos, praias desertas. E assim ocorria. A um dos resultados chamei de *Circumambulatio*. (GEIGER apud NAVAS, 2007, p.84)

O título derivou de “circumambulação”, ritual de andar em espiral ao redor de objetos sagrados, como ocorre em cerimônias do Budismo, do Hinduísmo e do Islamismo. “O centro não é simplesmente estático. Ele é o núcleo de onde parte o movimento do uno para o múltiplo, do interior para o exterior. [...] A passagem da

circunferência para o seu centro equivale à passagem do externo para o interno, isto é, da forma à contemplação”, escreveu Geiger em 1972.

Figura 45: Circumambulatio - fotografia de T. Lewinsohn



Fonte: GEIGER, Anna Bella (Acervo pessoal), 1972.

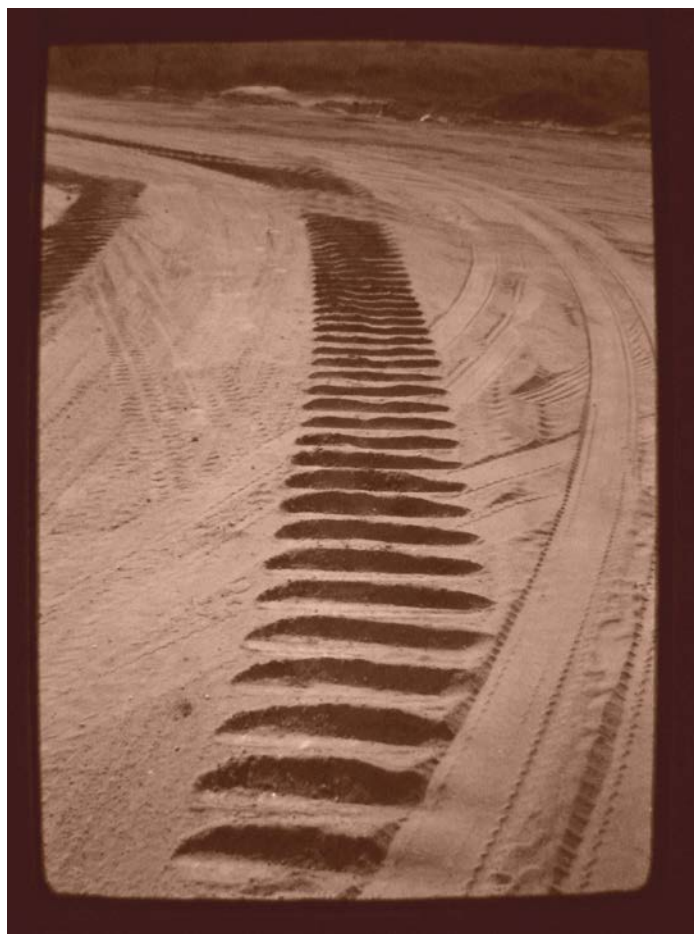
Fernanda Lopes e Fernando Cocchiarale (2019), na exposição re-encenada sob o título “Aqui é o Centro”, apresentam a experiência da artista como o:

resultado de um trabalho coletivo desenvolvido e exposto por Geiger como um dos marcos de sua aproximação com o campo de ressonância de questões da arte conceitual que se reafirmam em sua produção dos anos 1970: incorporação da palavra ao trabalho e experimentação de novas mídias (fotos, vídeos, livros de artista, etc.). (LOPES; COCCHIARALE, 2019).

Em compartilhado interesse com os alunos do curso experimental no MAM Rio, e sob a influência do pensamento de Mircea Eliade, Geiger e o grupo desenvolveram uma investigação sobre a sobrevivência e o lugar do simbólico e do mitológico relacionados a imagens e formas circulares na cultura contemporânea. Seguindo estratégias de trabalho de campo de viés antropológico na busca de espaço e imagens que remetessem ao eixo central da investigação, o grupo visitou áreas da Barra da

Tijuca, Lagoa e Aterro do Flamengo que na época eram desertas. Lá, investigando a recorrência e o significado de círculos e centros como “formas elementares” em seu tempo e sociedade, fez com que o grupo realizasse uma série de ações como exercícios de inscrições dessas formas no solo – ações essas que foram registradas em fotografia e super-8.

Figura 46: Circumambulatio - fotografia de T. Lewinsohn



Fonte: Acervo Pessoal de Anna Bella Geiger, 1972.

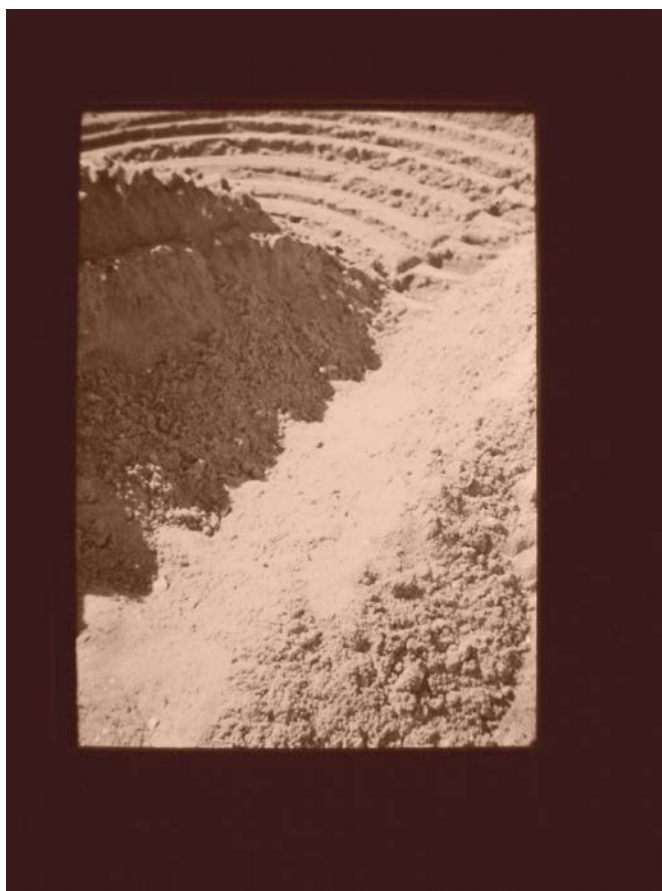
Alinhados ao pensamento de Eliade:

Eles investigavam o limite tênue no qual os significados dessas formas – tais como o círculo como o símbolo da terra, ou como uma noção de totalidade e centralidade – podem ser conectados à História e a um desenvolvimento histórico, ao mesmo tempo em que transitam por relações intemporais. Além de explorar as possibilidades práticas de reinterpretar essas formas, o grupo também coletou imagens fotográficas de jornais, revistas, catálogos e outras publicações (científicas, históricas, antropológicas, e de arte) que remetessem à recorrência do círculo, e fez uma seleção de trechos de obras que se referiam a centros – a maioria extratos de outros autores ligados a estudos da

cultura humana, história e psicologia, mas também textos de autores literários e artistas⁴⁵. (JAREMTCHUK, 2007, p.79).

Em seguida, a documentação das ações, reproduções de imagens, citações bibliográficas e trechos redigidos pelo próprio grupo foram inseridos em painéis distribuídos de forma labiríntica e circular, formando, junto com uma trilha sonora, a exposição. Interconectando todos esses elementos estava a ideia de centro, que como descrito no parágrafo de abertura de *Circumambulatio*, era vista pela grupo como uma “imagem exemplar”.

Figura 47: Circumambulatio - fotografia de T. Lewinsohn



Fonte: GEIGER, Anna Bella (Acervo pessoal), 1972.

Conectados à instabilidade da noção de presente (JAREMTCHUK, 2007) “como uma localização e tempo específicos – um purismo e especificidade utópica que se rompeu com a circulação de imagens e informação da mídia de massa – Geiger e os estudantes, em *Circumambulatio*, usaram, portanto, imagens de diversas fontes que

⁴⁵ Como Eliade, Jung, Abraham Moles, Platão, Pitágoras, João Cabral de Melo Neto, T. S. Eliot, Steinbeck, Fernando Pessoa, Klee, Malevitch, entre outros.

retratavam distintas culturas, épocas e exploraram as possibilidades dessas referências cruzadas de cenários culturais plurais e anacrônicos”. Assim, para Dária Jaremtchuk, as imagens e citações na instalação indicaram que ideias similares sobre “centro” apareceram como “herança imemorial” em representações da Via Láctea, em rituais primitivos, mandalas tibetanas, em pinturas de Miró, em uma ilustração do século XIX de Gustavo Doré sobre a torre de Babel (A Confusão das Línguas, 1865), em centros urbanos, em um anfiteatro romano, no Maracanã e entre outras referências.

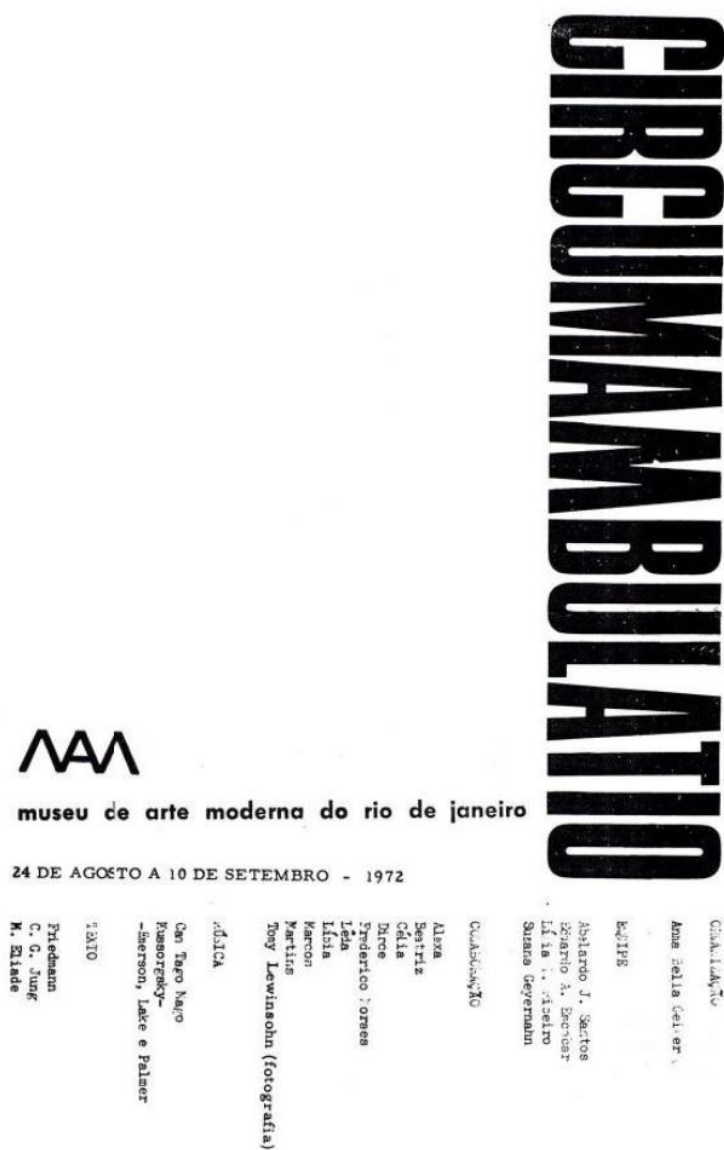
Figura 48: Retrato da artista Anna Bella Geiger com seus alunos na exposição Circumambulatio



Fonte: Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1972.

O resultado das ações experimentais no Aterro da Barra da Tijuca aponta para a concepção de centro como “lugar de transformação criadora” na arte, com suas formas espiraladas e escavadas no solo, que remetem à mandala e à totalidade do ser. Este trabalho coletivo com alunos do Museu de Arte Moderna do Rio, a partir de ações em torno da Lagoa de Marapendi, é considerado um divisor de águas no processo poético da artista, até hoje. A proposta empreendeu a incorporação da palavra e experimentações de novas mídias e suportes, como fotografia, vídeo e, mais tarde, livros e objetos, que passaram a fazer parte de sua produção nas décadas subsequentes. (VEIGA, 2019).

Figura 49: *Folder* da Exposição Circumabulatio (frente)



Fonte: Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro, 1972.

Em entrevista recente a Fernanda Lopes⁴⁶, Anna Bella Geiger relata que grande parte dos registros audiovisuais resultantes deste período ainda não foram exibidos ao público. A Dária Jaremtchuk, Geiger afirma que a escolha de um terreno abandonado na Barra da Tijuca, se deu devido à beleza do lugar, onde a terra ainda está quase em seu estado primitivo. Na mostra, tanto pensada para o espaço do MAM Rio como

⁴⁶ [SEMANA DE PORTAS ABERTAS] Fernanda Lopes entrevista Anna Bella Geiger. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6dLaT1CQldA>. Acesso em: 05/08/2021.

posteriormente para o MAC/USP, o grupo exibiu o resultado das pesquisas e experimentações que tiveram como tema o conceito de centro (self). A apresentação não foi uma mostra apenas documental, mas houve uma seleção de imagens, que na realidade seguiu um princípio formal.

3.8 Curtir o MAM (1973)

O espaço da Unidade Experimental foi múltiplo, abrigando diversas linguagens artísticas. Porém o ponto alto deste programa educativo foi a realização da pesquisa de público “Curtir o MAM”. Frederico Morais (2014) comenta sobre esta pesquisa que ele empreendeu no MAM Rio. Segundo Morais, não havia metodologia “acadêmica”, conforme o crítico, a equipe era composta por monitores formados nos próprios cursos que Morais ministrava no Museu. Os monitores faziam enquetes que demoravam um tempo, eram anotadas e depois analisadas, somando quase 800 entrevistas.

