



FERNANDA LOPES

ÁREA EXPERIMENTAL

ESTE PROJETO FOI CONTEMPLADO PELO MINISTÉRIO DA CULTURA
E PELA FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES - FUNARTE NO EDITAL
BOLSA FUNARTE DE ESTÍMULO À PRODUÇÃO EM ARTES VISUAIS 2012.

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA / VENDA PROIBIDA

FERNANDA LOPES

ÁREA EXPERIMENTAL

LUGAR, ESPAÇO E DIMENSÃO DO EXPERIMENTAL
NA ARTE BRASILEIRA DOS ANOS 1970

1ª EDIÇÃO

FIGO

PRESTÍGIO EDITORIAL
RIO DE JANEIRO
2013

COPYRIGHT © 2013 FERNANDA LOPES

EDIÇÃO: FERNANDA LOPES
REVISÃO: FEIGA FISZON
PRODUÇÃO GRÁFICA: SIDNEI BALBINO
PESQUISA: FLORA HIMMELSTEIN MOREIRA LEITE
PROJETO GRÁFICO/CAPA: JORGE SOLEDAR

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
(CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO, SP, BRASIL)

LOPES, FERNANDA

ÁREA EXPERIMENTAL : LUGAR, ESPAÇO E DIMENSÃO DO EXPERIMENTAL NA
ARTE BRASILEIRA DOS ANOS 1970 / FERNANDA LOPES. -- SÃO PAULO :
PRESTÍGIO EDITORIAL, 2013.

BIBLIOGRAFIA.
ISBN 978-85-64971-02-8

1. ÁREA EXPERIMENTAL – HISTÓRIA. 2. ARTE CONTEMPORÂNEA – BRASIL
3. ARTES VISUAIS 4. MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO
I. TÍTULO.

13-12285

CDD-709.81

ÍNDICES PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO:

1. BRASIL : ARTE : HISTÓRIA 709.81

SUMÁRIO

7		<i>Uma história necessária</i> , por Frederico Coelho
13		Capítulo I
35		Capítulo II
69		Capítulo III
96		Imagens
153		Cronologia
193		Bibliografia
200		Lista de Imagens
205		Agradecimentos

Uma história necessária, por Frederico Coelho

Em boa parte das conversas que tenho com pessoas da minha geração (eu tenho 38 anos) ligadas às artes visuais, em seus múltiplos aspectos, um dos consensos que sempre aparece é a falta de uma sistematização mais consistente e acumulativa da nossa História da Arte. Entre novos – e excelentes – artistas, curadores, galeristas e críticos, são poucos os que criam como compromisso central de sua trajetória o papel de historiador da arte feita no Brasil.

Fernanda Lopes é uma dessas poucas pessoas que, ao lado de outros, vem preenchendo com muita acuidade e rigor algumas das principais lacunas contemporâneas dessa história. Seu primeiro trabalho nessa linha, dedicado à trajetória fundamental do Grupo Rex de São Paulo, já apontava para seu interesse por histórias que todos conhecem de forma solta, mas sobre as quais ninguém se debruça para conferir exatamente seus fundamentos e eventos. Neste livro, seu tema é a não menos “ilustre desconhecida” Área Experimental, espaço-sala-prática (esta indefinição é um dos cernes da pesquisa de Fernanda) que existiu no MAM-Rio entre 1975 e 1978.

O livro que o leitor tem em mãos torna-se desde já um item obrigatório em qualquer biblioteca de quem se interessa pela arte contemporânea brasileira. O trabalho de Fernanda se debruça sobre documentos internos de instituições, cruza fontes de diferentes procedências, apura dados contraditórios e dá voz aos principais personagens do tema pesquisado. Este é, aliás, um dos grandes mé-

ritos de sua escrita. Ela consegue articular o peso da história (sua fidelidade e bom uso das fontes e documentos) e sua própria fala crítica, nos dando fluidez na leitura dos assuntos abordados.

Apesar de breve, o que temos é um amplo painel de um dos períodos menos estudados da história cultural brasileira recente. Os anos 1970 chegaram às futuras gerações com o estigma do vazio, da morte, do silêncio, da tortura e da censura. Por muito tempo, a década configurava apenas o espaço da derrota das esquerdas e da vitória dos militares. A nossa grande narrativa Moderna da primeira metade do século XX chegava ao seu limite. Nos anos 1960, o Concretismo, o CPC da UNE, o Cinema Novo e o Tropicalismo exauriam seus principais eixos, aprofundando entre nossos intelectuais e artistas as dicotomias local x universal e popular x massificado. Nosso projeto Moderno, de certa forma, nos ensinara a inventar um Brasil, mas talvez não tenha nos dado todas as ferramentas para inventarmos esse Brasil em um mundo complexo, globalizado, conectado pela cultura de massas e extremamente iconoclasta em relação aos temas mais caros a nós naquele período de desenvolvimentismo e Guerra Fria. Debatia-se fervorosamente, em todos os campos de saber e arte, temas como a Nação (e o “nacional”), o Povo (e o “popular”), a Civilização (e nosso estado brutalista de “barbárie”), a Modernidade (e nossa “condenação ao Moderno”), a luta entre ser centro ou periferia (o primeiro do Terceiro Mundo ou o último do Primeiro Mundo?), etc.

E qual foi o papel das artes visuais nessa época? Como vemos em muitas áreas, o suposto vazio dos anos 1970, quando estudado de perto, torna-se radicalmente o seu contrário. Foi justamente esse o período de refundação do campo cultural brasileiro, feito em novas configurações históricas. O país, governado

por militares e tecnocratas civis, investia em suas instituições oficiais, cristalizando uma ideia de cultura brasileira completamente esvaziada e anacrônica com o que acontecia no país e no mundo. Atrelado a isso, tivemos o estabelecimento definitivo de um mercado cultural globalizado, através da expansão de uma classe média que passou a consumir cada vez mais livros, televisões, discos e demais produtos que apostavam na massificação do consumidor. Nesse contexto, podemos entender a explosão de eventos e grupos que passaram a ampliar o raio de ação de seus fazeres para fora de tudo que ganhasse o caráter “oficial” ou “mercadológico”. Sem abraçar o estabelecido, poetas, músicos, cineastas, atores, *designers* e artistas visuais apostaram em novas formas de produção dos seus trabalhos. Foi uma época em que eram necessárias novas linguagens que rompessem com a necessidade supostamente obrigatória de seguir o que o discurso oficial ou as tendências do mercado sugeriam a eles. Assim, foi de forma natural – porém nem um pouco tranquila – que o termo “experimental” passou a circular com desenvoltura entre uma geração que, para sua sobrevivência, precisava abraçar qualquer proposta que investisse no risco, na invenção, na precariedade produtiva e no desafio aos espaços constituídos – fossem eles editoras, galerias, jornais ou, no caso do livro de Fernanda, um museu.

É aí, no museu mais emblemático do Rio de Janeiro e um dos mais emblemáticos da arte brasileira, principalmente entre as décadas de 1950 e 1970, que veremos a questão do “experimental” ganhar um de seus momentos mais decisivos entre nós. Fernanda tem o mérito de, como boa genealogista ao modo de Michel Foucault, buscar os diversos conflitos e usos que a expressão teve no momento em que surgia no âmbito institucional do MAM-Rio. Até então, *experimental* era uma palavra que circulava entre nós como muitas outras vindas no

bojo do discurso crítico de nomes como Mário Pedrosa e sua geração.

Mas foi outro crítico, esse de uma geração posterior, que implementou pela primeira vez no MAM um uso concreto do termo. Frederico Morais, ao lado de Cildo Meireles, Luiz Alphonso e Guilherme Vaz, instituíram ainda em 1969 a Unidade Experimental. Ela teve vida curta, mas marcou um momento dessa história, como nos mostra Fernanda. Seu primeiro capítulo, aliás, é uma bela introdução ao momento tenso das artes visuais brasileiras durante a promulgação do AI-5 e os consequentes boicotes (como à Bienal de São Paulo de 1969) e censuras que ocorreram no período. Resgatar o lugar estratégico de uma exposição pouco comentada como o Salão da Bússola para explicar o que depois desembocaria na Área Experimental, por exemplo, é uma mostra de como Fernanda consegue ter uma visão ampla do circuito de arte em outros tempos.