Com o intuito de encontrar uma possível resposta para a pergunta desta pesquisa, na qual visou investigar se a existência de uma área/unidade experimental tentou transformar o conceito de museu até então vigente, apresentamos (REBOUÇAS, 2017, p.175) uma das ações mais contundentes da Unidade Experimental, a pesquisa de público realizada ao longo de quase um ano. A pesquisa de público pretendia fazer um retrato “sociopoético” da instituição a partir de seus visitantes. Essa proposta, desenvolvida por Frederico Morais, objetivou analisar o frequentador do museu e, com isso, questionar o próprio museu como espaço público.

Até o momento, os resultados dessa ampla pesquisa ainda não foram divulgados no Museu. E, por este motivo, interessa-nos também colocar em questão a noção de arquivo e programa público, com vistas a ativação da memória institucional e coletiva. A proposta, desenvolvida por Frederico Morais, sem a participação direta dos demais idealizadores da Unidade Experimental, era analisar o frequentador do museu e com isso questionar o próprio museu com o seu entorno. Como já ficava evidente nas ações anteriores de Morais, não eram apenas as salas de exposição o objeto de seu interesse ou o que nelas acontecia.

Ao contrário, Morais colocou luz sobre o uso espontâneo das áreas expandidas do museu, o lado de fora, e a potencialidade artística de explorar o livre exercício criativo como proposição artística, transformando qualquer pessoa em agente da arte.

Deste modo, com a ajuda de monitores do museu foi feito um questionário base, que serviria de ponto de partida para a gravação de entrevistas, que podiam durar até uma hora e que deveriam fugir da pesquisa de público padrão, dirigida aquele que entra na sala de exposição (REBOUÇAS, 2017). Morais relata, dessa forma, seu desejo de conhecer o usuário do museu, entendendo as relações entre seus hábitos sociais, sua condição econômica e o uso que ele fazia da instituição. "Curtir o MAM", até hoje, possui o cunho vanguardista para uma época como os anos 1970 no Brasil.

Dessa forma, a pesquisa começou com uma divisão temporal do museu e uma cartografia de espaços. Para isso, foram considerados quatro turnos de frequência,

sendo o primeiro das 6h até às 12h, quando ainda estava oficialmente fechado, mas era utilizado como área de esporte e passeio, sobretudo por crianças, com pais e babás. Do meio-dia até às 18h, em que o MAM estava em pleno funcionamento de suas salas de exposição, aulas, ateliê e cantina, quando portanto concentrava-se o público cujo interesse central eram as atividades programáticas da instituição. Das 18h até meia-noite, quando aconteciam cursos noturnos e, após o término, quando as imediações eram usadas por casais de namorados, para passeios ou para a prática de esportes. De meia-noite até às 6h, por fim, com a frequência maior era de prostitutas, travestis, policiais. Em linhas gerais, era essa a percepção do público do museu, que serviu de linha mestra para a confecção da pesquisa. Os espaços caracterizados como museu e sua área expandida também fugiam de um entendimento padrão e foram listados 18 espaços, dos quais ficaram 12 ao final. Além da sala de exposição, dos escritórios administrativos, almoxarifados, biblioteca, cinemateca, Bloco Escola, ateliês e cantinas, foram também considerados como parte do Museu de Arte Moderna do Rio o estacionamento, o jardim de pedras, a fonte, a sombra das palmeiras, o terraço, o restaurante, a murada do Aterro, etc. (MORAIS, 2013).

Para Morais, de maneira análoga, deveriam ser considerados acervos do museu além das obras de arte, livros e documentos, a brisa, as plantas, as pedras, a luz do Aterro do Flamengo. Neste ínterim, Cristiana Tejo relata que "ao receber o material completo, Morais cartografou espacialmente e temporalmente o uso e a frequência do Museu, pois o interesse era compreender seus diversos usos e o frequentador real".

A jornalista Odacy da Costa, quando noticia a realização da pesquisa, descreve o cenário encontrado pelos entrevistadores:

De manhã bem cedo começam a chegar os tipos exóticos, os ginastas, o homem de meia idade que leva o cachorro a passear, a mulher da Lapa que vem diariamente apanhar flores, outro que vem lavar o carro; a partir do meio dia chegam os hippies, "donos do jardim", à tardinha os pescadores que se instalam na amurada; tarde da noite, por volta de 2h da madrugada, chega um personagem estranho, que vem diariamente ler à luz de um poste. (COSTA, 1973).

Ainda segundo Frederico:

Por exemplo, de 6h da manhã ao meio-dia, o lado de fora do museu era ocupado pelas babysitters que cuidavam dos filhotes das madames. O horário de meio-dia às 18h era o horário padrão do Museu, quando a galeria estava aberta. Das 18h à meia-noite, naquele tempo, com a minha reforma de curso, a gente tinha programação noturna. Das 18h às 20h, por exemplo, eu dava um curso que na verdade era uma espécie de fórum, sempre com conferências sobre variados assuntos, não apenas sobre arte, mas sobre política, economia, história em quadrinhos. Uma tentativa de atrair os funcionários públicos do centro da cidade para que, antes de voltar para casa, passassem pelo Museu, assistissem ao curso ou simplesmente paquerassem ou namorassem. E de meia-noite às 6h era um museu marginal, com prostituição masculina e feminina. (...) A ideia final da pesquisa era, definidos os horários e espaços, definir o frequentador-tipo do museu. Seleccionamos os frequentadores e passamos um dia com cada um deles. Fomos às suas casas, conhecemos seus pais, seu trabalho etc. E a ideia final era reunir esses frequentadores para que discutissem, se conhecessem e digladiassem, pois percebemos que haviam circuitos dentro do Museu. (...) Percebemos então, que as pessoas iam ao Museu não necessariamente para ver obras, mas porque buscavam respostas e não sabiam sequer qual era exatamente o problema. Talvez conseguissem, vendo alguma exposição. Ou, talvez, só andando ali naquele espaço agradável, tivessem a solução para suas inquietações e dúvidas” (MORAIS in MARQUEZ, 2014, p. 43).

Na compilação dos dados, o grupo contou com a ajuda de um aluno que era engenheiro e sociólogo. Somente na primeira etapa da pesquisa, foram realizadas 267 entrevistas, contando com a participação de 14 monitores, alunos e ex-alunos do MAM. 11 personagens-tipo foram selecionados, e um detalhado relatório sobre eles foi desenvolvido, incluindo fitas gravadas, notas e fotografias. Periodicamente os pesquisadores reuniam-se com Morais para discutir o balanço da pesquisa e a metodologia de trabalho. Nas notas de um desses encontros, consta como indicação de uma próxima etapa: “levantamento de dados (...) para elaboração de pequenos textos sobre, entre outros, profissional liberal, zona norte/subúrbio, Tijuca/Laranjeiras, comerciário/bancário, zona sul, mulher solteira, homem de 30 anos”. O resultado da pesquisa surpreendeu a equipe e fez Frederico Morais perguntar-se sobre qual seria o verdadeiro acervo do Museu. (MORAIS in MARQUEZ, 2014).

Como desdobramento direto da pesquisa, Morais e os artistas pretendiam elaborar uma exposição que apresentasse os “retratos-médios” dos frequentadores do museu, em sua diversidade. Eleitos por sua representatividade, estes seriam acompanhados em sua rotina diária, para que se refletisse sobre os modos de vida de cada um e o papel da arte e, por conseguinte, da instituição museológica, nesse contexto. Também seria feito o percurso habitual de cada uma dessas pessoas, mostrando que muitas vezes essas linhas não se encontravam. Simbolicamente, significaria levar o

universo estético, cultural, mas também político e social dos frequentadores para as salas de exposição, lembra Rebouças.

Era também uma pergunta sobre o diálogo e se ele efetivamente existia entre uma agenda de exposições e atividades artísticas e os usuários, não de forma acadêmica ou literal no sentido de conhecer o “gosto do público”, mas para humanizar a relação. Essa mostra, no entanto, não chegou a acontecer e Moraes acha que houve receio institucional com o conteúdo levantado. Integrada aos cursos livres do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dirigidos por Frederico Moraes, a Unidade Experimental se constituía como um laboratório para as novas linguagens, onde os sentidos, o pensamento, a técnica e a ciência poderiam ser matéria para o alargamento dos limites e dos espaços de criação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar o panorama artístico brasileiro nos anos 1970, Dária Jaremtchuk reflete que diferentemente de muitos países europeus e norte-americanos, aqui não havia um modelo consolidado de museu de arte moderna, como, por exemplo, nos Estados Unidos, onde os artistas promoveram boicotes, manifestações, denúncias de vínculos dos museus com os poderes econômicos e políticos e propuseram alternativas aos modelos vigentes. No Brasil, os artistas enxergavam a possibilidade de participar, pois construía-se modelos, sobretudo se analisados os casos do MAM Rio e o MAC/USP. Assim, o termo experimental emerge como sinônimo também de crítica, porém abrangia atitudes e situações diversas, enquanto questionamento dos suportes tradicionais até a sua diluição, como também a introdução de novas tecnologias, ou mesmo como tensionamento dos espaços expositivos e sociais.

O panorama da política cultural brasileira era completamente rarefeito, uma vez que a consolidação das instituições culturais se dava com vistas ao cumprimento de uma ideia de unificação da identidade nacional. Tal ideia era reforçada por um movimento da intelectualidade, na qual encontrava-se distante da realidade dos povos das camadas populares e, sim, mais próxima do ideário francês ou norte-americano. Assim, pensar as concepções de arte pública e de museu neste período torna-se uma tarefa onde encontramos muitas complexidades, sobretudo as concernentes aos reflexos do regime militar incidindo na produção cultural.

A problemática desta pesquisa tentou encontrar amparo na questão apresentada por Anna Bella Geiger (2006, p. 384), ao refletir sobre a criação de uma área experimental para discutir e transformar o conceito de museu. E, por isso, mediante a acontecimentos tão próximos e com aspectos conceituais que dialogam entre si, consideramos a existência deste programa educativo em igualdade, a este singular contexto, pois é inegável a efervescência do experimental no MAM RJ, sobretudo nos anos imediatamente anteriores a 1975, quando havia certa polarização entre a produção experimental no espaço público, a coleção e as exposições dentro do museu.

Isto quer dizer que situando-se em meio às mudanças radicais na arte e cultura nos anos 60 e 70, e mantidos no auge da ditadura militar brasileira (GOGAN, 2017), essa pesquisa pretendeu verificar o modo como a Unidade Experimental tentou ampliar

os sentidos públicos da arte e educação com uma atitude de “liberdade antropofágica” quanto o próprio conceito de museu. Entende-se com isto, que a arte produzida, aqui, foi também uma expressão de resistência política ao período de escape ao Estado de exceção posto pela ditadura empresarial-civil-militar e o seu recrudescimento, a partir do AI-5. Remete-nos também a resposta estético-política frente aos problemas de uma época.

Criada por Frederico Moraes, Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus, a Unidade Experimental alinhou-se à trajetória educativa do MAM Rio, estabelecendo uma relação singular com o museu e, conseqüentemente, com o espaço público partimos da hipótese de que a criação da Unidade Experimental foi uma tentativa de ampliação dos sentidos conceituais, relacionais e educativos do público com a obra de arte e os seus processos. Este trabalho teve como propósito, inicialmente, contribuir com a discussão sobre a potência educativa da arte pública e, também pretendeu participar dessa discussão a partir da investigação de ações artísticas participativas (PORTELLA, 2010) e das intervenções didáticas (LÉGER, 2012) ativadas por intermédio de programas públicos com cunho educativo em espaços urbanos, na década de 1970, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Inicialmente, pensamos: “O que dizem os idealizadores? E os seus participantes, o público e o entorno do museu. Onde estão? Quais foram as reverberações desta experiência? O que democratizou de fato?”.

Consideramos, até aqui, que estes programas educativos e artísticos se deram como tentativa de transformação da concepção tradicional de conceito de museu e arte pública até então percebidos. Recorremos à abordagem histórica, as práticas de arquivo e as possibilidades da memória coletiva e institucional para alcançar o cerne desta outra concepção de fazer arte, educação e cidade. Escolhemos como elemento central os museus de arte moderna (MARTINS, 2021), que nasceram com a missão de divulgar a cultura e a arte moderna, que a princípio parecem ser didáticos, e que tem como foco a divulgação da cultura também adotadas por concepções de outros museus modernos como o MOMA e, como no caso do Brasil, na concepção do MAM São Paulo e o MAM Rio.

De acordo com Mirtes Martins, estes museus também recuperaram uma missão identitária dos museus históricos e/ou científicos do século XVIII e XIX, em que tais instituições buscavam criar e recriar um mito de origem comum e coletivo revisando as narrativas sobre os passados da nação, ao mesmo tempo, em que apontavam [ou pretendiam apontar] para uma situação futura que unisse essa mesma nação. No caso do

Brasil, esse futuro pretendia ser promissor, e pretendia também colocar o país no circuito produtivo global - ao mesmo patamar dos países desenvolvidos.

Pensamos assim que no caso brasileiro, talvez não houvesse um passado comum que unisse todos os grupos que aqui habitavam, mas havia uma concordância com uma ideia de futuro. Este futuro seria captável na arquitetura e na arte moderna, onde foi criada uma grande narrativa projetada sobre o que era o Brasil. Esse processo tinha como objetivo elaborar uma identidade renovada aos brasileiros, como tentativa de articular as promessas das classes emergentes. Falamos, aqui, então da utopia de um país industrializado, rico, de uma estética moderna, que deixaria para trás as relações com a Europa, uma vez que, os EUA emergiam como uma parceria mais interessante econômica e belicamente.