Dentre tantos temas que podem ser desdobrados sobre o livro, alguns saltam das páginas e ganham corpo muito presente. É como se, mesmo que superados os embates do que é ou não Arte Experimental, alguns dos assuntos que vemos acontecer entre 1968 e 1978 permanecessem latentes. Por exemplo: qual é o papel do artista frente a uma instituição como um museu de Arte Moderna e sua programação de exposições? A história nos mostra que, no Brasil, essa participação praticamente só acontece do ponto de vista expositivo, raramente do ponto de vista executivo. Fernanda, acompanhando minuciosamente os Boletins internos do MAM, documentação valiosíssima e pouquíssimo estudada por pesquisadores, afirma que nem sempre foi assim. Os comitês e grupos culturais que foram montados no Museu durante a década de 1970 trouxe o artista para dentro dos debates sobre a instituição, hábito que, aos poucos, foi se apagando entre nós. Atualmente, grandes museus estão sendo inaugurados no país e, até onde

observamos, além de uma tendência ao museu como espaço temático de saber e entretenimento (futebol, arquitetura, ciência, língua, música, etc.), os espaços destinados às Artes Visuais continuam enfrentando os mesmos desafios do MAM em 1975, seja no que diz respeito ao papel ativo do artista em seu cotidiano, seja no manejo dos limites do que pode ou não ser experimentado em um espaço institucional.

O MAM-Rio, durante a segunda metade dos anos 1970, conseguiu criar, mesmo que de forma tensa e permanentemente negociada, esse espaço de inflexão entre artistas, executivos e instituição. E, curiosamente, o espaço possível para isso foi justamente a Área Experimental, uma zona de criação que alimentou uma geração de artistas cujas obras não tinham mais relação com os parâmetros tradicionais – fossem os suportes, fossem os materiais, fossem os discursos empregados por eles. Acompanhar no trabalho de Fernanda as trocas de cartas entre os artistas e o MAM-Rio visando ao planejamento e à exibição de seus trabalhos experimentais é um privilégio que só os que tinham faro de investigador podiam ter até então.

Outro ponto fundamental para se destacar é a disposição da pesquisadora em enfrentar um dos grandes tabus de nossa história recente: o incêndio do MAM em julho de 1978. Fernanda Lopes consegue, através de uma perspectiva comprometida com o desenrolar dos fatos e suas naturais contradições, nos dar uma ampla visão da tragédia que se abateu sobre o Museu e sobre as artes visuais brasileiras. O principal é dizer que o tema não está aqui no livro por algum sensacionalismo ou o que seja. Ele, o incêndio, foi o corte abrupto do processo que a Área Experimental estava implementando no MAM e no país. A lista de artistas que exporiam no segundo semestre do ano (indo de Artur Barrio a José

Resende) mostrava que o futuro da proposta – cujo começo em 1975 passou por um hiato em 1977 e seria retomado com novo fôlego em 1978 – seria decisivo para o futuro de nossa arte e de nossos artistas.

Por fim, é preciso destacar como, através da leitura do trabalho aqui apresentado, podemos perceber a função ativa e importantíssima que a crítica de arte brasileira (ou uma crítica específica, também fundamental) exerceu no debate relacionado ao tema do “experimental” – e da arte brasileira em geral. Fernanda nos apresenta uma intrincada reflexão de diferentes gerações, nos mostrando temas como o limite entre a crítica e sua função institucional, a necessidade da crítica de demarcar espaços comuns de entendimento sobre os objetos em discussão (como a parte em que lemos o intenso debate ocorrido em reuniões ao redor da definição precisa do termo “experimental”), o papel dos críticos na vigília permanente sobre a missão dos museus em relação aos artistas e ao seu público, etc. Nesses debates, percebemos que “experimental”, portanto, se desloca de sua função normativo-conceitual (como uma forma de fazer as coisas) e se torna, ao menos para os jovens artistas brasileiros de então, uma estratégia efetiva de ação em seu campo de possibilidades. Como dizia Hélio Oiticica, era muito mais uma questão de experimentar o experimental do que ter que assumir um compromisso estético coletivo, como foi outrora o neoconcreto ou o tropicalismo.

Tenho certeza de que o livro de Fernanda Lopes é um trabalho fundamental para todos aqueles pesquisadores, estudiosos e interessados não só nas artes visuais brasileiras, como também na forma como um debate estético se estabelece entre os agentes do campo, suas instituições, os críticos e o público. Que sigamos experimentando para que, cada vez mais, possamos apostar na invenção como uma das formas de nos tornarmos história.

CAPÍTULO I

Aquele era para ser um salão de arte temático. Não pretendia ser diferente dos demais que se realizavam no país até aquele momento. A imagem da bússola – símbolo da agência de publicidade Aroldo Araújo Propaganda Ltda., que patrocinava o evento em comemoração ao quinto aniversário da empresa – ou qualquer uma de suas derivações, ideias como “rumo”, “norte”, “progresso” e “direção”, deveriam servir como base para os trabalhos inscritos. Mas o Salão da Bússola, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de 5 de novembro a 5 de dezembro de 1969, superou, e muito, as expectativas iniciais. O “salão dos jovens zangados”, como chamou Norma Pereira Rego,¹ acabou ficando para a história como o marco de uma época, ou, segundo Francisco Bittencourt, um “divisor de águas”.² E não é difícil entender por quê.

Como definiu Francisco Bittencourt, os anos 1970 começaram com um parto, doloroso e difícil, em 1967/1968. “Por acaso, eu estava em Paris no primeiro semestre de 68 e vi a revolta dos estudantes franceses; vi também, nesse mesmo ano, a Bienal de Veneza sendo violentamente contestada pelos artistas. Quando voltei ao Brasil, em 1968, constatei que aqui a inquietação dos jovens tinha exatamente as mesmas raízes da dos outros países onde estive. E foi através da observação da atuação desses jovens nas artes plásticas que fui aos poucos me dirigindo para a militância da crítica de arte. Sou portanto um crítico

engajado, comprometido com uma vanguarda que nasceu na luta da contestação dos padrões oficiais de arte, das bienais envelhecidas e dos salões acadêmicos, uma vanguarda que desmistificou a arte e espalhou para a vida o fazer artístico, levando em seus primeiros momentos quase tudo de roldão para poder afirmar sua existência. (...) Se a década de 1960 no Brasil foi a do Cinema Novo, dos festivais de música popular, da Tropicália, do Chacrinha e do Rei da Vela, isto é, anos de celebração dionisíaca, os anos 1970 podem ser considerados como de tomada de consciência de uma realidade já inescapável, de luta aberta e muitas vezes de luto fechado. Para a cultura brasileira foi o que poderia ser chamado de ingresso na idade da razão, com todas as suas dolorosas consequências”.³

No Brasil, o final dos anos 1960 foi marcado pelo endurecimento da ditadura militar. Com a publicação do Ato Institucional no 5 em 1968, o regime intensificou a censura e a repressão no país, inclusive no campo das artes visuais. No IV Salão de Brasília, em 1967, obras de Cláudio Tozzi e José Aguilar foram censuradas por terem sido consideradas políticas. Já no ano seguinte, no III Salão de Ouro Preto, o júri sequer pôde ver algumas gravuras inscritas, pois elas haviam sido previamente retiradas, enquanto a II Bienal da Bahia, inaugurada com um discurso do governador do Estado que defendia enfaticamente a liberdade de criação do artista, foi fechada no dia seguinte por ordem dos organismos de segurança (seus organizadores foram presos e os trabalhos considerados eróticos e subversivos, recolhidos). Mas é em 1969 que o incidente mais grave acontece: o governo impede a abertura da mostra com os artistas que representariam o Brasil na VI Bienal de Jovens de Paris, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Niomar Moniz Sodré, presidente de honra do MAM e proprietária do jornal *Correio da Manhã*, descreveu assim o incidente: “A exposição já estava mon-

tada e os convites distribuídos para a abertura às 18h. Eu estava no *Correio da Manhã*, quando, às 15h, recebi o telefonema de Madeleine Archer dizendo que militares haviam entrado no museu e fechado a porta que dava acesso à mostra sob a alegação de que era uma exposição subversiva. A diretoria funcionava no Bloco Escola. Os militares voltaram em seguida, desmontaram a exposição, colocando as obras no depósito do museu. Eu, Mario Pedrosa, Maurício Roberto e Madeleine Archer ficamos conversando até tarde da noite no museu. Antes de ir embora, eu peguei o trabalho de Antonio Manuel, levei direto para o *Correio da Manhã* e o escondi entre as almofadas de um sofá, receosa de que os militares invadissem também o jornal. Na Bienal de Paris, o espaço reservado ao Brasil ficou vazio, com o objetivo de mostrar que a exposição fora censurada”.⁴

O Departamento de Difusão Cultural do Itamaraty havia delegado ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a responsabilidade de fazer a seleção dos artistas que iriam representar o Brasil naquela bienal. O então diretor-executivo do Museu, Maurício Roberto, formou um júri integrado por José Roberto Teixeira Leite, Walter Zanini, Frederico Moraes, Ivan Serpa, Renina Katz, Roberto Magalhães, Anna Letycia, Pedro Escosteguy, Jackson Ribeiro, Humberto Franceschi, Armando Rosário, Niomar Moniz Sodré, Mário Pedrosa e Marcos Konder Netto. Entre os trabalhos selecionados estava *Repressão outra vez: eis o saldo*, no qual Antonio Manuel se apropriava de notícias e imagens de jornais do confronto entre estudantes e forças armadas que resultou na morte do estudante Edson Luís, em 1968. As serigrafias em preto sobre fundo vermelho, encobertas por tecidos negros, só podiam ser reveladas com a ação do observador, que precisava puxar a corda presa ao trabalho para que os tecidos fossem suspensos. Também foi selecionada para a representação brasileira a fotografia

Motociclista da FAB, de Evandro Teixeira. A imagem, que revelava o instante em que um oficial cai de sua motocicleta, não provocou polêmica quando foi publicada em 1965, mas em 1969 o cenário político era muito diferente. “No contexto de 1969, fica a pergunta sobre aquele homem fardado, que representava tudo que uma grande parcela da sociedade gostaria ver caindo de fato. A imagem ganhou o conteúdo do desejo inconsciente de um fotógrafo, que se generalizou”.⁵

Mário Pedrosa, que era presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte e havia participado do grupo que selecionara os trabalhos a serem enviados a Paris, escreveu – sob o pseudônimo de Luis Rondolpho – um texto-manifesto, publicado no jornal *Correio da Manhã* em 10 de julho de 1969, no qual declarava sua perplexidade ao constatar que a censura havia sido determinada pelo ministro das Relações Exteriores, sr. Magalhães Pinto, que declarara aos jornais: “ (...) houve um abuso de confiança, pois ao receber a incumbência de escolher as obras de arte, o MAM foi instruído para afastar aspectos ideológicos e políticos das obras concorrentes”.⁶

O texto se encerra afirmando que sob “(...) o peso das circunstâncias excepcionais que marcam o momento atual brasileiro, a ABCA não se sente autorizada a colaborar com os poderes públicos naquilo que é a sua função específica: assegurar o nível melhor ou mais alto dos valores artísticos nos salões, exposições, bienais de artes plásticas, mantendo ao mesmo tempo o princípio de liberdade de criação”. Pedrosa aconselhava ainda “seus associados (a ABCA é um ramo da Associação Internacional dos Críticos de Arte – AICA) a se recusarem a tomar parte no julgamento de concursos promovidos pelo governo, devido às atitudes coercitivas desse último”.

A recomendação teve impacto direto na X Bienal de São Paulo (1969). Financiada, em grande medida, por recursos do governo federal, a Bienal não se configurou como um polo de resistência à ditadura militar, o que gerou antipatia no Brasil e no exterior. Artistas, críticos e intelectuais brasileiros e de vários outros países recusaram-se a participar da 10a edição e realizaram protestos contra o regime. Na “Bienal do boicote”, como ficou conhecida, 80% dos artistas brasileiros convidados, como Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Roberto Burle Marx, Sérgio Camargo e Hélio Oiticica, não compareceram. No exterior, artistas dos Estados Unidos, México, Holanda, Suécia, Argentina e França juntaram-se ao protesto. Escreve Aracy Amaral que, na França, liderados pelo crítico de arte Pierre Restany, “em uma reunião no Musée d’Art Moderne, 321 artistas e intelectuais assinaram, no dia 16 de junho, um manifesto Non à la Biennale, baseado na declaração de testemunhas e na documentação relativa à censura no Brasil”.⁷

O *Jornal do Brasil* publicou as razões de Restany, reproduzindo uma carta que ele havia enviado a um amigo brasileiro: “O protesto cultural toma aqui uma súbita expansão, e isto é somente o início! Há verdadeiramente um sentimento muito forte de solidariedade por parte dos intelectuais franceses com relação a seus colegas brasileiros. Isso prova que pessoas como você, como Mário [Pedrosa], como os artistas residentes na Europa, souberam estabelecer verdadeiras amizades e criar uma corrente de simpatia entre os dois extremos do Atlântico. Penso que se pode ver nisso uma vitória moral da *intelligentzia* brasileira”.⁸ O manifesto foi veiculado também nos Estados Unidos (*The New York Times*) e na Itália (*Corriere della Sera*). Países como a Venezuela e a Iugoslávia também não tomaram parte na “Bienal do boicote”, apesar de as obras de seus artistas já estarem em São Paulo para a montagem da exposição. A União Soviética declinou do convite.

No Brasil, uma consequência direta do boicote à Bienal e do fechamento da exposição dos selecionados para representar o Brasil na Bienal Jovem de Paris foi o direcionamento das obras dos artistas que fariam parte dessas exposições para o Salão da Bússola, o que acabou fortalecendo o evento de modo imprevisto. A temática inicialmente proposta foi deixada de lado em favor de obras de forte conteúdo político e caráter contestatório. Essas obras encontraram um júri, formado por Walmir Ayala, Renina Katz, José Roberto Teixeira Leite, Mário Schenberg e Frederico Moraes, que, graças aos dois últimos, demonstrava interesse por essa produção artística brasileira que estava se configurando naquele momento. O prêmio principal (passagem Rio de Janeiro-Londres-Nova York-Rio de Janeiro e mais Cr\$ 6 milhões) foi dado a Cildo Meireles; os prêmios aquisitivos ficaram com Antonio Manuel, Ascânio MMM e Thereza Simões; os de estágio foram para Artur Barrio, Raymundo Colares, Luiz Alphonsus e Guilherme Vaz; e outros prêmios foram concedidos a Vera Roitman, Miriam Monteiro e Odila Ferraz.

Voto vencido em relação a Schenberg e Moraes,⁹ Ayala publicou em sua coluna no *Jornal do Brasil* textos que questionavam as obras do Salão da Bússola, pejorativamente rebatizado de “Salão do etc.”. A expressão fazia referência a um caso curioso: o item quatro do regulamento previa que os artistas poderiam inscrever seus trabalhos em qualquer categoria: desenho, escultura, objeto, etc.”. Na ficha de inscrição para o evento, muitos artistas indicaram que suas obras pertenciam à categoria “etc.”.

Se outra virtude não teve o Salão da Bússola, pelo menos colocou em questão uma nova ordem de categoria artística, denominada “etc.”. E o que será etc.? Etc. é

tudo depois do que já se sabe. Trata-se de uma libertação total da arte, de qualquer preconceito ou perspectiva. Uma arte antimuseu, antigaleria, antiartística, transformada em ação e situação. (...) Um dos membros do júri, defensor ardoroso das novas experiências, dizia que o saco de plástico com rolo de papel higiênico era válido e importante e que o mesmo saco de plástico com pontas de cigarro queimado até a metade não era. Por conhecimento pessoal dos artistas, o crítico em questão dizia que um era criador e o outro diluidor. Pergunto: como posso eu julgar, sem conhecer os artistas, e vendo exclusivamente as obras, tais arcanos de sutileza e avaliação? (...) Onde está a noção de liberdade exata? O que julgamos novo será o justo? E o que julgamos superado merece a degolação? Concluímos com isto que o júri está obsoleto. Abaixo o júri. (...) Lembrei-me do porco do Leirner no Salão de Brasília, com a diferença de que Leirner sabia rir, gozar da sua proposta e ridicularizar; finalmente, o júri que, sobre ele, construiu a torre de babel de uma defesa desesperada. Estamos, isto sim, em águas de desespero.¹⁰

Como resumiu Francisco Bittencourt: “Tudo leva a crer que a partir de agora não vai mais ser tão fácil tratar a produção artística como uma massa informe, capaz de ser moldada ao sabor de interesses que não os daqueles respon-

sáveis por ela em primeira instância, os artistas. Aos ‘donos’ da arte só resta se acostumar com esse novo quadro”.¹¹ Um quadro no qual os limites até então confortáveis, não só das categorias artísticas, mas também os relacionados ao papel do artista, do crítico de arte, das instituições, dos salões, do espaço expositivo e do ensino de arte, vão começar a ser questionados e empurrados no sentido de serem ampliados.