Estudar as trajetórias dos grandes museus de arte moderna nos ajudou na compreensão desse projeto de modernização dos museus, principalmente do tipo de modernismo que esteve embutido nesse projeto. Também nos ajudou a compreender aspectos da nossa relação com o passado, de narrativas institucionais sobre essa relação e mesmo silêncios a respeito dessa relação. No estudo sobre a criação desses museus, observamos, que existiram muitas semelhanças ideológicas⁴⁷ entre instituições museológicas do período de surgimento dos museus modernos no Brasil, concebidos numa fase do pós-guerra, no qual essas instituições buscavam o mesmo protagonismo, tanto local como no nível internacional, tendo como objetivos do museu expor e educar para numa plataforma de cultura modernista.

Ecos deste momento puderam ser percebidos tanto na concepção da criação do MAM Rio como museu-escola, como na atuação marcante do ateliê livre de Ivan Serpa, desde 1950. Com aulas para adultos e crianças. O museu carioca pareceu altamente comprometido no processo educacional, - não que os museus modernos paulistas também não tivessem, mas no Rio de Janeiro constata-se uma abertura para o processo educacional de caráter experimental como concepção mais evidente -. Com o tempo essa efervescência em torno do ensino e do ateliê caracterizou o museu como lugar de debate e de exercício de arte experimental, criando a existência de uma ocupação por parte dos artistas e pessoas interessadas numa formação modernista. Foi no MAM Rio,

⁴⁷ Usamos o termo ideológico, aqui, para nos referirmos aos sistemas de ideias que orientam ações, sistemas nos quais certas concepções, princípios, orientações e propósitos constituem um certo modo geral de entender os museus modernos, sua relação com a história e o passado e suas funções em relação à cultura artística, entre outros aspectos.

onde ocorreram as mostras Opinião 65, Opinião 66 e Nova Objetividade durante a ditadura militar.

Desse modo, o presente trabalho elegeu três eixos de apreensão. O primeiro que apresentou sobre as definições pertinentes à arte pública e à arte pública contemporânea brasileira, bem como sobre a definição de museu e a nova museologia em contexto ao período histórico constituinte da concepção e da realização da Unidade Experimental. O segundo capítulo, buscou tratar sobre os aspectos do contexto histórico dos anos 1970 e do experimentalismo artístico brasileiro, da arte como resistência às formas de censura e violências, destacando a amplitude conceitual das exposições públicas como “Arte no Aterro: um mês de arte pública”, “Playgrounds” e “Jovem Arte Contemporânea” como eventos semelhantes em dimensão educativa à concepção da Unidade Experimental. E, por fim, a apresentação da Unidade Experimental, considerando seu histórico, objetivo e a abordagem pedagógica interdisciplinar escolhida por Frederico Morais.

Compreendemos que os anos 1970 foram fundamentais para a consolidação desta proposta experimental, apresentando soluções, criações e recriações dos artistas nos embates com as linguagens e as suas produções como arte, que também se contaminaram de um contexto político tão tenso que realmente provocou um giro em seus processos. Este período caracterizou-se sobretudo pela virada da arte contemporânea brasileira, onde fica nítido que a partir deste contexto a arte mudou. Além disto, se pensamos o contexto histórico do início do século XX, sobretudo na europa, talvez essa mudança pudesse ter sido percebida, mas no contexto das guerras acabando com este debate, restou apenas o retorno do período da guerra fria como um retorno a ordem e um resgate de uma tradição do que se entendia como arte e cultura⁴⁸.

Não queremos dizer que a arte dos anos 1970 quebrou com a noção modernista assimilada, mas o campo ampliado possibilitou que outras linguagens fossem introduzidas no circuito, sem categorias preestabelecidas. O experimentalismo perpassou toda a década, como possibilidade do fazer artístico e também de estratégia cultural. (PORTELLA, 2010, p.214).

⁴⁸ Para Isabel Portela, “O desmoronamento dos cânones artísticos ao longo do século XX terá nos anos 70, seu momento mais intenso”. É nessa década, plena de perguntas, que os novos artistas [brasileiros] se aprofundam na pesquisa de linguagens que pudessem de alguma forma responder ao cenário político opressivo, por um lado, e interferir na lógica interna do mercado de artes, por outro. (PORTELLA, 2010, p. 217).

Desde os anos 1960, o país viveu uma certa encruzilhada, na qual as antigas proposições das vanguardas históricas são retomadas neste contexto da guerra fria. Ou seja, num contexto de embate ideológico, de crítica ao colonialismo e, sobretudo, de crítica às ditaduras. Existe, aqui, uma confluência entre o pensamento político, a elaboração teórica sobre a condição de se produzir arte na periferia global, como no caso do Brasil.

Deste modo, lançamos mão das práticas de arquivo para compor um panorama de uma história e da memória que violentamente foi interrompida. Segundo Rolnik (2012, p.98), naquelas décadas, como sabemos, artistas em diferentes países tomam como alvo de sua investigação o poder do assim chamado “sistema da arte” na determinação de suas obras: dos espaços físicos a elas destinados e da ordem institucional que neles toma corpo às categorias com base nas quais a história (oficial) da arte as qualifica, passando pelos meios empregados e os gêneros reconhecidos, entre outros tantos elementos.

Para Suely Rolnik, não são, porém, quaisquer práticas artísticas realizadas no contexto desse movimento, nos anos 60-70, que a compulsão de arquivar abraça, mas são principalmente aquelas que se produziram fora do eixo Europa ocidental - EUA. “Tais práticas teriam sido produzidas pela história da arte canônica estabelecida neste eixo, com base na qual se interpreta e categoriza a produção artística concebida em outras partes do planeta – isso, quando elas aparecem no cenário internacional da arte, o que não é óbvio”.

Optamos com isto pelo o aprofundamento do caráter das manifestações artísticas ativadas por intermédio de situações educativas nos espaços da cidade como modo de resistência. Revisitamos acontecimentos artísticos ambientais, ações participativas e propostas educativas, com o intuito de encontrar o germe daquilo que Portella (2010, p.215) definiu como “o caráter formador do circuito artístico marginal daquele momento”, que possibilitou o alcance do espaço público.

Experiências nômades, experiências abertas, experiências infinitas: são inúmeras correlações que podemos fazer para analisar as experimentações dos anos 1970. (PORTELLA, 2010, p.216).

Tencionamos a concepção tradicional de arte e de museu, como modo necessário para alcançar os objetivos propostos. Pois segundo a pesquisadora, “a década de 1970

pode ser pensada em termos das tendências da arte de se expandir para além do conceito de objeto, da galeria e do museu, mas rumo ao ambiente, à participação do público e à mistura de meios”.

A partir daí a arte tensiona seus limites, passando a ser compreendida também como Acontecimentos e pelo modo como os artistas e as obras podem vir a tocar diretamente o outro. Este balanço deixa-nos no ar uma pergunta: sem buscas e sem questionamento crítico, sem a inquietação, o que seria da arte brasileira na década de 1970? (PORTELA, 2010).

Deste modo, escolhemos a proposição de Morais, mais especificamente, para tentar responder às questões iniciais desta trama, em que para o crítico “a arte sendo uma experiência primeira de liberdade, para que se realize plenamente exige uma liberdade maior, que é política e social. Sem arte não existe ideia de nação: a livre manifestação criadora, isto é, a perfeita educação é necessária à própria vida social”. A abertura deste estudo ainda nos faz perguntar: O que pode um programa educativo? Pode um laboratório pedagógico ser agente de transformação do conceito tradicional de museu? Conseguimos pensar, aqui, não somente o que tentou provocar a Unidade Experimental ao estabelecer uma nova relação entre o museu, a arte e o espaço público, mas também a sua concepção, dinâmica e o seu legado. Consideramos também o propósito da arte pública como questão na experiência da Unidade Experimental, parâmetro fundamental para a presente investigação.

O legado Frederico Morais e de sua geração também são reconhecidos como exemplos de um modo de resistência, não pela via da tomada do poder do Estado, mas sim pelas frestas das manifestações como modo de se fazer política pública. Foi no espaço da cidade e na tentativa de reconfigurar a concepção tradicional de museu que houveram as resistências. As ações participativas como contribuição para o desenvolvimento da potência educativa dos museus, alia-se a arte pública e as manifestações artísticas ativadas por intermédio de programas públicos em espaços urbanos formando uma arte extramuros.

Portanto, “a experiência com a arte não se resume apenas numa ida ao museu, essa experiência ressoa em diferentes momentos de nossas vidas”, conforme relato concedido por Frederico Morais no decorrer desta pesquisa. Isto quer dizer que o campo ainda continua aberto para futuras investigações, principalmente, as ações nos entornos dos museus brasileiros, ou mais especificamente as ações dos jardins do Aterro do Flamengo, na década de 1960 e 1970, que ainda carecem de maior atenção. Em

pesquisa, descortinou-se uma necessidade de ouvir narrativas outras e relatos orais como de Kátia que lembrou das idas aos eventos no vão livre do MAM, acompanhada ao seu namorado da faculdade. Verônica que recorda brincar com materiais efêmeros , que também eram possíveis de serem encontrados em sua casa. Ou, de Flávio que adorava as aulas de teatro com Amir Haddad, pois os encontros se davam em contato com a interferência da rua e dos passantes, tornando o fazer criativo algo mais próximo do real. Além das peças que assistiu e, do tempo da cinemateca, além dos dois domingos em que estive por lá, etc.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Museu Valéry Proust**. In: ___. Prismas. São Paulo: Ática, 1998, p. 173-174.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?**. Outra travessia, Ilha de Santa Catarina, n. 5, p. 9-16, 2005.
- ALMEIDA, Juniele Rabêlo; ROVAL, Marta Gouveia de Oliveira (Orgs.). **Introdução à História Pública**. São Paulo: Letra e Voz, 2011.
- ALMEIDA, Junielle Rabêlo. **Práticas de História Pública. O movimento social e o trabalho de história oral**. In: MAUAD, Ana Maria e ALMEIDA, Juniele Rabêlo de e SANTHIAGO, Ricardo. História Pública no Brasil. Sentidos e Itinerários. São Paulo: Letra e Voz, 2016.
- ALVES, J. F. **Arte Pública: Produção, Público e Teoria**. In: Simpósio de Artes Plásticas: Experiências Atuais em Arte Pública, 16º, 2007, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.
- AMARAL, Aracy A. **Arte para que?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970 : subsídio para uma história social da arte no Brasil**. 2.ed. - São Paulo: Nobel, 1987.
- AMARAL, Giovana Spoladore. **Não basta mostrar, pede-se tocar: as propostas de coparticipação de Frederico Moraes**. Seminário Nacional GEAP – BR – Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil. Campinas, SP: IA/UNICAMP, 2019.
- ANTOLINO, Alik Santos. **Arte-educação no museu: um estudo de setores educativos da Pinacoteca e do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. (Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas). Campinas, 2009.
- ARAÚJO, M.; M. BRUNO; M.C.O (orgs.). **A memória do pensamento museológico brasileiro: documentos e depoimentos**. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.
- ARNS. Paulo Evaristo. **Brasil: nunca mais**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX**. São Paulo: EDUSC, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BEMVENUTI, Alice. **Museus e Educação em Museus - História, Metodologias e Projetos, com análises e caso: Museus de Arte Contemporânea de São Paulo, Niterói e Rio Grande do Sul**. (Dissertação apresentada ao Programa de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Porto Alegre, 2004.
- BRASIL. **Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade**. Brasília: Comissão Nacional da Verdade, 2014a. v. 1.
- _____. **Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade**. Brasília: Comissão Nacional da Verdade, 2014b. v. 2.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

BRULON, Bruno. **Provocando a Museologia: o pensamento geminal de Zbyněk Z. Stránský**. Anais do Museu Paulista, v. 25, n. 1, p. 403-425, 2017.

BRULON, Bruno. **Passagens da Museologia: a musealização como caminho**. Museologia e Patrimônio, 2018.

BRULON, Bruno. **Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus**. Anais do Museu Paulista, v. 28, n. 1, p. 01-30, 2020.

CAMNIZTER, Luis. **Conceptualism in Latin American art: didactics of liberation**. Austin: University of Texas Press, 2007, p. 112.

CASSIN, Michael. **The "American" (U.S.) Experience - a swinging pendulum?** In: ÉMOND, A. M. (Ed.). Education in museums as seen in Canada, the United States and Europe: research on programs and exhibitions. Canadá: Éditions MultiMondes, 2006. p. 21-24.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

CASTRO, Fernanda; SOARES, Ozias,; COSTA, Andréa. **Por uma História da Educação Museal no Brasil**. Educação museal : conceitos, história e políticas / Rio de Janeiro : Museu Histórico Nacional, 2020.

CASTRO, Fernanda S. R. ; SOARES, Ozias de Jesus . **Políticas Públicas: garantia do direito à cultura e à memória**. In: Revista MOUSEION (UNILASALLE), v. 1, p. 30-42, 2018.

CARTAXO, Z. 1. **ARTE NOS ESPAÇOS PÚBLICOS: a cidade como realidade**. O Percevejo Online, [S. l.], v. 1, n. 1, 2009. DOI: 10.9789/2176-7017.2009.v1i1.%p. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/percevejoonline/article/view/431>. Acesso em: 5 set. 2020.

CHAGAS, Marcelo Luiz dos Santos. **ARTE PÚBLICA: Fundamentos do discurso público da Arte**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

CHAGAS, Mário. **Pesquisa museológica**. MASR Colloquia, Rio de Janeiro, v. 7, 2005.

CHAGAS, Mário de Souza. **A imaginação museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. – Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.

CHAGAS, Mario. **A função educacional dos museus:60 anos do Seminário Regional da Unesco**. Rio de Janeiro : Museu da República, 2019.