Como lembrou Walmir Ayala no trecho citado no parágrafo anterior, o IV Salão de Brasília, de 1967, ficou marcado não só pelo episódio de censura e por ter sido o primeiro salão a incluir em seu regulamento a presença do objeto,¹² mas também pelo que ficou conhecido como “*happening* da crítica”. Nelson Leirner mandou para a seleção do salão um porco empalhado, que acabou sendo aceito pelo júri, composto por Frederico Moraes, Clarival Valladares, Mário Barata, Walter Zanini e Mário Pedrosa. Em 21 de dezembro de 1967, o artista publicou no *Jornal da Tarde* uma nota com o título “Qual o critério?”, na qual lançava a pergunta: “Qual o critério dos críticos para aceitarem esse trabalho no Salão de Brasília?”. O texto terminava informando que essa era “a primeira vez que um artista [criava] caso para saber por que foi aceito num salão”.¹³

Dos cinco integrantes do júri, apenas Clarival do Prado Valladares não se pronunciou. Walter Zanini enviou uma carta a Leirner, oferecendo-se para responder-lhe publicamente, caso os outros membros do júri nisso concordassem. Mário Barata escreveu uma carta ao editor do *Jornal da Tarde*, em tom irritado. Mário Pedrosa publicou, em 11 de fevereiro de 1968, no jornal *Correio da Manhã*, o artigo “Do porco empalhado, ou os critérios da crítica”; enquanto Frederico Moraes publicou dois artigos a respeito da nota, ambos no jornal *Diário de Notícias*: em 4 de fevereiro de 1968, “Porco e aposentadoria”; e, em 14 de

janeiro de 1968, “Como julgar uma obra de arte: O porco do Leirner”. A resposta pública dos membros do júri acabou abrindo a discussão para o debate crítico com Geraldo Ferraz, Walmir Ayala, Jacob Klintowitz e Quirino da Silva, o que propiciou, junto com a explicitação dos critérios, que cada um deles expressasse sua posição teórica. “Por fim tudo isso resultou no desmascaramento dos vários níveis de comprometimento entre a crítica e a instituição arte. Discutia-se arte, finalmente”, resumiu Agnaldo Farias.¹⁴

Essa discussão sobre a prática e o papel da crítica de arte vai percorrer os anos 1970 no Brasil a partir de diferentes iniciativas. Em 1971, é fundado o Centro Brasileiro de Crítica de Arte, como uma dissidência da Associação Brasileira de Críticos de Arte, comandada por Waldemar Cordeiro, Roberto Pontual, Frederico Moraes, Mário Barata e Maria Eugênia Franco. “Fizemos surgir, portanto, a partir da cisão, um novo núcleo de trabalho, contestando o que há de marasmo, academismo, envelhecimento, rotina, alheamento, sonolência e desatualização na velha crítica (velhice aqui não é a cronológica, mas psicológica). (...) Não queremos comemorar o novo que ficou no passado ainda vivo com um presente velho; não queremos distribuir prêmios de excelência (fomos radicalmente contrários à concessão do prêmio da crítica, recém-inventado pela ABCA), como professores promulgando notas, mas propor trabalho, atividade, criatividade, presença, caminho, debate. (...) O que o novo Centro Brasileiro de Crítica de Arte deseja especialmente é colocar em debate todos esses inúmeros problemas que envolvem a nossa atuação, agora, queiramos ou não”, escreveu Roberto Pontual.¹⁵

Enquanto ele refere-se à ABCA como uma “academia estéril”, Frederico Moraes fala de uma “velha crítica”, observando: “Nenhum artista brasileiro, especialmente se residir no Brasil, é capaz de propor algo novo, vitalista, que

possa servir de modelo para a arte internacional. Para a velha crítica, o artista brasileiro está sempre a reboque. Nossa arte é caudatária e subsidiária de modelos euro-norte-americanos. Comodista, conformista, nostálgica e literária, a velha crítica continua apegada aos velhos instrumentos de análise, incapaz de renovação, preferindo falar de Boudins e Degas, revisar pastiches de Chagall ou Léger, furtando-se, assim, àquilo que deveria ser a sua verdadeira função: atuar como vitalizadora do processo artístico brasileiro. A velha crítica, tal como as instituições que ela defende energeticamente, impede que surjam novos valores e se considera dona dos valores do passado. A velha crítica, judicativa e autoritária, faz da arte brasileira um feudo. Aliás, para ela, o Brasil não se renovou, permanece rural, importador de produtos manufaturados. Ela vê o país com olhos ingênuos. Um país jovem que quer cumprir seu destino precisa de uma arte jovem. Uma nova arte exige uma nova crítica”.¹⁶

“Nova crítica” era um termo que Frederico Morais já vinha usando desde o ano anterior, quando a Petite Galerie, no Rio de Janeiro, realizou uma série de três exposições individuais – de Thereza Simões, Cildo Meireles e Guilherme Vaz – chamada *Agnus Dei*. Em vez de escrever um texto crítico sobre as mostras, Morais realizou uma quarta exposição, também na Petite Galerie, em 18 de julho de 1970, a que deu o nome de *A nova crítica*. “Faz-se necessária uma profunda revisão do método crítico. Crítica poética. Não há mais obra. Não é mais possível qualquer julgamento. O crítico hoje é um profissional inútil”,¹⁷ defendeu, trazendo para a discussão uma proposta de reformulação do papel exercido pela crítica de arte diante da decadência dos valores cristalizados da arte moderna. O texto crítico como um manual para a compreensão de uma obra seria deixado de lado em favor de outro, estimulador do potencial criativo das proposições artísticas.

“A arte é por excelência contradição, e o papel do crítico deveria ser o de agravar estas contradições”.

Foi também buscando alternativas para a produção e para a crítica de arte que foi criada a *Malasartes*. Com apenas três números, editados entre setembro de 1975 e junho de 1976, a revista “tomava para si a função de analisar a realidade contemporânea da arte brasileira e de apontar alternativas”.¹⁸ Eram os editores os artistas Carlos Vergara, Carlos Zilio, Cildo Meireles, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Rubens Gerchman e Waltercio Caldas, o crítico de arte Ronaldo Brito, além do poeta e letrista Bernardo Vilhena. “Tradicionalmente, as revistas nas quais os artistas são maioria defendem um movimento, um *ismo*. Vindos de formações diferentes, e com uma produção pessoal não menos diferente entre si, o que nos une é um consenso sobre o papel que a arte desempenha no nosso ambiente cultural e o que ela poderia desempenhar. *Malasartes* é portanto uma revista sobre a política das artes”.¹⁹

Impressa em tamanho 32 x 23 cm, *off-set*, preto e branco, com cerca de 40 páginas e uma tiragem de 5 mil exemplares, a *Malasartes* reunia, além de trabalhos de artistas contemporâneos, apresentados em geral na seção *Exposição*, artigos de autores nacionais e estrangeiros, entre textos inéditos, traduções e reedições de textos antigos. Foram publicados textos como “Análise do circuito”, “Neoconcretismo” e “O desequilibrista”, de Ronaldo Brito; as traduções de uma análise de Terry Smith (*ArtForum*, 1974) sobre a política cultural em países subdesenvolvidos, do texto “Arte depois da filosofia”, de Joseph Kosuth, e do texto “A educação do a-artista”, de Allan Kaprow; e a republicação da “Teoria do não-objeto”, de Ferreira Gullar, publicada originalmente em 1959.

Ainda na *Malasartes*, foi publicado o texto “A formação do artista no Brasil”,²⁰ de José Resende. “A formação do artista contemporâneo deve ser definida a partir de um conceito preciso de seu papel na sociedade. Tal conceituação implica discutir o espaço ocupado, hoje, pela arte no corpo da cultura e, mais, implica verificar a relação, decorrente, entre o processo formativo do artista e sua real possibilidade de atuação. (...) Na atual situação brasileira, a Universidade é a única alternativa possível, mais do que isso, é a alternativa necessária à instituição da arte enquanto área e objeto do conhecimento, culturalmente atuante na sociedade. (...) Preconizar a Universidade significa defender a arte de uma posição excessivamente vulnerável às dependências que o mercado cria, ou às condições especiais que o Museu exige. Ao contrário, a Universidade, enquanto instituição que se pretende relativamente autônoma de exigências externas, é o espaço correto para a sistematização do conhecimento específico de arte”, escreveu o artista.

Anos antes, Resende já tinha participado de uma experiência voltada para o pensamento sobre o ensino de arte no Brasil, que, como parte desse sistema e do processo de criação artística, também estava tendo sua estrutura e seu papel questionados e repensados pela produção artística e crítica dos anos 1970. Ele, Carlos Fajardo, Frederico Nasser e Luiz Paulo Baravelli fundaram em 1970, em São Paulo, a Escola Brasil:, que se configurava como uma alternativa ao ensino acadêmico da arte aqui. O nome da escola, “Brasil:” (Brasil dois pontos), que para Nasser era “simples e despojado”,²¹ foi surgindo como um “ato de afirmação e crença no país, principalmente no potencial artístico, pois em arte e cultura, no Brasil, tudo está por ser feito ainda”.²² Os “dois pontos” indicavam o caráter aberto de sua proposta pedagógica. A partir dela, cada um construiria sua própria história.

No texto publicado no catálogo da escola, os fundadores demarcavam sua posição:

A nosso ver, a educação nas escolas de arte existentes é extremamente acadêmica e fragmentária. É Acadêmica na medida em que a relação aluno-professor é autoritária: o aluno aprende o que o professor ensina, não o que precisaria ou desejaria saber. O aluno acaba vendo a realidade através dos olhos de seu professor, o aluno acaba assimilando imperfeitamente a experiência-modelo de seu professor. O aluno nunca é incentivado a inventar, mas a repetir com pequenas variações e superficiais alterações alguns dos modelos já presentes no repertório do professor. Esse tipo de educação é tão confortável para o professor quanto estéril para o aluno. (...) Abolimos as cadeiras, as matérias, as divisões estanques, a fragmentação do conhecimento artístico. Criamos quatro grandes estúdios, cada um dirigido por um dos quatro artistas da escola. A descrição básica do programa de cada um dos quatro estúdios poderia ser a mesma: fazer desenvolver a capacidade de compreensão e criação do aluno, usando todos os materiais e técnicas artísticas, desde as mais tradicionais até as mais modernas, através de uma experimentação constante.²³

Sem pretender modificar estruturas de ensino em outras instituições, a Escola se propunha a pensar o ensino de arte no Brasil a partir de outras bases. Ela deixaria de lado as matérias e rígidas estruturas curriculares e colocaria como centro de sua preocupação o artista, fazendo-o perceber em vez de ensiná-lo. “Aprender o que você precisa ou o que você deseja saber” era um dos princípios da Escola Brasil. A ênfase estava na pessoa. Segundo Baravelli,²⁴ era uma mudança simples – ao invés das pessoas terem que se adequar a um currículo que nem sempre atendia às suas necessidades, era o currículo que ia se estruturando conforme a necessidade da pessoa, que chegava à Escola com bagagens intelectuais e objetivos próprios.

Deixando de lado avaliações e trabalhos finais, era o processo que interessava. Em matéria publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, José Resende faz uma analogia esclarecedora: “Eu posso ir a Santos de motocicleta, em uma ou duas horas, ou de avião, em quinze minutos; mas eu escolho a motocicleta porque estou interessado em ver as paisagens e não em chegar. Aqui na Escola acontece a mesma coisa, não estou preocupado com trabalhos finais, mas com o processo todo”.²⁵

Entre 1970 e 1974, calcula-se que passaram pela Escola Brasil: cerca de 400 alunos, tendo muitos deles participado durante os quatro anos de funcionamento. Só eram aceitos inscritos a partir de 16 ou 17 anos, sem nenhuma obrigatoriedade de estudo anterior. Não era uma escola cara, e muitos alunos tinham reduções ou bolsas totais, o que proporcionava turmas muito heterogêneas. O termo “escola” acabou atraindo pessoas que nunca tinham lidado com arte, marcando de maneira definitiva sua atuação. O que seus fundadores desejavam era que o projeto tivesse um caráter de “pós-graduação”, sendo direcionado a pes-

soas que já trabalhavam de certa maneira com arte, mas ela foi engolida por esse público principiante que ela mesma atraiu e acabou nunca realizando totalmente a proposta primeira do seu nome oficial: ser um “Centro de Experimentação Artística”.

Quase na mesma época, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro também repensava os cursos ministrados lá. 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. Os cursos antigos – os ateliês livres de gravura, pintura, escultura e desenho –, que lidavam com o ensino de arte de maneira mais convencional, foram mantidos. Os cursos de Cultura Visual Contemporânea e Linguagem das Artes Plásticas funcionavam todos os dias pela manhã, para um número limitado de alunos, aprovados em entrevistas feitas por uma banca formada por professores. Os cursos de formação de plateias, que abordavam diferentes assuntos, dos quadrinhos ao objeto, funcionavam no fim da tarde e à noite. Aos sábados continuava funcionando o Ateliê Infantil, coordenado por Ivan Serpa, e, aos domingos, o Curso Popular de Arte, assistido, às vezes, por cerca de 300 pessoas. Ainda de acordo com a reforma, criou-se um serviço de monitoria para o atendimento dos grupos escolares em visita às exposições e um curso para a formação dos próprios funcionários do Museu.

Frederico Morais lembra que essa reestruturação tinha como base dois princípios: “mais que um edifício ou um espaço delimitado, mais que depositário de um acervo, o museu de arte é um programador de atividades que se podem estender por toda a cidade, e o ensino de arte não se fundamenta mais no aprendizado de técnicas específicas que envelhecem rapidamente.”²⁶ A noção

de ateliê amplia-se, 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 e locais disponíveis no momento. Todo e qualquer material, inclusive o lixo industrial e os resíduos do consumo, podem ser trabalhados esteticamente. Professor de história da arte, eu levava meus alunos às feiras e aos supermercados para melhor compreender a *pop art*. Ou percorríamos de ônibus áreas industriais para contemplar gasômetros, silos e outras estruturas industriais para em seguida confrontá-las com a *minimal art*. Ou alugávamos tratores e escavadeiras para fazer perfurações e outras intervenções nas areias brancas de uma Barra ainda inabitada, quando o tema em discussão era a *earth art* e suas implicações metafísicas”.²⁷

Motivada por esse processo de reconfiguração, como um desdobramento desse debate, é criada por Cildo Meireles, Frederico Moraes, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus, também em 1969, a Unidade Experimental no MAM. Encarada como um laboratório de pesquisa de novas linguagens, a UE pretendia explorar e estimular ao máximo a capacidade lúdica do ser humano. “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”, explicou Frederico Moraes em sua coluna no jornal *O Globo* na época.²⁸

Para o grupo idealizador da UE, o tato, o olfato, o gosto, a audição e a visão eram formas de linguagem, pensamento e de comunicação, e talvez aqui es-

teja a representação de uma passagem importante. Essa era uma discussão que em certa medida já vinha sendo apontada por Mário Pedrosa, e seu “exercício experimental da liberdade”, e pelas propostas plurissensoriais de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Se 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), 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.

No texto “O corpo é o motor da obra”,²⁹ escrito em 1970, Frederico Moraes aponta: “Obra é hoje um conceito estourado de arte. [Umberto] Eco e outros teóricos da obra de arte aberta foram provavelmente os últimos defensores da noção de obra. Deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto, a arte não é mais do que uma *situação*, puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência”.

De acordo com o crítico, a história oficial da arte lidava até aquele momento com “obras” (produtos acabados) que geravam escolas ou *ismos*; estilos e tendências. Em oposição estava a história guerrilheira, subterrânea, imprevista, que não se anunciava nem se deixava cristalizar. Essa contra-história poderia ser contada em vários capítulos, mas todos eles teriam o mesmo nome: *A arte acabou*. A obra, a partir daquele momento, passaria a ser uma proposta de tensão do ambiente, que visaria a um alargamento da capacidade perceptiva do homem. O resultado não seria a elaboração de uma determinada obra, mas um enriquecimento do indivíduo.

“O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte), o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelo artista plástico), sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos estão mobiliados, há iniciativa, isto é, há criação”, conclui Morais.

Era a “Geração tranca-ruas”, como havia definido Francisco Bittencourt em texto³⁰ escrito sob o impacto das obras vistas no evento *Do corpo à terra*, realizado entre 17 e 21 de abril de 1970 em Belo Horizonte. Cada artista convidado a participar do evento recebeu da Hidrominas, empresa patrocinadora do evento, uma carta que o autorizava a realizar seus trabalhos no Parque Municipal – não se mencionando qualquer tipo de restrição ou proibição aos locais, temas, materiais, etc. Em tempos de ditadura e em face de repetidos atos de censura a obras de arte, esse foi um inesperado incentivo à liberdade. Entre as obras mais radicais estavam a de Artur Barrio, que lançava no Ribeirão Arrudas suas *Trouxas ensanguentadas* (que naquele momento não eram mais feitas com panos pintados com tinta vermelha, mas com carne e sangue reais), e a de Cildo Meireles, que queimava galinhas vivas em *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*.

“Qual será o próximo passo? Insistimos que não é o imprevisível a matéria-prima desta geração de tranca-ruas. Há todo um plano de criação, de construção nessa feroz e vital exposição do que pensam. Vendo-os, assistindo suas experiências, conversando com eles, não podemos deixar de nos entusiasmar. São os jovens o sal da terra, a esperança, enfim”, aponta Bittencourt. Em depoimento na mesma matéria, Frederico Morais, organizador da mostra, definiu: “Vanguarda não é atualização de materiais, não é arte tecnológica e coisas tais. É um comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens e os materiais, é uma atitude definitiva diante do mundo”.

É nesse outro mundo, que começa a se configurar a partir de 1969, que vai ser possível pensar na Área Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Esta vai se apresentar como uma possibilidade de resposta para as questões que se colocavam para a arte brasileira naquele momento.