CHIARELLI, Tadeu. **O que é arte pública ?**. Seção “em obras” de Trópico, 2009. Disponível em < <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/956,1.sh1%20em%>> Acesso em: 18/10/2020.

COCCHIARALE, Fernando. **A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas**. In: Arte & Ensaios, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UF RJ, Rio de Janeiro, n. 11, pp. 66-71, 2004.

COELHO, Guilherme (dir.). **Um domingo com Frederico** [filme documentário]. Matizar, 2011.

COELHO, Frederico. A semana de cem anos. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 19, n. 41, p. 26-52, 2021. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.184567. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/184567>. Acesso em: 5 set. 2021.

COIMBRA, Carlos Alberto Quadros; CAZELLI, Sibeles; CORRÊA, Maíra Freire Naves; GOMES, Isabel Lourenço. **Ampliando audiências: por um museu menos excludente**. Diálogos de la Comunicación, n. 88, p. 1-21, 2014. Disponível em: <http://www.dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2014/01/88_Revista_Dialogos_Ampliando_audiencias_por_um_museu_menos_excludente.pdf>. Acesso em: 7 fev. 2019.

COSTA, Andréa; CASTRO, Fernanda; CHIOVATTO, Milene; SOARES, Ozias. **Educação Museal**. Instituto Brasileiro de Museus. In: Caderno da Política Nacional de Educação Museal. Brasília, DF: IBRAM, 2018. 132p.

COSTA, Andréa; GOUVÊA, Guaracira. **Educação museal no Brasil pré-seminário de 1958: a atuação precursora do Museu Nacional**. In: Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, n. 52, Agosto de 2020, p. 28-48.

COSTA, Anna Luísa Veliago. **Os Sentidos experimentais dos Domingos da Criação**. São Paulo, 2019.

DALCOL, Francisco Eduardo Coser. **A Curadoria de Exposição enquanto espaço de crítica: a constituição de um campo de prática e pensamento em curadoria no Brasil (anos 1960 – 1980)**. Tese. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. 2018.

DARBEL, Alain; BOURDIEU, Pierre. 1963. O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. 2. ed. São Paulo: Editora Universidade São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.

DELEUZE, Gilles.; Guattari, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DE VARINE, Hughes. **Ethics and Heritage. Decolonizing Museology**. ICOM News, n. 3, p. 3, 2005.

DIDI-HUBERMAN, George. **“A História da arte como disciplina anacrônica”**. In: Diante do tempo – História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015.

DUVE, Thierry de. **Fazendo escola ou refazendo-a (?)**. Chapecó: Argos, 2012.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. ISBN: 978-85-7979-060-7

FARIAS, Agnaldo. **O fim da arte segundo Nelson Leirner**. São Paulo: Secretaria do Estado de Cultura, 1995

FAVARETTO, Celso. **Contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo: N-1 edições, 2019.

FEYRABEND, Paul. **Contra o Método**. Editora UNESP: São Paulo. São Paulo, [1975] 2011.

FERNANDES, Thiago Spíndola Motta. **Lugares do experimental no Rio de Janeiro: da década de 1970 ao Zona Franca**. Revista Concinnitas 18 (32), 162-190, 2018. 2, 2018.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Tradução de Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

FICO, Carlos. **Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar**. Revista Brasileira de História , 2004, vol.24, nº 47.

FILHO, Durval Lara. **Museu: de espelho do mundo a espaço relacional**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de São Paulo). São Paulo, 2006.

FILHO, Durval de Lara. **Modos do Museu: Entre a arte e seus públicos**. (Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de São Paulo). São Paulo, 2013.

FOSTER, Hal. **“An Archival Impulse”**. In: October. Volume 110, 2004.

FOSTER, Hal. **Arquivos da Arte Moderna**. Revista Arte e Ensaios 22. Rio de Janeiro: PPGAV-UFRJ, 2012. p.183-193. Disponível em:
<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wpcontent/uploads/2012/01/ae22_Hal_Foster.pdf> Acesso em: 04/07/2020.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1993 [2000].

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999 [1977-78].

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1966].

FRANCISCO, Alessandro. **O museu, o arquivo e o tempo**. Revista Cult. São Paulo, 2018.

FUREGATTI, Sylvia. **Arte e meio urbano: elementos de formação da estética extramuros no Brasil**. (Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo). São Paulo, 2007..

FUREGATTI, Sylvia. **ARTE EXTRAMUROS NO BRASIL: A confluência entre espaço urbano e instituição cultural na formação da vertente artística extramuros no Brasil**. Revista Farol, [S. l.], v. 1, n. 9, p. 77–88, 2013. DOI: 10.47456/rf.v1i9.11364. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/11364>. Acesso em: 15 dez. 2020.

GUASCH, Anna Maria. **Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar**. Revista Valise, Porto Alegre, 2013.

GEIGER, Anna Bella. **Museu de arte diante do artista: problema de ordem conceitual**. VI Colóquio de Museus de Artes de Brasil. MAM Administração. Rio de Janeiro: Acervo MAM-RJ, 1972.

GEIGER, Anna Bella. **Anna Bella Geiger** In Cadernos EAV 2009 : encontros com artistas / organização Escola de Artes Visuais do Parque Lage; Anna Bella Geiger ... [et al.]. ; [organização Joanna Fatorelli e Tania Queiroz] - Rio de Janeiro : EAV, 2012.

GEIGER, Anna Bella; MACHADO, Ivens; HERKENHOFF, Paulo. **Sala Experimental** In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

GERHEIM, Fernando. **Linguagens inventadas: palavra imagem objeto: formas de contágio**. Rio de Janeiro: J.Zahar, 2008.

GESCHÉ-KONING, Nicole. **The "American" (U.S.) Experience - a swinging pendulum?** In: ÉMOND, A. M. (Ed.). Education in museums as seen in Canada, the United States and Europe: research on programs and exhibitions. Canadá: Éditions MultiMondes, 2006. p. 25-50.

GOGAN, Jéssica e MORAIS, Frederico. **Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação**. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica. Cartografias do desejo**. São Paulo: Vozes, 1986; 7a ed. revista e ampliada, 2007.

GUILLAUME, Marc. **A política do patrimônio**. Campo das letras, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice. Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HEIN, George E. **John Dewey and Museum Education**. In: Curator: The Museum Journal, California, v.47, n. 4. p. 413—427, 2004. p. 418.

HERZOG, Catia Silva. **Arquitetura da festa: arte pública e neoconcretismo no Rio de Janeiro**. (Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social e da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro).Rio de Janeiro, 2012.

HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Rio da Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

HOFFMANN, Jens. **Curadoria de A a Z**. Trad. João S. Camara. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017

JAREMTCHUK, Dária Gorete; SILVEIRA, João Evangelista Barbosa Romeo da. **Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP**. 1999.Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

JAREMTCHUK, Dária. **Arte, política e geopolítica nos anos 1960**. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 1, n. 2, p. 47–57, 2017. DOI: 10.24978/mod.v1i2.758. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662313>. Acesso em: 3 set. 2021.

KNAUSS, Paulo. **Quais os desafios dos museus em face da história pública**. In: MAUAD, Ana Maria, SANTHIAGO, Ricardo e BORGES, Viviane Trindade (orgs.). Que história pública queremos? What public history do we want?. São Paulo: Letra e Voz, 2018.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Trad. Elizabeth Carbone Baez. Revista Gávea. v. 1. Rio de Janeiro, 1985, p. 87-93. v. 1. Rio de Janeiro, 1985, p. 87-93

LÉGER, Marc. J. **Brave New Avant Garde - Essays on Contemporary Art and Politics**, Winchester, Reino Unido; Washington, Estados Unidos: Zero Books, 2012.

LÉGER, Marc. J. **Beyond Socially Enraged Art. Commonist Aesthetics**, 2015. Disponível em: <onlineopen.org>. Acesso em: 27/04/2019.

LOPES, Fernanda. **A experiência REX**. Editora Alameda: São Paulo, 2009.

LOPES, Fernanda. **Área Experimental: um lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970**. Prestígio: São Paulo, 2013.

LOPES, Maria Margaret. **A favor da desescolarização dos museus**. In: Revista Educação & Sociedade, Campinas: Cedes/Unicamp, n.40, dez.1991, p.443-445.

LOPES, M. M. **Convite à leitura**. In: MIRANDA, G. G.; SANTOS, M. J. V. C; ESTEVÃO, S. N. M.; FONSECA, V. M. M. (Org.). *A função educativa dos museus*. Niterói - RJ: Muiraquitã, 2008. p. 19-23.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: Edusp, 1999, p. 11.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. 131p.

MACEDO, Ronaldo do Rego. **Meu desejo sempre rondou o desaparecimento: estou sempre girando em torno do tema da invisibilidade, do silêncio, do vazio**. In. *Arte & Ensaios* n. 35, 252 p. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, 2018.

MALMACEDA, Luise Boeno. **O eixo sul experimental: conceitualismos e contracultura nos cenários artísticos de Curitiba e Porto Alegre, anos 1970**. 2018. (Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte - Estética e História da Arte Universidade de São Paulo). São Paulo, 2018. Disponível em: <doi:10.11606/D.93.2018.tde-23072018-143827>. Acesso em: 2020/08/2020..

MAIA, Maria Manuela Alves. **O caso Para-Sar: memórias divididas**. In: THIESEN, Icléia (org.). *Imagens da clausura na Ditadura Militar de 1964: informação, memória e história*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. p. 61-82.

MAIA, Maria Manuela Alves. **O “Caso Para-Sar” como fenômeno de desestabilização da memória**. ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História – Fortaleza, 2009.

MANATA, Franz. **Guilherme Vaz: Uma fração do infinito**. Centro Cultural Banco do Brasil: Rio de Janeiro, 2016.

MARTINS, Luciana Conrado. **A constituição da educação em museus: o funcionamento do dispositivo pedagógico por meio de um estudo comparativo entre museus de artes plásticas, ciências humanas e ciência e tecnologia**. Tese Doutorado – FE, USP, 2011.

MARTINS, Luciana Conrado. **Que público é esse? Formação de públicos de museus e centros culturais**. 1ª ed. – São Paulo: Percebe, 2013.

MARTINS, Mirtes. **Arte contestação: a experiência das JACs**. São Paulo, 2020.

MARTINS, Tatiana: **O Museu como ensaio contemporâneo: reificação, reanimação, metamorfose e sobrevivência**. v.7, n.13: mai.2017 Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>. Acesso em: 04/06/2020.

MASSARANI L., MOREIRA I. C., BRITO M. F. (orgs.). **Ciência e Público – Caminhos da divulgação científica no Brasil**. Rio de Janeiro: Casa da Ciência-Editora da UFRJ, 2002.

MAUAD, Ana Maria. **O passado em Imagens. Artes Visuais e história pública**. In: MAUAD, Ana Maria e ALMEIDA, Juniele Rabêlo de e SANTHIAGO, Ricardo. *História Pública no Brasil. Sentidos e Itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

MAUAD, Ana Maria [Org.]; SANTHIAGO, Ricardo [Org.]. **História pública no Brasil: Sentidos e Itinerários**. 1. ed. São Paulo: Letra e Voz, 2016. v. 1. 352p. *Revista Observatório*, Palmas, v. 3, n. 2, p. 569-585, abr./jun. 2017.

MEMÓRIAS DA DITADURA. Disponível em: < <http://memoriasdaditadura.org.br/> >. Acesso em 15/08/2020.

MENSCH, Peter Van. **O objeto de estudo da Museologia**. Rio de Janeiro: UNIRIO/UGF. 1994.

MENESES, José Newton Coelho. **O patrimônio e a compreensão do passado. Experiência intelectual e diálogo público**. In: ALMEIDA, Junielle Rabêlo de e MENESES, Sônia (orgs.). *História Pública em Debate. Patrimônio, educação e mediações do passado*. São Paulo: Letra e Voz, 2018. MIGNOLO, Walter. **D. Delinking. The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality**. *Cultural Studies*, n. 21(2-3), p. 449-514, 2007.

MESA

REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE.

-redonda de Santiago

ICOM, 1972. Tradução: Marcelo Mattos Araújo e Maria Cristina Bruno. Disponível em:

<http://www.museologia>

[-portugal.net/index.php](http://portugal.net/index.php), 1972. Acesso: 03/10/2020.

MIGNOLO, Walter. **Museus no horizonte colonial da modernidade**. *Garimpendo o Museu* (1992). Trad. Gisele Barbosa Ribeiro e Simone Neiva. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*. v. 7, n. 13, 2018.

MIYADA, Paulo (org.). **AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019.

MORAIS, Frederico. **“Café, críticos e Unidade Experimental”**. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 out. 1969.

MORAIS, Frederico. **Um laboratório de vanguarda**. *Diário de Notícias, Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, 15 out. 1969.

MORAIS, Frederico. **Comunicação interna para Maurício Roberto**. MAM Cursos: gestão e coordenação. Rio de Janeiro: Acervo MAM-RJ, 5 out. 1969.

MORAIS, Frederico. **Plano-piloto da futura cidade lúdica**. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 jun. 1970.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas: a crise na hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 65.

_____. **Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. **Crônicas de amor à arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1995.

MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro (1816–1994)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MORAIS, Frederico.; LOPES, Fernanda. **Depoimento de Frederico Morais a Fernanda Lopes**. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 1, n. 3, p. 115–122, 2017. DOI: 10.24978/mod.v1i3.868. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662242>. Acesso em: 3 set. 2020.

NEVES, Caio; MANATA, Franz. **Guilherme Vaz: eu sou o que posso ser**. In: MANATA, Franz (Org.). *Guilherme Vaz: uma fração do infinito*. Rio de Janeiro: EXST, 2016.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. **Anotações sobre o Parangolé**. In: BRETT, Guy et al. (orgs.). Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1992.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. (2020). **O colapso da arte pública nas práticas artísticas das vanguardas contemporâneas: Geodésica Cultural Itinerante na Revolução dos Baldinhos**. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.1, p. 111-127, jan./jun. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n1-2020-55495>.