NOTAS :

- 1 | Norma Pereira Rego. “Comunicação é o desafio: o salão dos jovens zangados”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 9 out. 1969.
- 2 | Francisco Bittencourt. “A Vanguarda visual dos anos 1970”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 10-11 abr. 1976.
- 3 | Francisco Bittencourt. “Dez anos de experimentação”. In: MORAIS, Frederico (org.). *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1986.
- 4 | Apud Frederico Morais. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- 5 | Sheila Cabo. *Convite ao político: fotografia como resistência*. IV Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), Goiânia, out. 2005.
- 6 | Mário Pedrosa. “Os deveres do crítico de arte na sociedade”. In: ARANTES, Otilia (org.). *Política das Artes*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- 7 | Aracy Amaral. “O boicote à X Bial: extensão e significado”. *Artsmagazine*, Nova York, mar. 1970. In: AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983.
- 8 | Apud Leonor Amarante. *As bienais de São Paulo / 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.
- 9 | Segundo Francisco Bittencourt, “foi graças tão só à atuação dos jurados Frederico Morais e Mário Schenberg que não se criou na ocasião um impasse do gênero do fechamento da mostra dos artistas brasileiros que tinham sido escolhidos para participar da VI Bienal dos Jovens de Paris, cuja representação foi vetada por misteriosos órgãos governamentais. (...) Iniciava-se ali a irremediável divisão da crítica brasileira em duas correntes – a progressiva e voltada para as novas linguagens e a obscurantista e a serviço do mercado – cada vez mais contrárias”. (Francisco Bittencourt. “Dez anos de experimentação”. In: MORAIS, Frederico [org.]. *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1986)
- 10 | Walmir Ayala. “Salão dos ETC.”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 out. 1969.
- 11 | Francisco Bittencourt. “A Vanguarda visual dos anos 1970”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 10-11 abr. 1976.
- 12 | Em entrevista à autora deste livro, Frederico Morais lembra que o conceito de objeto naquele momento era uma não categoria, e não uma nova categoria. Sua presença indicava a possibilidade de inscrição da jovem produção artística daquele momento, que já não correspondia mais às categorias antigas de arte.
- 13 | “Qual o critério?”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 21 dez. 1967.
- 14 | Agnaldo Farias (org. e texto). *Nelson Leirner*. São Paulo: Paço das Artes, 1994.
- 15 | Roberto Pontual. “Por uma nova crítica”. *Revista Artes*, n. 34, São Paulo, mar. 1972.
- 16 | Apud Frederico Morais. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

- 17 | Id., *ibid.*
- 18 | “Introdução”. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 1, set-out-nov. 1975.
- 19 | *Ibid.*
- 20 | *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 1, set-out-nov. 1975.
- 21 | Frederico Nasser em depoimento publicado na revista *Arte em São Paulo*, n. 26, São Paulo, out. 1984 (Edição especial dedicada à Escola Brasil:).
- 22 | “É uma fábrica, de artistas”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 maio 1970.
- 23 | “Das propostas”. Retranscrição do catálogo da Escola Brasil:. In: *Arte em São Paulo*, n. 26, São Paulo, out. 1984 (Edição especial dedicada à Escola Brasil:).
- 24 | Luiz Paulo Baravelli, em depoimento publicado na revista *Arte em São Paulo*, n. 26, São Paulo, out. 1984 (Edição especial dedicada à Escola Brasil:).
- 25 | “Brasil: (dois pontos)”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 out. 1971.
- 26 | O debate e a redefinição do papel e da ideia de museu vão ganhar desdobramentos naquele momento. Ainda em 1969, Frederico Morais apresentou a comunicação “Plano-piloto da futura cidade lúdica” no VI Colóquio da Associação Brasileira de Museus de Artes, realizado em Belo Horizonte, na qual defendia que em um museu de arte pós-moderno a preocupação central seria a atividade criadora e não a obra de arte em si. Em 1970, realizou o seu primeiro audiovisual, *Memória da paisagem*, no qual estabelecia um diálogo entre a mostra realizada por José Resende, Carlos Fajardo, Luiz Paulo Baravelli e Frederico Nasser no MAM-Rio com imagens da cidade em obra, e, no ano seguinte, participou da equipe do arquiteto Maurício Ribeiro, que desenvolveu um projeto de construção para o Beaubourg. Também em 1971 realizou os *Domingos da criação* no MAM-Rio (um programa que desenvolvia atividades para a participação do público na área externa do Museu). No mesmo ano, Anna Bella Geiger ministrou no MAM, com Lygia Pape e Antonio Manuel o curso “Atividade-Criatividade”, que se realizava do lado de fora do Museu (fora da sala de aula), e no qual se podia usar qualquer material como material artístico. No ano seguinte, Geiger levou essas experiências para dentro do Museu com a ocupação *Circumambulatio*. Roberto Pontual também vai discutir 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).
- 27 | Marlíia Andrés Ribeiro. “Entrevista com Frederico Morais”. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- 28 | Frederico Morais. “Café, críticos e Unidade Experimental”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 out. 1969.
- 29 | Publicado originalmente com o título “Contra a arte afluyente” pela revista *Vozes*, jan.-fev. 1970. In: *Artes plásticas, a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- 30 | Francisco Bittencourt. “A geração tranca-ruas”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 maio 1970.

“Acreditamos que o saldo de 25 anos, desde a sua fundação, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro seja positivo. Passando por crises sucessivas, a maioria das quais de natureza econômica, um estudo detalhado do que foi realizado durante este período nos deixa sobretudo otimistas”. Assim começa o editorial publicado no primeiro número do Boletim MAM, lançado em abril de 1975. Assinado por Heloisa Aleixo Lustosa, diretora-executiva do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o texto assinalava que aquele era um momento de reorganização administrativa e cultural da instituição.

Em termos administrativos, já estava sendo estruturado um novo organograma que definia funções e responsabilidades que visavam a uma maior profissionalização da instituição e de seus procedimentos. As fontes de renda normais (como aluguéis de área, corpo de sócios, entrada de visitantes, etc.) também estavam sendo revistas para tornar o Museu financeiramente autossustentável. Entre outras iniciativas, uma campanha financeira junto a grandes empresas e órgãos oficiais começaria a ser feita para colocar em ordem a situação financeira da instituição. A pedido do Museu, a MPM Propaganda se encarregou de elaborar filmes e todo o material de divulgação da campanha junto ao público em geral e a empresas privadas no sentido de ampliar o seu quadro de sócios e, também, obter doações.

Para pessoa física, a taxa de filiação era de Cr\$ 500 e a mensalidade era de Cr\$ 100 (com 50% de desconto para estudantes). Já para pessoa jurídica, a taxa de filiação era de Cr\$ 1200, com direito a três carteiras sociais, além de uma mensalidade de Cr\$ 100 para cada credenciado. Entre os benefícios oferecidos aos sócios, estavam: dedução na declaração do imposto de renda de toda contribuição e doação feita; acesso gratuito a todas as exposições; visita guiada por monitores especializados; desconto de 10% na aquisição de obras de arte expostas e nas compras acima de Cr\$ 50 efetuadas na livraria e na galeria; abatimento de 50% em todos os cursos, “extensivo às esposas e aos filhos”; e auditório para conferências, salão de recepção e outros eventos cedidos por preços especiais. Além disso, instituiu-se que 20% do que a bilheteria arrecadava com ingresso de exposições seria revertido em verba para aquisição de obras para o acervo do Museu.

Em termos culturais, o Museu também apresentava reestruturações. Uma delas era justamente a criação do Boletim MAM, visto pela direção como um veículo de diálogo da instituição com o público e com o mundo das artes. No formato vertical de 30 x 10 cm, a publicação era editada por Ronaldo do Rego Macedo (integrante da equipe de monitores do Museu), tinha programação visual assinada por Kiki Basílio e todo mês apresentava a programação do Museu nos seus setores mais importantes: Exposições, Cinemateca, Sala Corpo e Som e Cursos. Outra iniciativa anunciada foi a criação da Memória Fotográfica, um sistema de documentação de exposições, de peças do acervo e demais eventos apresentados no MAM. Organizado pelo Departamento de Exposições, o trabalho de documentação começou a ser realizado em 1976 pelos fotógrafos Georges Racz e Milton Guran, tendo como um dos primeiros passos o estabelecimento de

padrões de comunicação e índices que facilitassem a execução, o arquivamento e a consulta do material.

Mas talvez uma das mais importantes ações nesse processo de reestruturação cultural tenha sido a instituição da Comissão de Planejamento Cultural, formada por especialistas da área de artes visuais, que trabalhariam junto à direção-executiva acompanhando, e, se possível, antecipando, o que de mais importante estava acontecendo em termos de produção artística no Brasil e no exterior. Essa não era a primeira vez que o Museu estabelecia uma comissão formada por nomes externos. Em 1971 a primeira Comissão Cultural do MAM havia sido criada a partir de uma pressão externa de artistas e críticos, que indicavam a importância da adoção de critérios mais claros para definição da programação do Museu (o que evitaria exposições de conveniência, de qualidade artística questionável) e de uma maior profissionalização da sua estrutura de funcionamento e do seu quadro de funcionários.

As atividades dessa primeira comissão, formada por nomes como os dois artistas Anna Bella Geiger e Aloísio Carvão, do crítico Frederico Moraes (na época responsável pelo setor de cursos do Museu), e de Cosme Alves Netto (responsável pela Cinemateca do MAM), chegaram ao fim em 1973, mas logo em seguida o Museu estruturou uma nova, que atuou entre 1974 e 1978 e contou com a participação, em diferentes momentos, da diretora-executiva do MAM, Heloisa Aleixo Lustosa; do diretor de exposições, Roberto Pontual (que também ocupava o cargo de crítico de arte do *Jornal do Brasil*); dos artistas Alair Gomes, Anna Letycia, Carlos Vergara, Sergio Camargo e Waltercio Caldas; dos críticos Aracy Amaral (diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo entre 1975-1979), Frederico Moraes (naquele momento responsável pelo setor de cursos do Museu e crítico de arte do jornal

O Globo), Olívio Tavares de Araújo (crítico de arte da revista *Veja*) e Ronaldo Brito (crítico de arte do semanário *Opinião* entre 1972 e 1977); além de integrantes da equipe do Museu – Cosme Alves Netto e José Carlos Avellar (representantes da Cinemateca), Irma Arestizábal (parte do Departamento de Exposições, responsável pela montagem das exposições, expografia e produção), Karl Heinz Bergmiller (diretor do Instituto de Desenho Industrial – IDI, setor independente dos demais, que fornecia assessoria na área de *design* para o MAM), Nelson Augusto (integrante da equipe de monitores do Museu) e Sidney Miller (responsável pela Sala Corpo e Som).