ORTIZ, Renato (org.). 1983. **Bourdieu – Sociologia**. São Paulo: Ática. Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. 39. p. 122-155

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003.

_____. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003.

PAIVA, Alessandra. M. S. **São Paulo e Buenos Aires: “cidades-suporte” para a nova arte urbana**. Tese (Doutorado em Ciências de Integração da América Latina) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PARADA, Maurício. **A fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: a elite carioca e as imagens da modernidade no Brasil dos anos 50**. Rio de Janeiro: PUC, 1993.

PARRACHO, Sant’ Anna, Sabrina Marques. **O MAM CARIOCA COMO PROJETO DE MODERNIDADE** Caderno CRH, vol. 18, núm. 44, mayo-agosto, 2005, pp. 257-265 Universidade Federal da Bahia Salvador, Brasil

PARRACHO SANT’ ANNA, Sabrina Marques. **Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011, p. 321.

PEDROSA, Mário. **Arte, necessidade vital**. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 1947.

_____. **Arte experimental e museu**. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 1960.

PEDROSA, Mário. **Crescimento e criação**. In: ARANTES, Otília (ed.). Mário Pedrosa: forma e percepção estética. São Paulo: Edusp, 1996.

PIRES, Vladimir S. **Para o levante da multidão, uma museologia da monstruosidade?** Cadernos do CEOM, Unochapecó, v. 27, n. 41, 2014.

PIRES, Vladimir S. **Museus em tempos de guerra e museus no pós-guerra: 1958, 2018, quais os desafios?**. In: A função educacional dos museus : 60 anos do Seminário Regional da Unesco. Rio de Janeiro: Museu da República, 2019.

PEIXOTO, Maria Inês Hamann. **Arte e grande público: a distância a ser extinta**. Campinas: Autores Associados, 2003.

PORTELLA, Isabel Maria Carneiro de Sanson. **Experimentalismo dos anos 1970 no Brasil: os meios e os acontecimentos na formação do circuito artístico**. (Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro). Rio de Janeiro, 2010.

PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jacqueline (org.). **Roberto Pontual – Obra crítica**. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: Estética e Política**. 2a ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RASSE, Paul. **Le musée contre l'espace public In: Les musées à la lumière de l'espace public**. Paris: L'Harmattan, 1999.

REAL, Regina. **Binômio: museu e educação**. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes/Ministério da Educação, 1969, p. 7.

REBOUÇAS, Júlia. **EIS A ARTE: a atuação do crítico, curador e artista Frederico Moraes**. 2017. 926 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

REGATÃO, José Pedro. **Do Monumento Público à Arte Pública Contemporânea**. Lisboa: Revista de Ciências da Arte, v. 1, p. 66–76, 2015.

REIS, Paulo. **Adorno, Valéry, Proust e as possibilidades de fruição artística**. Revista Obvious, 2014. [revista eletrônica.

REIDY, Affonso E. **Museu de Arte Moderna**, Rio de Janeiro, 1953. In: BONDUKI, Nabil (org.). Affonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau; Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999, p. 164. (Série Arquitetura Brasileira).

REINALDIM, Ivair; SOMMER, Michelle Farias. **Experimentar o experimental: onde a pureza é um mi(s)to**. In: REINALDIM, Ivair; SOMMER, Michelle Farias (orgs.). Experimentar o experimental: onde a pureza é um mi(s)to, furor da margem. Rio de Janeiro: Circuito, 2020. p. 87-107

RIBEIRO, Carlos Flexa. **Seminário de Estudos da Unesco sobre a função educativa dos museus**. Discurso na ocasião do seminário internacional organizado pelo Unesco, set. 1958. MAM-RJ. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Bulletin n. 17. Rio de Janeiro: Acervo MAM-RJ, 1959.

RIBEIRO, Marília Andrés. **Frederico Moraes: crítica e curadoria na contracultura**. Anais do XXXI Colóquio CBHA — [Com/Con]tradições na História da Arte, out. 2011. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte — CBHA, 2011, p. 595-608.

ROLNIK, Suely. **Furor de Arquivo**. Revista Arte e Ensaios. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, Ufrj; ano XVI; n.º 19, 2009, p. 97-98.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo.** Reedição: Porto Alegre: Sulina, 2006, 3a edição 2007

ROLNIK, Suely. **La memoria del cuerpo contamina el museo.** 2007. Disponível em: <<https://transversal.at/transversal/0507/rolnik/pt>>. Acesso em 03/09/2020.

ROLNIK, Suely. **Subjetividade Antropofágica.** São Paulo, 1998.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição.** São Paulo: Editora n-1, 2018.

_____, Suely. **Uma insólita viagem à subjetividade fronteiras com a ética e a cultura.** São Paulo, 1997.

ROQUE, Tatiana. **Resistir a quê? Ou melhor, resistir o quê?.** Revista Lugar Comum, Rio de Janeiro, UFRJ, n. 17, p. 23-32, set. 2001/abr. 2002.

RUIZ, Giselle de Carvalho. **Arte/Cultura em Momento de Trânsito: O MAM/RJ na Década de 1970.'** 01/04/2010 179 f. Doutorado em ARTES CÊNICAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO.

RUIZ, Giselle. **Arte/Cultura em trânsito – o MAM/RJ na década de 1970.** Rio de Janeiro, Mauad–Faperj, 2013.

RUIZ, Giselle. **Artes em trânsito.** Revista Artes e Ensaios. Rio de Janeiro, 2012.

SAHLINS, Marshall. **Cosmologias do capitalismo: o setor transpacífico do ‘Sistema Mundial’.** Religião e Sociedade, Rio de Janeiro, ISER, v.16,1992.

SANCHES, Pilar Pinheiro. **ARTE PÚBLICA e POLÍTICA: Desejo de democracia?.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

SANT’ ANNA, Sabrina Marques Parracho. **Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.** Tese (doutorado) – UFRJ/IFCS/Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, 2008. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008.

SANTHIAGO, Ricardo. **Palavras no tempo e no espaço: A gravação e o texto de história oral.** In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (Orgs.). Introdução à História Pública. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

SANTOS, Karolline. **Entre a Cidade imaginária E a Cidade sensível: Breve análise Da imaginação Museal No Distrito Federal E Identidades Silenciadas.** História Revista, vol. 25, nº 3, dezembro de 2020, p. 167-90, doi:10.5216/hr.v25i3.66200.

SAVIANI, Demerval. **Escola e Democracia.** Campinas: Autores Associados, 2008, p.7-11.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas.** In: . As ideias fora do lugar. São Paulo: Cia. das Letras; Penguin, 2014, p. 30. (Ensaio Selecionados).

SCHROEDER, C. S. **As artes visuais sob vigilância: Censura e repressão nos anos de ditadura.** MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 45–59, 2019. DOI:

10.24978/mod.v3i3.4300. Disponível em:
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663187>. Acesso em: 4 set. 2020.

SEIBEL-MACHADO, Maria. I. **O papel do setor educativo nos museus: análise da literatura (1987 a 2006) e a experiência do Museu da Vida.** (Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Geociências da Universidade Estadual de Campinas). Campinas, 2009.

SCHEINER, Tereza Cristina. **Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas.** Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan.-abr. 2012.

SCHMIDT, Mario Furley. **Nova história crítica: ensino médio.** Volume único.1.ed. - São Paulo: Nova Geração, 2005.

SILVA, Anna Corina Gonçalves da. **Notas sobre experimentação e fruição: MAM-Rio enquanto “laboratório experimental”.** ANPUH, 2011.

SOUSA. Cinara Barbosa. **O Dispositivo da Curadoria: entre seleção, conceito e plataforma,** 2013.

SPINELLI, João J. **Arte pública subsídio para a pesquisa em artes visuais.** In: Artes Visuais – pesquisa hoje. Salvador: UFBA. 2001

TEJO, Cristiana. **A Gênese do Campo da Curadoria da arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini.** Recife, 2017.

Unidade experimental – Regulamento. Circular do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro [circa. 1969].

UNIDADE EXPERIMENTAL. **Pesquisa sobre frequentadores do MAM, 1972-1973.** Arquivo Frederico Moraes; MORAIS, Frederico. Cronocolagem. In: GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico. Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017, pp. 247 e 300.

VALLADARES, José. **Museus para o povo.** Salvador: Publicações do Museu do Estado da Bahia, 1946

VALÉRY, Paul. **O problema dos Museus.** São Paulo: Revista ARS/USP. nº 12. vol. 6. 2008. p. 30-35. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v6n12/v6n12a03.pdf>>. Acessado em: 05/07/2020.

VARELA, Elizabeth Catoia. **O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e seu arquivo: fontes para a história da arte no Brasil.** Rio de Janeiro: Acesso Livre. n. 11 jan.-jun. 2019.

VARELA, Elizabeth Catoia (coord.). **Trajatória: cursos e eventos.** Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2016.

VARINE, Hugues de. **A respeito da Mesa-redonda de Santiago.** ARAÚJO, M.; M. BRUNO; M.C.O (orgs.). **A memória do pensamento museológico brasileiro: documentos e depoimentos.** São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.

VILLAS BOAS, Gláucia. Prefácio. In: PARRACHO SANT’ ANNA, Sabrina Marques. **Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011, p. 13.

ZANATA, Túlio Rossini Ferreira; CANAS, Adriano Tomitão. **Museu, arte e cidade: as primeiras exposições no vão livre do MASP**. 1º Congresso Internacional de Espaços Públicos. São Paulo, 2016.

ANEXO A - Unidade Experimental: Comunicado ao diretor Maurício Roberto (1969)

museu de arte moderna do rio de janeiro

av. beira-mar - caixa postal 44 - zc00-end. telegráfico museuama - tel. 31-1871

UE - UNIDADE EXPERIMENTAL

1. A Unidade Experimental - UE - funcionará no Museu de Arte Moderna do Rio, na sala 12, do "Bloco Aula", sob a Coordenação do Responsável pelo Setor de Cursos do MAM.

2. Os objetivos da UE serão, entre outros, os seguintes:

- a) realizar experiências em todos os níveis culturais - inclusive científicos, sem distinção de categorias ou modos de expressão - objetivando a descoberta e uso de uma linguagem total e/ ou de novas linguagens.
- b) centralizar experiências concernentes a decodificação e codificação de linguagens.
- c) atrair todos aqueles que em qualquer nível possam contribuir com suas experiências e trabalhos anteriores para a programação estabelecida e criação de novas propostas.

As propostas serão discutidas em conjunto pelos Responsáveis da UE, que darão sua resposta por escrito.

- d) colaborar com todos os setores do MAM, sempre que solicitada, sem ônus financeiro, visando resultados comuns. Esta colaboração poderá se fazer especialmente na programação de atividades externas, cursos, exposições, conferências, debates, manifestações. Dentro do Setor de cursos, a UE será uma espécie de laboratório pedagógico, visando novas propostas de ensino.

§§ - todos os professores e alunos do MAM poderão participar da UE - apresentando-se espontaneamente ou solicitando sua participação.

3. A UE será dirigida pelo coordenador de Cursos do MAM, tendo a mais, um Responsável pela programação e um secretário.

§ - O responsável pela programação coordenará o programa de pesquisas e de atividades da UE. Será o responsável pelo cumprimento da programação externa da UE. Manterá contatos com pessoas, entidades e organismos fora do MAM.

§§§ - O Secretário cuidará da execução de todas as atividades programadas previstas, bem como cuidará da organização administrativa e burocrática da UE, bem como organizará o setor de documentação e arquivo.

CONTINUA

museu de arte moderna do rio de janeiro

av. beira-mar - caixa postal 44 - zc00 end. telegráfico museuarmo - tel. 31-1871

4. O Uso das dependências do MAM (biblioteca, salas de aula, oficinas, outras salas, cinemateca, etc.,) será sempre controlado pela coordenação de cursos, com aprovação do diretor executivo do MAM. A autorização será encaminhada a cada chefe de setor mediante Comunicação Interna - CI.
5. Quando houver despesas estas serão expressamente autorizadas pelo diretor executivo consultados os setores competentes.
6. A secretaria de cursos dará apoio à UE, cedendo funcionários, equipamento e material de escritório sem prejuízo de suas atividades básicas e respeitado o horário de funcionamento do setor - secretaria e aulas.
Todo pedido de material será feito através da secretaria de cursos.
7. A UE, por intermédio do Responsável pela programação, apresentará a programação - interna e externa - trimestralmente, a qual será aprovada pelo diretor executivo do MAM.
8. A divulgação das atividades da UE será feita pela coordenação de cursos ou pelo setor de divulgação e relações públicas.
9. As reuniões e trabalhos fora dos horários convencionais de funcionamento do MAM, deverão ser comunicadas previamente à administração.
10. Este regulamento será aprovado pelo diretor executivo do MAM, que comunicará aos demais setores a criação da UE.

Considerada extensão da coordenação de cursos e tendo como objetivos, entre outros, realizar experiências em todos os níveis culturais, no sentido da descoberta e uso de uma linguagem total e/ou de novas linguagens, foi criada com sede no Museu de Arte Moderna do Rio, a Unidade Experimental. A UE será um laboratório de vanguarda centralizador de experiências concernentes à decodificação e codificação de linguagens, esperando portanto atrair todos aqueles que, em qualquer nível, possam contribuir com suas experiências e trabalhos anteriores para a programação estabelecida e criação de novos programas.

CURSOS E PROGRAMAÇÃO

A Unidade Experimental vai colaborar com todos os setores do MAM, especialmente na programação de atividades externas, cursos, exposições, conferências, debates, manifestações ambientais, plurisensoriais, interdisciplinares. No que concerne à coordenação de cursos a UE será um laboratório pedagógico, visando novas propostas de ensino. Todos os professores e alunos do MAM poderão participar da UE, que considerará, também, qualquer proposta a ela encaminhada por interessados de fora do MAM.

INTERDISCIPLINAR

A proposta de criação da Unidade Experimental partiu de um grupo de artistas plásticos, músicos, críticos de arte e professores (do MAM) já com uma ficha de trabalhos realizados no campo da criação plástica e musical e no da teoria da arte. Este grupo, constituído de Frederico Morais, Cildo Meireles, Guilherme Magalhães Vaz e Luiz Alphonsus Guimarães, encaminhou ao diretor executivo do MAM, sr. Mauricio Roberto ofício solicitando abrigo para a UE, no que foi imediatamente atendido. Em seu ofício, afirmavam, nos considerandos, entre outras coisas o seguinte:

1. A atividade artística, hoje, é cada vez mais coletiva e interdisciplinar; a obra de arte rompendo as categorias e disciplinas, tal como a ciência, é mais e mais plurisensorial, ambiental, participacional. No mesmo sentido, o Museu evoluiu da idéia de acervo e/ou exposição (que não se exclui, mas não se limita a isso) para outra, mais ampla e rica, que é ser um local onde se dão situações artísticas, cuja ocorrência, por seu caráter multiplicador e por seus efeitos imprevistos, muitas vezes retardatários, não podem ser reduzidos a simples estatísticas ou números.

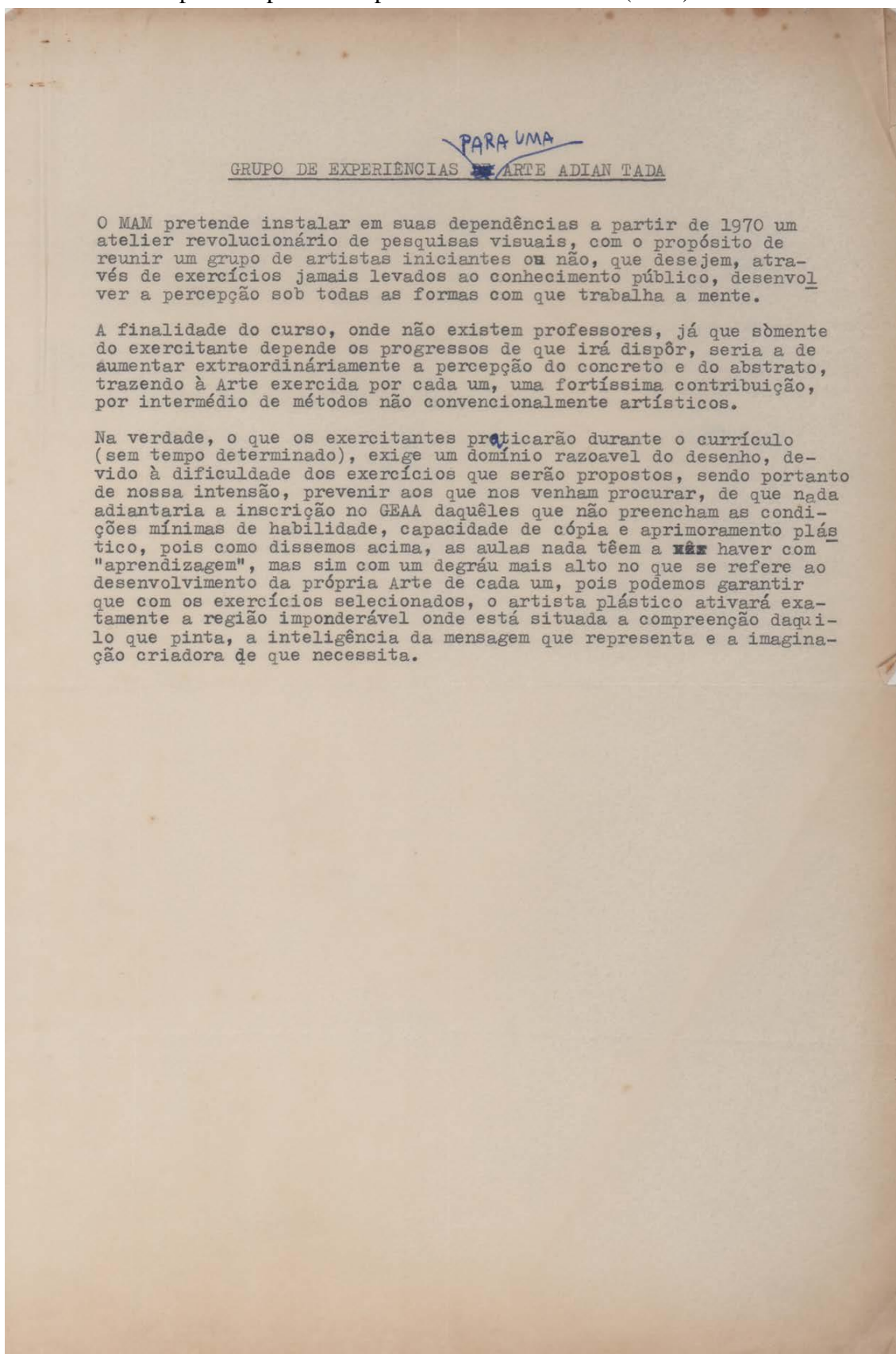
Em seu ofício, afirmam que as atividades e realizações da UE têm em mira a codificação de novas linguagens que incluiriam formas de pensamento e de comunicação e informação através de todos os sentidos (tato, cheiros, audição, etc.) numa exploração mais ampla da capacidade lúdica do homem, ou seja, a pesquisa interdisciplinar, em todos os campos, sem qualquer limitação de ismos, cânones, salões ou escolas.

Foi elaborado um Regulamento interno definindo as relações da UE com a coordenação de cursos e com o Museu (uso de suas dependências, salas de aula, etc.). Já na próxima sexta-feira será realizada a primeira reunião da UE, ocasião em que será definida a programação de suas atividades internas e externas para o restante do ano de 1969, bem como será debatida a X Bienal de São Paulo e a representação considerada mais importante, do ponto de vista de vanguarda, que é a do Canadá, especialmente Iain Baxter e Greg Curnoe.

Como foi dito, ainda não foi definida a programação de 69, mas entre as atividades previstas estão, as seguintes:

1. Pesquisas com sons urbanos (tráfego, bares, publicidade, auditório, etc).
2. Manifestações olfato-gustativas.
3. Expedições com recolhimento de materiais e elaboração de relatórios e documentação de experiências.
4. Exposição de projetos ou projetos - idéias, depoimentos ou obras inacabadas.
5. Participação em salões com trabalhos de equipe e realização de debates.
6. "Alguns exercícios para uma arte adiantada", a cargo de Roberto Magalhães, que reunirá um grupo de desenhistas com a intenção de pesquisas novas formas de percepção dos objetos usuais ou de situações ou fenômenos, inclusive naturais como vento, fogo, ar, água, etc.
7. Pesquisa teórica (fundamentada em entrevistas) sobre o problema da criação na arte e na ciência.

ANEXO B - Grupo de experiências para uma arte adiantada (1969)



Fonte: Acervo Pessoal de Frederico Morais

ALGUNS EXERCÍCIOS PARA UMA ARTE ADIANTADA

- 1- O objeto como deverá ser visto de um outro lugar
- 2- O objeto como deverá ser visto invertido.
- 3- O objeto em movimento pendular.
- 4- O objeto em movimento circular.
- 5- Representação de um refléxo
- 6- O objeto "dobrado" ou "quebrado" como num espelho.
- 7- Deformação de uma parte do objeto.
- 8- Contornos superpostos.
- 9- Cópia de um objeto com iluminação móvil.
- 10- Cópia de uma paisagem ou objeto vistos em poucos segundos. (slide)
- 11- Transposição normal de uma grande foto vista de perfil.
- 12- Complementação de algo inexistente num determinado motivo.
- 13- Círculo perfeito.
- 14- Representação do fogo.
- 15- Representação da fumaça.
- 16- Representação da água.
- 17- Desenhos com os olhos fechados de figuras ou abstrações.
- 18 - Desenhos com as duas mãos simultâneamente.
- 19- Concepção de uma nova forma de um objeto dado.

ANEXO C - A Unidade Experimental (1969)

A Unidade Experimental

A proposta de criação de Unidade Experimental no Museu de Arte Moderna partiu de um grupo de artistas plásticos, músicos, críticos de arte e professores já com trabalhos realizados no campo da criação plástica e musical, e no da teoria da arte. Este grupo, constituído de Frederico Moraes, Cildo Meireles, Guilherme Magalhães Vaz e Luiz Alphonsus Guimarães, encaminhou ao diretor executivo do Museu, sr. Maurício Roberto, ofício solicitando abrigo para a UE, no que foi imediatamente atendido.

Em seu ofício, afirmam os professores que a atividade artística, hoje, é cada vez mais coletiva e interdisciplinar: "a obra de arte rompendo as categorias e disciplinas, tal como a ciência, é mais e mais plurissensorial, ambiental, participacional. No mesmo sentido, o Museu evolui da idéia de acervo e/ou exposição (que não se exclui, mas não se limitando a isso) para outra, mais ampla e rica, que é transformar-se em um local onde se dão situações artísticas, cuja ocorrência, por seu caráter multiplicador e por seus efeitos imprevistos, muitas vezes retardatários, não podem ser reduzidos a simples estatística ou números".

Fonte: Acervo Pessoal de Frederico Moraes

ANEXO D - Unidade Experimental do MAM começa pesquisa de nova linguagem (1969), por Luis Carlos Maciel

Vanguarda
LUIZ CARLOS MACIEL

UNIDADE EXPERIMENTAL DO MAM COMEÇA PESQUISA DE NOVA LINGUAGEM

Acho que merece a maior divulgação a idéia surgida no Museu de Arte Moderna de formação de uma Unidade Experimental, destinada à pesquisa de uma linguagem total e/ou de novas linguagens. A idéia é de Frederico Moraes, Gildo Meireles, Guilherme Magalhães Vaz e Luís Alphonsus Guimarães e já foi apresentada a Maurício Roberto, diretor do MAM, que a oficializou, autorizando sua execução. Segundo informações do grupo idealizador, "a UE será um laboratório de vanguarda, centralizador de experiências concernentes à codificação de linguagens". Incluem-se no conceito de "linguagem" formas de pensamento, comunicação e informação através de todos os sentidos (tato, olfato, visão, audição, etc.), numa ampla exploração da capacidade lúcida do ser humano.

Programa avançado

Não tenho a menor dúvida de que a Unidade Experimental do MAM pode tornar-se um grande centro de debate e pesquisa sobre todas as tendências artísticas de vanguarda que existem entre nós. Com isso, pode estimular a criação, abrir novos caminhos e propiciar a eclosão de fatos artísticos de importância. De seu programa, já constam os seguintes pontos:

1. Pesquisas com sons urbanos (tráfego, bares, publicidade, auditório etc.).
2. Manifestações olfato-gustativas.
3. Expedições com recolhimento de materiais e elaboração de relatórios e documentação de experiências.
4. Exposição de projetos ou projetos-ideias, depoimentos ou obras inacabadas.
5. Participação em salões com trabalhos de equipe e realização de debates.
6. "Alguns exercícios para uma arte adiantada", a cargo de Roberto Magalhães, que reunirá um grupo de desenhistas com a intenção de pesquisar novas formas de percepção dos objetos usuais ou de situações e fenômenos, inclusive naturais como vento, fogo, ar, água etc.
7. Pesquisa teórica (fundamentada em entrevistas) sobre o problema da criação na arte e na ciência.

O Laboratório começa com um debate sobre a X Bienal de São Paulo, principalmente a representação do Canadá, considerada a mais importante, do ponto de vista da vanguarda.

TABELA

<ul style="list-style-type: none"> ● Oscar Ornstein, especialista em superproduções, vai apresentar aos sábados e domingos, no Teatro Copacabana, a peça infantil de Lauro Gomes, O Sapateiro do Rei, vencedora do II Festival de Teatro Infantil. ● Vai estreiar em Londres, a comédia musical Promises, Promises. O responsável pela música é Burt Bacharach, um dos compositores mais famosos do momento. Entrevistado, Bacharach partidário da 	<ul style="list-style-type: none"> ● fusão entre música pop e erudita: "Leonard Bernstein é o rei da confluência. Regendo Mozart à tarde e compondo West Side Story pela manhã, ele mostrou que as barreiras estão caindo". ● Agradou bastante ao público a estréia de Lá, de Sérgio Jockyman, sob direção de Antônio Abujamra, no Teatro Ipanema. A peça é um monólogo interpretado por Paulo Goulart. Vamos ver.
--	--

Fonte: Acervo Pessoal de Frederico Moraes

O público do MAM (1973), por Odacy Costa.

comportamento

O público do MAM

De manhã bem cedo, começam a chegar: os tipos exóticos, os ginecistas, o homem de meia idade que leva o cachorro a passear, a mulher da Lapa que vem diariamente arrancar flores, outro que vem lavar o carro, a partir do meio dia chegam os hippies, "donos do jardim" à tardinha, os pescadores que se instalam na amurada; tarde da noite, por volta de 2 horas da madrugada, chega um personagem estranho, que vem diariamente, ler à luz de um poste.

São os frequentadores do Museu de Arte Moderna — dos seus espaços internos e externos — e que foram objeto de uma pesquisa desenvolvida pelo Laboratório de Criatividade (Unidade Experimental), sob a direção de Frederico de Moraes. A pesquisa, que teve a participação de artistas, sociólogos, estatísticos, alunos e monitores, partiu da hipótese de que era possível definir entre os frequentadores do MAM, grupos com características específicas e interesses definidos.