É nesse contexto que a Área Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro começa a se estruturar. Já em 1971, a primeira comissão cultural do Museu indicava a importância da abertura de um espaço de exposição para a jovem arte produzida naquele momento, e começou-se a pensar em “uma área que pudesse abranger novas linguagens”.¹ Com a retomada da discussão pela nova Comissão, o Museu cede à pressão, e aquilo que, com o tempo, ficaria conhecido como Área Experimental começa a se estabelecer e conquistar espaço.

“Começa a se estabelecer” e “ficaria conhecido” porque esse vai ser um processo lento. “Experimental” se mostrará um verbo mais difícil de ser conjugado do que se pensava. Principalmente levando-se em conta a diversidade de vertentes intelectuais e artísticas que foram colocadas em convívio não só dentro da Comissão de Planejamento Cultural como também entre os artistas que expuseram na Área Experimental entre 1975 e 1978. Esse grande quebra-cabeça (ou cabo de guerra) revelava uma dinâmica, que envolvia artistas, críticos e o Museu, sobre o que seria esse “experimental”, qual produção o conteria de fato e qual seria seu lugar dentro da instituição (se é que de fato teria espaço ali). Esse

campo de tensões alcançava um frágil equilíbrio a partir de um único ponto de convergência: aquele espaço era uma conquista, política e artística, e por mais divergências que gerasse, todos concordavam que ele precisava ser mantido.

Um exemplo disso é que só no Boletim 11, publicado em novembro de 1976, que o termo Área Experimental vai aparecer grafado com letras maiúsculas (indicando um nome próprio) e sem aspas. Até então, durante quase um ano (a partir do Boletim 9, publicado em dezembro de 1975), o termo “área experimental” aparecia grafado exatamente assim: entre aspas e com letras minúsculas – demonstrando muito mais qualificar ou indicar uma parte do espaço físico do Museu do que nomear uma proposta de atuação artística.

Antes disso, as exposições classificadas internamente como pertencentes ao Grupo II² – exposições experimentais, concentradas em projetos de jovens artistas brasileiros, com duração entre 30 e 45 dias, alojadas em uma ou mais áreas do 3º andar, podendo ocupar também o *foyer* e o vão livre, ou outras dependências, de acordo com cada projeto –, que começaram a ser vistas em agosto de 1975, eram definidas como “apresentações de artistas brasileiros vinculados à experimentação”, “exibições relativas à pesquisa e à experimentação” ou, ainda, mostras “no campo da pesquisa e das experiências atualizadoras” de “artistas brasileiros dedicados à pesquisa e às novas formas criadoras”, “envolvidos com a investigação e com as novas propostas artísticas” ou “ligados às novas pesquisas de linguagem e conceitos artísticos”, “cujos trabalhos abordam, criticamente, questões relativas ao sistema de arte em seus níveis de produção e consumo”, que “investigam criticamente o sistema de produção e consumo da arte”, que “reagem e fazem pensar no esquema atualmente determinante do circuito das artes (envolvendo artistas, galerias, museus, crítica, obra, mercado, etc.)”, ou

“cuja produção liga-se às novas experiências estéticas e à pesquisa, seja no campo do desenho, do objeto, da fotolinguagem, do audiovisual ou do *videotape*”.³

Parte dessa indefinição sobre como se referir publicamente a esse novo projeto – considerado no momento da sua implantação um programa-piloto a ser testado em 1975 para então ser sistematizado e aprofundado no ano seguinte – refletia as discussões sobre o “experimental” que se dariam dentro da Comissão de Planejamento Cultural do MAM. Formada por nomes com atuações no campo artístico pautadas por pensamentos e referências muito diferentes, e por vezes até divergentes, entre si, a Comissão desenvolveu seu trabalho em um momento em que se discutia o papel e a função do museu, do artista, do crítico e da obra de arte.⁴ Assim, as reuniões de trabalho desse grupo serão marcadas por uma atuação mais prática, envolvendo decisões ligadas ao funcionamento prático da instituição, como, por exemplo, aprovação ou não de propostas de exposição e parcerias que eram enviadas para o Museu (ou levadas por alguns de seus membros); por outro lado, nesses encontros também se estabelecerão discussões mais conceituais, como as bases para a estruturação de um programa de atuação do Museu nos anos seguintes.

Em depoimento a Roberto Pontual, publicado no artigo “O museu em questão”, Carlos Vergara comenta o funcionamento da comissão:

Vejamos agora o impasse surgido dentro da própria prática da Comissão, até certo ponto independentemente da estrutura onde operava. Esse impasse foi sobretudo de ordem conceitual e reflete talvez uma

situação que ultrapassa amplamente os limites da presente Comissão: a própria realidade do nosso circuito de arte e a dificuldade que este tem de conceituar com rigor os problemas que se lhe apresentam. Estiveram em choque, ao longo da existência da Comissão, não apenas ideias concernentes à atuação do MAM, mas também métodos de trabalho, perspectivas críticas, teorias, gostos e concepções diversas de política cultural.

Foram formalizadas duas posições da estratégia de ação cultural do MAM em torno das quais os membros da Comissão mais ou menos se posicionaram. Digamos que uma delas tinha um caráter reducionista, excludente e outra um caráter abrangente, cumulativo. Não se pode compreender essas posições rigidamente, mas apenas enquanto manobras até certo ponto táticas dentro de um debate. Mas, em linhas gerais, a posição reducionista defendia uma atuação comprometida do MAM que pudesse marcar uma interferência crítica no circuito de arte brasileiro. Essa interferência visava entre outras coisas um combate aos valores estabelecidos de um mercado sem preocupações culturais mínimas. Em particular, segundo a tese reducionista, o MAM deveria servir sobretudo como veículo de arte contemporânea,

marginalizada pelo mercado. Ainda que de certa forma se mantivesse fiel às tarefas sacralizadoras tradicionalmente atribuídas a um museu, o MAM poderia enfatizar mais os seus vínculos com a chamada *área experimental*, de modo a permitir a volta dos debates em torno da arte e a possibilitar o surgimento público do trabalho de jovens artistas.

Contra essa posição reducionista, a posição abrangente ou cumulativa, lembrava o caráter necessariamente neutro do museu como instituição cultural, considerando parcial a orientação do MAM num sentido predominantemente contemporâneo. Tratava-se de abrigar todos os discursos artísticos que fossem julgados qualitativamente bons. Sem se recusar a incentivar a produção contemporânea, a posição abrangente considerava necessário manter um equilíbrio neutral. O MAM se recusaria, assim, a tomar esta ou aquela posição nos debates e se encarregaria apenas de promovê-los. Da mesma forma, essa posição considerava não ser tarefa do MAM atuar criticamente em relação aos valores do mercado. Some-se a isso um fato estrutural importante – a necessidade do MAM ter uma programação contínua, sem intervalos – e pode-se avaliar as dificuldades de chegar a acordos.⁵

Dentro dessa dinâmica de trabalho, os integrantes da Comissão não só vão aprovar as propostas de exposição para a Área Experimental como também terão constantes discussões sobre o que seria “experimental”. A grande variedade de respostas possíveis já se apresentava em um documento interno do Museu, intitulado “Temas para estudos sobre o Museu de Arte Moderna do Rio”, sem data (mas com a indicação “a ser entregue em 14 de abril de 1975”), que trazia como indicação de um dos itens a ser estudado “sugestões nomes para ‘área experimental’”. Entre as possíveis respostas estavam listados os termos “alternativas”, “percursos”, “roteiros”, “projetos”, “territórios” e “propostas”.

Outro documento interno, a ata da reunião realizada em 1º de abril de 1975, presidida por Heloisa Aleixo Lustosa e com a participação de Carlos Vergara, Olívio Tavares de Araújo, Roberto Pontual, Ronaldo Brito e Sergio Camargo, registra propostas de cada um dos membros da comissão para a atuação do Museu. Tanto Carlos Vergara quanto Ronaldo Brito indicam a importância de dar ênfase à área experimental (ainda grafada com letras minúsculas). Entre as propostas de Olívio Tavares de Araújo, está: “Que se defina melhor os termos empregados pelos membros da comissão – ‘área experimental’, ‘contemporaneamente importante’, etc...”. Já para Roberto Pontual, é importante que “não se delimite em termos de espaço a ‘área experimental’” e “que seja elaborado um primeiro momento englobando todas as sugestões propostas durante esta reunião, tentando uma melhor definição de cada item e conceituando sumariamente os termos empregados”.