A pesquisa continua em andamento, pois abriu uma série de perspectivas para outras atividades, e permitiu, entre outros resultados, traçar "retratos-tipos", dos frequentadores dos diversos espaços do Museu. Num outro aspecto, a pesquisa procurou ampliar o conceito de acervo, partindo da idéia de que além do que tradicionalmente se concebe como quadros, esculturas, livros, móveis — existe um acervo poético: o silêncio, o barulho, a brisa, a pedra, a vegetação.

OS ESPAÇOS

O espaço do Museu foi dividido em doze áreas: Passarela—Jardim—Fonte, Estacionamento—Jardim—Boleia, Colunas—Pedras, Cantina, Terraço, Restaurante, Jardim—Palmieiras, Pescadores, Exposições—Cinemateca, Biblioteca, Cursos. O tempo foi dividido em três períodos: de 6 da manhã ao meio dia; de meio-dia às 6 da tarde; de 6 da tarde à noite.

Numa primeira fase os pesquisadores, divididos em grupos, permaneceram em todas as áreas, internas e externas do Museu, por períodos contínuos de 24 horas, durante uma semana. Utilizando gravadores e máquinas fotográficas, iam registrando tudo o que estava acontecendo no momento: condições climáticas, odores, barulhos, iluminação. Ao mesmo tempo observavam a frequência, abordando as pessoas e entrevistando-as. Como não havia de início um roteiro rígido, nem uma definição exata dos objetivos a serem atingidos, pensou-se primeiramente em valorizar o exótico, o excepcional. Outra idéia surgiu foi a de se criar um roteiro sonoro do Museu, definindo-se os espaços, através dos sons. Discutidas as várias hipóteses e possibilidades, optou-se por pesquisar o frequentador em relação ao espaço e ao tempo.

A aproximação do entrevistador era, na maioria das vezes, recebida com desconfiança. Por outro lado, havia sempre uma diferença de atitudes entre os frequentadores de um espaço e de outro: enquanto que os do Jardim, hippies) estavam sempre predispostos à uma conversa, os do restaurante, (homens de negócios), se negavam a participar (na maioria das vezes) ou procuravam levar a conversa a um plano de ironia.

O FREQUENTADOR-PADRÃO

Embora o objetivo não fosse somente quantificar, ou estabelecer porcentagens, alcançaram-se dados numéricos que permitem chegar a outros tipos de conclusões. Foram distribuídos 300 questionários, contendo além da identificação do entrevistado, observações sobre sua aparência (roupas, aspecto físico).

A partir das respostas traçaram-se vários quadros. Em relação à procura de espaços, o maior número de frequentadores buscam as exposições, e em segundo lugar, o espaço compreendido entre as colunas e as pedras. O maior número de visitantes são homens (60%), e a maioria na faixa entre os 20 e 29 anos (38%). Os universitários constituem a maior parte dos visitantes (68%), vindos na maioria da Zona Sul. Os visitantes da Zona Sul são em maior número do que os das três outras zonas — Norte, Centro e Subúrbio — somadas juntas.

Em relação às profissões, 28% são estudantes, segundo-se os de profissões liberais (21%), uma boa porcentagem de bancários e comerciantes (17%), e apenas 5% de artistas e artesãos.

A partir das entrevistas, traçou-se um retrato do frequentador-padrão, que tem de 20 a 29 anos, de sexo masculino, grau de instrução universitário, solteiro, morador da zona sul, estudante. Contudo, esse retrato apresenta variações, traços particulares, em relação aos espaços e horários. Assim, no espaço Colunas—Pedras, que de tarde é frequentado por jovens de idade entre os 20 e 25 anos, estudantes do colegial ou preparando-se para o vestibular, solteiros, vindos na maioria da Zona Norte ou do subúrbio, "hippies", recebe, à noite, um maior número de visitantes casados, da Zona Sul, de instrução colegial e profissões liberais.

Numa etapa seguinte, comparados os resultados de todas as entrevistas, procurou-se definir os tipos-padrões de cada espaço. Localizados os doze tipos, um para cada espaço, foram, isoladamente, objetos de pesquisas mais detalhadas. Visitaram-se as famílias, observaram-se as casas, os móveis, visitou-se os locais de trabalho de cada um, entrevistando-se os colegas, procurando conhecer os gostos, atitudes, comportamentos, padrões de vida. Alguns aceitaram com restrições, e outros recusavam, terminantemente, a possibilidade de se estender a pesquisa à sua casa, família. Um dos frequentadores do estacionamento afastou a hipótese de entrevistar sua mulher ("ela não tem nada a dizer"); outro, o frequentador padrão da biblioteca, não quis que fossem à sua casa ("é apenas o lugar onde vou dormir").

O frequentador-padrão do restaurante, um economista, depois de muita insistência, concordou em receber um dos pesquisadores em sua casa, recebeu à tardinha, antes do jantar, tomando uísque, com música ambiental, em uma sala cheia de objetos de gosto duvidoso. A mulher não tomou parte neste encontro. A entrevista seguinte foi obtida do entrevistado, desconfiado e irônico.

Quanto às referências culturais de cada um dos tipos, verificou-se ser mais o resultado de uma massificação de informação, do que de buscas ou descobertas pessoais.

Tanto o hippie do jardim, quanto o executivo do restaurante, citaram nomes já consagrados pelos meios de comunicação de massa.

Chico Buarque de Holanda, Di Cavalcanti ou Djanira, Glauber Rocha, Fellini ou Jece Valadão, Chopin, Bach e Beethoven, foram os mais citados. Mesmo os jovens frequentadores do jardim sugeriram um universo massificado, e de certo modo romântico, citando Chopin e Djanira, enquanto que os artistas de vanguarda foram raramente lembrados.

VISITANTES EM EXPOSIÇÃO

O material resultante da pesquisa, mais de 30 fitas gravadas, fotografias, relatórios, foram incorporados ao acervo do Museu, o que é, na prática, a ampliação da noção de acervo.

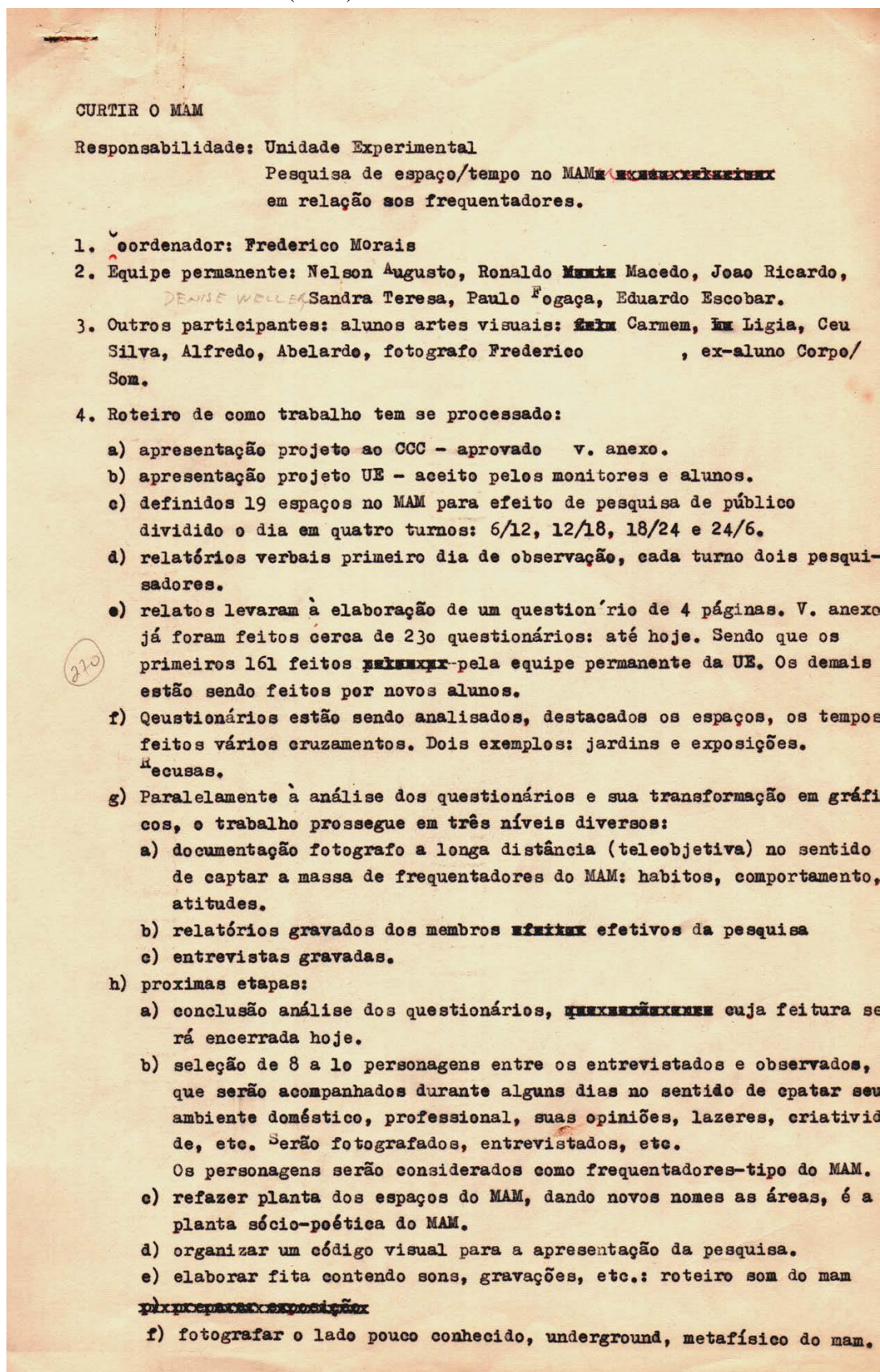
Através desse material, os painéis serão apresentados em exposição: doze painéis, arrumados em formato de palco, sugerindo a idéia de que "o frequentador tem o seu drama, e participa de um drama que ocorre no Museu de Arte Moderna", mostrando enfim, que o frequentador não é uma entidade passiva, neutra. Os painéis mostrarão, de frente, dados sobre o frequentador-padrão, sua identificação e localização dentro da cidade, fotografias, e uma de suas frases significativas, ampliada. No verso, uma análise em termos psicossociais das conclusões.

Ao visitar o Museu, o frequentador busca, de certa forma, uma resposta às suas indagações, e partindo desse ponto de vista, a pesquisa poderá ser utilizada para uma reorganização das atividades do Museu, em função do seu público. Segundo Frederico Moraes, uma outra contribuição da pesquisa, foi comprovar que o Museu não é uma entidade confinada no seu espaço, mas que é parte do fluxo vital da cidade, informando e sendo informado.

ODACY DA COSTA

Fonte: Acervo Pessoal de Frederico Moraes

ANEXO E - Curtir o MAM (1973)



- g) mais que a física, a metafísica do MAM.
 - h) preparar relatório completo - fotográfico, gravado, escrito e coisas que tais para o Colóquio de Museus
 - i) montar exposição no MAM, tomando por base essencialmente painéis fotográficos, gráficos, gravações e eventualmente - audio-visuais e filmes.
5. Seria possível já antecipar algumas conclusões dos questionários e relatórios. Contudo prefiro aguardar a conclusão da análise. Posso contudo antecipar algumas críticas que tem sido feitas ao MAM, bem como fornecer alguns números da pesquisa. V. anexo.
6. Próxima reunião do CCC - aprovação orçamento da pesquisa.

UNIDADE EXPERIMENTAL - Curtir o MAM

Retratos:

1. Manhã, estacionamento
30 anos, casado, universitário, profissional liberal, zona sul
2. Manhã/tarde, jardins/fonte
20 anos, solteiro, ginásial, comerciário/bancário, centro.
3. manhã/tarde, colunas-pedras
15/25 anos, solteiro, colégial, zona norte.
4. tarde, jardim interno
30 anos, casada, colégial, prendas domésticas, centro
5. tarde, terraço
30 anos, solteiro, universitário, prof. liberal, zona sul
6. tarde, restaurante
30 anos, casado, universitário, prof. liberal, zona sul
7. manhã/tarde, jardins-palmeiras, pescadores
20 anos, solteiro, ginásial/colégial, operário/comerciário/bancário, centro.
8. tarde, exposições-
20 anos, solteira, universitária, profissional liberal, zona sul
9. noite/cinematca
30 ou 50 anos, casado, universitário, prof. liberal, zona sul
10. tarde/noite, biblioteca:
20 anos, masculino, universitário, estudante, subúrbio/norte.

UNIDADE EXPERIMENTAL - Urtir o MAM

Retratos:

Jardins:

1. Manhã/meio

19 anos, masc., primário, centro/sub., solteiro, estud.

Manhã/fim:

~~20-29 anos, masc./fem., univ., centro/sul, solt., comer/banc./prof.lib.~~

20-29 anos, masc./fem., univ., centro/sul, solt., comer/banc./prof.lib.

2. tarde/meio

20-29 anos, masc., col./univ., norte/centro/out.est./ solt., estud.

tarde/fim:

20-29, fem., univ., sul, solt/cas./ prof.lib./com./banc./prend.dom./~~est.~~Colunas pedras

3. manhã/meio

10-19, masc., col., norte, solt., est.

manhã/fim

10-19/30-39, masc., prim./gin., sul, casados, est./empres./prof.lib.

4. tarde/meio

20-29/10-19, masc., col./univ., ~~norte/centro~~ sub., solt., est.

tarde/fim

40-49/30-39, masc., prim./gin., norte, cas., profes./est./mil./com./
banc./pr.dom.Exposições:

5. tarde/meio

20-29/~~10-19~~, fem., univ., sul, solt, est.

tarde/fim

20-29, fem., univ., sul, solt., prof.lib./com./banc.

Cinematca

tarde/meio

20-29/50-59, mac., univ., sul/norte, solt./cas., prof.lib./est.

tarde/fim

30-39, mac./fem., gin./univ., sul, cas./pr. domésticas

Cantina~~tarde~~/meio

20-29, mac., prim./col./gin./univ., res.n.decl./ solt., artistas, artesãos

noite/fim

40-49/ 10-19, mac./fem., col./univ./sul/norte, solt./cas./prof.lib.

Cinematca

noite/meio

20-29, mac., univ./co., sul, solt., prof.lib/com./banc.

noite/fim

60/30/20/10, mac./fem., univ., sul, solt., est.

MAM

UNIDADE EXPERIMENTAL

Analisados os primeiros questionários, solicitamos observar o seguinte:

1. Preferencialmente entrevistar:
 - a) pessoas com mais de 30 anos
 - b) mulheres
 - c) casadas
 - d) operários, profissionais liberais, etc.
2. Nunca deixar de anotar o bairro (a rua não é tão importante)
3. Os locais são os seguintes:
 - estacionamento jardim (10)
 - estacionamento bolsa (5)
 - jardim interno (6)
 - cantina (10)
 - passarela (2)
 - terraço (3)
 - restaurante (5)
 - exposições (20)
 - cinemateca (28)
 - jardim fonte (5)
 - pescadores (4)
 - administração, cursos, oficinas, porão, lab. som (3 entrevistas cada)
4. No horário de 18 às 24 precisam ser feitas pelo menos 30 entrevistas
5. Neste fim de semana concentrar entrevistas exposições, cinemateca, cantina.
6. Evitar entrevistas nas pedras, c/ estudantes e/ou hippies, na faixa de 15 a 25 anos.
7. Ampliar anotações contendo observações pessoais.

Observações críticas dos frequentadores do MAM:

1. Acervo: a) "vim em busca do brasileiro e só encontrei o estrangeiro"
 b) "deixo meu protesto contra a péssima conservação dos quadros."
 (vários entrevistados fizeram a mesma crítica)
 c) "considero o acervo do MAM muito triste. Regra geral os trabalhos expostos não correspondem às melhores fases dos artistas representados".
 d) um visitante faz severas críticas à conservação dos quadros e faz questão de mostrar para o entrevistador as rachaduras em um quadro de Soulage, tática de passarinho no quadro de Rothko ao mesmo tempo que lamenta a ausência de artistas brasileiros.
2. Jardins: a) deveria ter mais esculturas expostas ao ar livre
 b) falta bebedouros d'água
3. Arquitetura | observação corriqueira: as obras deveriam ser completadas, quase todos consideram o prédio inacabado.
~~xx~~ a) "não gosto da arquitetura do MAM pelo que ela significa de distanciamento quanto à possibilidade de realização de propostas artísticas mais atuais". O espaço é pouco flexível.
 b) críticas à conservação do prédio: colunas e brise-soleil.
 c) "o bloco-escola tem aparência de fábrica".
 d) "a acústica é bastante deficiente no bloco de exposições. Será que o arquiteto não percebeu isso?".
4. Exposições: ~~xxx~~ a) "deveriam ser encerradas mais tarde"
 b) "O MAM não deveria cobrar ingressos para as exposições e permanecer aberto mais tempo".
 c) uma paralítica: "não venho mais ~~xx~~ vezes ao MAM porque o elevador quase nunca está funcionando".
 d) "estou vendo o sol bater nos quadros. Isto não vai danificá-los?".
5. Atividades: a) "O museu hoje não tem mais atividades. Não tenho muito o que acompanhar. Vejo inércia e desatualização dentro do MAM".
 b) "onde estão aquelas festas bonitas do MAM? Quando voltarão? Os diretores de hoje são militares?"
 c) O MAM deveria promover novamente seus "Domingos da Criação"
6. Atenção p/ com público:
 a) Um militar fez críticas aos guardas do MAM: "são pouco atenciosos, barulhentos (ouvem rádio ligados muito alto), jogam futebol, não sabem informar e não deixam usar as dependências do MAM: bebedouro d'água e WC."
 b) Um artista conhecido: "falta de consideração do MAM para com os artistas, que não são mais convidados para as exposições. Vejo uma grande discriminação no tocante aos convidados, que parecem ser hoje apenas membros dos café-societ

gente de palit6 e gravata. S6 vejo not6cias do MAM nas colunas sociais. Afinal eu sou s6cio fundador do MAM e um artista conhecido e respeitado".

- d) "vejo muito pouca gente no MAM. Na Europa uma exposi63o com esta de Bonnard provocaria filas".
- e) "porque o MAM encontra-se fechado pela manh3".

7. Divulga63o: "n3o vejo nenhuma divulga63o das exposi63es do MAM nos ~~pra-~~ jornais".

- b) "os jornais sempre noticiam errado a programa63o da Cinemateca".

8. Cursos: "protesto contra a paraliza63o do Curso Popular de Arte. Durante tr3s anos assisti confer4ncias que me foram muito 6teis".

9. Seguran6a: "O excesso de guardas e policiais perturba a tranquilidade da paisagem".

10. Verbas: "4 lament3vel que o MAM n3o tenha verbas para desenvolver plenamente suas atividades", "seu projeto inicial".

Relat6rios

- a) jardim: gente roubando plantas
- b) na segunda-feira, dia 1^o de maio, entre 1.30 e 5.30 da manh3 n3o se viu nenhum ~~guarda~~ guarda fazendo a ronda ou mesmo na parte externa do edif6cio. V3rios grupos de rapazes e mo6as presentes no local poderiam fazer o que bem entendessem sem que fossem perturbados. Do lado do restaurante e laborat6rio de som, a inseguran6a 4 total: um vidro seria quebrado sem que ningu4m ouvisse nada.

MAM

UNIDADE EXPERIMENTAL

Pesquisa: Curtir o MAM

1. Início trabalho: 1º de abril
2. Primeiro relatório CCG: 3.5.
3. Foram feitas 267 entrevistas com frequentadores do MAM, em 19 espaços, previamente definidos, em dias do meio e fim de semana, cobrindo as 24 do dia.
 - 3.1. Colaboraram na feitura das entrevistas 4 monitores, ~~em~~ 2 ex-alunos, 6 alunos dos cursos atuais, 2 colaboradores convidados.
4. Simultaneamente foram feitos relatórios verbais, gravados, que cobriram três dias de 24 horas, relatórios que ocuparam 6 fitas cassete de 90'
5. Foram batidas cerca de 200 fotografias do interior e exterior do MAM, já reveladas, parte transformada em prova-contato, algumas ampliadas.
6. Os questionários foram analisados e resultaram em 18 quadros (v.anexo)
7. Entre os entrevistados, tendo em vista a análise das entrevistas, foram destacados 11 personagens, que representam o "retrato médio" dos frequentadores do MAM nos espaços definidos, considerando-se, também os dias e as horas.
8. Os onze personagens estão sendo entrevistados longamente pelos pesquisadores - ~~geralmente~~ geralmente as entrevistas têm a duração de um dia e nela procura-se alcançar o retrato do personagem. Nas entrevistas até aqui realizadas - ao todo 6 - foram usadas 14 fitas de 90 e 60' e foram batidas cerca de 200 fotografias.
9. Até agora foram realizadas sete reuniões com todos os pesquisadores, para análise do material recolhido e andamento dos trabalhos. Na última reunião chegou-se à definição da exposição, inclusive sua forma de apresentação.
10. No momento estão sendo transcritas as fitas cassete para fitas de 1.800 pés - gravação stereo, Akai.
11. Estão sendo feitos os primeiros ensaios, em tamanho reduzido, do material fotográfico, em painéis individualizados.
12. Próximas etapas do trabalho:
 - a) levantamento de dados (nos departamentos de pesquisa dos jornais, livros, sindicatos, com sociólogos e psicólogos) para elaboração de pequenos textos sobre, entre outros, os seguintes tópicos: profissional liberal, zona norte/subúrbio, Tijuca/Laranjeiras, comerciário bancário, universitário, zona sul, a mulher solteira, o homem de 30 anos.
 - b) Comunicação sobre a pesquisa para o Colóquio de Museus
 - c) Montagem exposição no MAM: junho/set.
13. Ampliação pesquisa em função de zonas residências, profissionais, etc.

MAM

UNIDADE EXPERIMENTAL

PESQUISA :

OCCURRÊNCIAS ESPACIAIS
MAM

APURAÇÃO E ANÁLISE DAS QUESTIONÁRIOS

RELAÇÃO DOS QUADROS :

Paulo Fogaca
MA Fogaca

- QUADRO 1 : DISTRIBUIÇÃO ESPAÇO/TEMPO DOS ENTREVISTADOS
 QUADRO 2 : (2.1 a 2.9) : CARACTERIZAÇÃO DOS FREQUENTADORES
 QUADRO 3 : CARACTERIZAÇÃO DOS FREQUENTADORES SEGUNDO ESPAÇO/TEMPO - MANHÃ
 QUADRO 4 : " " " " " " " " " " - TARDE
 QUADRO 5 : " " " " " " " " " " - NOITE
 QUADRO 6 : DEFINIÇÃO DOS FREQUENTADORES - ^{TIPOS} ~~TIPOS~~ SEGUNDO ESPAÇO/TEMPO - MANHÃ
 QUADRO 7 : " " " " " " " " " " - TARDE
 QUADRO 8 : " " " " " " " " " " - NOITE
 QUADRO 9 : CARACTERIZAÇÃO DOS FREQUENTADORES SEGUNDO ESPAÇO/TEMPO - MEIO E FIM DE SEMANA
 QUADRO 10 : DEFINIÇÃO DOS FREQUENTADORES - ^{TIPOS} ~~TIPOS~~ SEGUNDO ESPAÇO/TEMPO - MEIO E FIM DE SEMANA - MANHÃ
 QUADRO 11 : " " " " " " " " " " " " " " " " - TARDE
 QUADRO 12 : " " " " " " " " " " " " " " " " - NOITE
 QUADRO 13 : OUTROS LOCAIS FREQUENTADOS CONFORME A LOCALIZAÇÃO DO ENTREVISTADO
 QUADRO 14 :
 QUADRO 15 : FREQUÊNCIA DE SÓCIOS DO MAM E NÃO-SÓCIOS CONFORME O LOCAL DA ENTREVISTA
 QUADRO 16 : PARTICIPAÇÃO DOS ENTREVISTADOS EM ATIVIDADES DO MAM
 QUADRO 17 : RELAÇÕES CULTURAIS EXTRA-MAM DOS ENTREVISTADOS - ARRAIÁ - CINEMA - MÚSICA
 QUADRO 17.1 : ESQUEMA CULTURAL CONFORME NOMES CITADOS POR CATEGORIA
 QUADRO 18 : RELAÇÕES CULTURAIS CONFORME O LOCAL DA ENTREVISTA

INSTRUÇÕES PARA OS ENTREVISTADORES

- 1 - IDENTIFIQUE-SE COMO PESQUISADOR DO MAN, APRESENTANDO A CREDENCIAL
- 2 - EXPONHA AS RAZÕES DA ENTREVISTA
- 3 - PREENCHA CUIDADOSAMENTE O CABEÇALHO DO QUESTIONÁRIO, ASSINALANDO RIGOROSAMENTE LOCAL, DIA DA SEMANA e HORA (MINUTOS)
- 4 - QUADROS - ITENS 4 e 6.4.5 DO QUESTIONÁRIO
FAÇA OBSERVAÇÕES PESSOAIS SOBRE O ENTREVISTADO, SOMENTE APÓS O TÉRMINO DA ENTREVISTA
- 5 - CASO O ENTREVISTADO SE RECUSE A SE IDENTIFICAR (NOME, IDADE, ESTADO CIVIL e ENDEREÇO), NÃO SE IMPORTE, CONTINUE A PREENCHER O QUESTIONÁRIO, INSISTINDO PORÉM NAS RESPOSTAS RELATIVAS A PROFISSÃO E INSTRUÇÃO
- 6 - ASSINE O QUESTIONÁRIO, ASSINALANDO A HORA EM QUE FOI ENCERRADA A ENTREVISTA
- 7 - SE NECESSÁRIO FAÇA OBSERVAÇÕES NO VERSO DAS PÁGINAS DO QUESTIONÁRIO
- 8 - OS LOCAIS PARA ENTREVISTA SÃO OS SEGUINTEs:

1 - PASSARELA	<u>TURNOS</u>
2 - JARDIM/FONTE	<u>1º - DE 6:00 ÀS 12:00 HS</u>
3 - ESTACIONAMENTO/JARDIM	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 16, 17,
4 - ESTACIONAMENTO/BOLSA	19.
5 - COLUNAS/PEDRAS	
6 - JARDIM INTERNO	<u>2º - DE 12:00 ÀS 18:00 HS</u>
7 - CANTINA	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12,
8 - TERRAÇO	13, 14, 15, 16, 17, 18, 19.
9 - RESTAURANTE	
10 - JARDIM/PALMEIRAS	<u>3º - DE 18:00 ÀS 24:00 HS</u>
11 - PESCADORES	1, 2, 3, 5, 6, 7, 10, 11, 13, 16,
12 - EXPOSIÇÕES	
13 - CINEMATECA	
14 - BIBLIOTECA	<u>4º - DE 24:00 ÀS 6:00 HS</u>
15 - ADMINISTRAÇÃO	1, 2, 5, 6, 10, 11,
16 - CURSOS	
17 - OFICINAS/PORÃO	
18 - IAB	
19 - LABORATÓRIO/SOM	