Quase um ano depois, esse ainda vai ser um tema de discussão dentro da Comissão. Em ata da reunião realizada em 14 de abril de 1976, presidida por Heloisa Aleixo Lustosa e com a participação de Aracy Amaral, Anna Letycia, Alair

Gomes, Frederico Moraes, Waltercio Caldas, Cosme Alves Netto, Irma Arestizábal e Sidney Miller, ficou registrado no tópico “área experimental” que Waltercio Caldas havia solicitado uma redefinição do termo “experimental”; Frederico e Aracy achavam importante que a área dessas exposições fosse definida, por causa de um problema operacional (contrariando a reivindicação de muitos artistas de que a Área Experimental não ficasse restrita ao 3o andar, podendo ocupar todo e qualquer espaço do Museu, expositivo ou não, configurando assim um programa de fato aberto à experimentação artística); Cosme Alves Netto colocou que ao se definir o espaço físico para o programa, o MAM estaria impondo a ele uma limitação conceitual; e Waltercio questionou a neutralidade dos diferentes espaços do MAM.

Em outro documento (sem data), redigido por Ronaldo Brito na tentativa de definir as diretrizes da política cultural do Museu de Arte Moderna para 1976, mantém-se em pauta a discussão sobre o que seria o “experimental” que se queria dentro do Museu e qual deveria ser sua postura para abrigá-lo:

Exibir, divulgar e abrigar a produção artística nacional e internacional de maior relevância, segundo um critério de importância histórica e de interesse contemporâneo, são pelo menos em tese as funções de um museu de arte moderna. Não há entretanto um critério absoluto de julgamento que permita definir as obras e propostas que atendem a essas qualificações. Isso só se torna possível a partir da

elaboração de uma política cultural – um conjunto coerente de ideias acerca da função da arte e mais especificamente da função de um museu de arte em uma determinada sociedade – que oriente uma leitura e possibilite uma escolha rigorosa em meio à massa complexa e desigual da produção que chega ao mercado. Trabalhar para a fixação de uma política cultural – algo mais portanto do que um simples programa cultural – me parece ser a tarefa da comissão.

A minha proposta nesse sentido é a de que o MAM siga uma linha de intervenção rigorosa e agressiva dentro do chamado circuito da arte. Respeitando uma certa amplitude – deve-se discutir a medida desse “certa” – implícita em seu caráter institucional, ele pode assumir uma posição ao mesmo tempo didática e crítica em relação à arte em nosso país. O seu rigor estaria no fato de não aceitar as “verdades” estabelecidas por um mercado notoriamente distorcido. A sua agressividade estaria em sua atenção inteligente, embora não exclusiva, às manifestações mais agudas da produção contemporânea. É importante ficar claro que a política cultural do MAM, como a entendo, estaria comprometida prioritariamente não com uma concepção ideal do papel da

arte, mas com a situação concreta do circuito de arte brasileiro. É a partir da análise desse circuito que chegaríamos a conceituar uma política cultural.

(...)

Para combater os efeitos da prática dominante desse mercado nos últimos anos, a política cultural do MAM para 1976 traria uma ênfase nos seguintes aspectos:

(...)

II. Divulgação e apoio à Produção Experimental

Isso seria feito através da abertura de um espaço permanente para abrigar essas produções e de possível auxílio material para que possam ser realizadas. O termo experimental deve ser trabalhado pela comissão de modo a tornar-se algo o mais próximo possível de um conceito científico que permita um manejo rigoroso. A meu ver, o conceito “experimental” liga-se necessariamente ao conjunto do patrimônio da arte como manifestação distinta da ciência e do senso comum. E em relação a esse patrimônio a história da arte propriamente dita que se pode classificar uma proposta experimental, ou seja, algo ainda não tentado ou cujos limites não estejam previamente estabelecidos por nenhuma escola ou teoria anterior. A contemporaneidade da

proposta só pode ser medida em relação ao “tempo” específico da história da arte.

O experimental, é óbvio, não está apenas no suporte – embora pressuponha uma utilização radical e crítica dele – mas no conjunto de uma proposta. É o coeficiente de crítica, de negação das linguagens artísticas vigentes, que configura um trabalho como experimental. Mais ainda, um trabalho experimental está necessariamente comprometido com uma crítica a todo o sistema de arte – a sua posição e função dentro da sociedade – e traz implícita ou explicitamente uma proposta de reformulação desse sistema.

Como não existe uma escola “experimental”, com características exclusivas e intransferíveis, é claro que o valor experimental dos trabalhos só pode ser aferido por uma análise rigorosa de cada caso. Baseada entretanto em critérios objetivos, essa análise particular não se resume a questões de gosto ou algo do gênero.

O apoio à atividade experimental por parte do MAM teria, a meu ver, reflexos positivos sobre o comportamento geral do mercado de arte no Brasil e até sobre a atitude do público em relação à arte.⁶

A discussão sobre o “experimental” também vai ter desdobramentos no âmbito das exposições que vão se realizar na Área Experimental. Entre 1975 e 1978, o programa apresentou 38 exposições individuais, a maioria exibida no 3º andar do Bloco de Exposições do MAM, dos artistas Emil Forman, Sérgio Campos Mello, Margareth Maciel, Bia Wouk, Ivens Machado, Cildo Meireles, Gastão de Magalhães, Anna Bella Geiger, Tunga, Paulo Herkenhoff, Umberto Costa Barros, Rogério Luz, Wilson Alves, Letícia Parente, Carlos Zilio, Mauro Kleiman (duas mostra), Lygia Pape, Yolanda Freire (duas mostras), Fernando Cocchiarale, Regina Vater, Waltercio Caldas, Sonia Andrade (duas mostras), Amélia Toledo, João Ricardo Moderno, Ricardo de Souza, Luiz Alphonsus, Reinaldo Cotia Braga, Jayme Bastian Pinto Junior, Dinah Guimaraens, Reinaldo Leitão, Lauro Cavalcanti, Dimitri Ribeiro, Orlando Mollica e Essila Burello Paraíso, além de Beatriz e Paulo Emílio Lemos, Murilo Antunes e Biiça, Luis Alberto Sartori, Jorge Helt e Maurício Andrés, que apresentaram a mostra coletiva *Minas audiovisuais*. Seleccionadas por projetos enviados por artistas ou pedidos a eles pela Comissão de Planejamento Cultural, e não por currículos e trabalhos anteriores, as exposições se configuraram como um leque extremamente variado de respostas para a pergunta “o que é experimental?”. Isso porque, assim como acontecia com a comissão, o conjunto de artistas que expuseram na Área Experimental abrigava diferentes gerações, com produções artísticas marcadas por olhares para referências e possibilidades distintas, não só no que diz respeito às propostas como também em relação aos materiais e suportes usados.

Analisando a lista dos participantes e as propostas apresentadas na Área Experimental,⁷ é possível estabelecer uma divisão ampla (com variações internas em cada uma delas) desse conjunto em três vertentes. Uma delas reuniria artistas

interessados em possíveis leituras e desdobramentos de um experimentalismo de origem/herança neoconcreta (em alguns casos, estabelecendo diálogos com produções mais recentes, como a arte conceitual, a arte *povera* e o minimalismo); outro caminho era mais diretamente internacionalista, com artistas ligados a experiências com vídeo e arte conceitual (mais voltado ao aspecto da linguagem); e a terceira possibilidade era a que resistia às outras duas por diferentes razões, mantendo-se atrelada a uma posição mais formalista.

A arte já não se dava mais como uma simples sequência histórica, na qual uma referência substitui a outra, mas sim como uma complexidade de relações nas quais referências as mais diversas estão postas na mesa, em pé de igualdade, ao mesmo tempo. Era preciso fazer escolhas. E a falta de consenso sobre o que era “experimental” para o projeto do MAM significou manter essa possibilidade de escolha em aberto. Não restringir o “experimental” a uma única proposta artística, como o vídeo, a pintura, o ambiente, o desenho, ou qualquer outro suporte, trazia como desafio pensar o quanto de experimentação a pintura, o vídeo, o desenho, a escultura, a instalação, etc. podiam ter. Não importa o suporte, ele teria que ser repensado criticamente, trazendo indagações também sobre espaços artísticos, e sobre os termos a partir dos quais a sociedade e os sistemas de poder se estruturavam e funcionavam. Era preciso ampliar ou reinventar o espaço de discussão, de debate, não só no campo da arte. Naquele momento, a produção da arte se confundia com a necessidade de se criar espaços para a produção da arte. E na Área Experimental, as propostas eram apresentadas como projetos, envolvendo na equação a ideia de assumir um risco. “Aqui nesse lugar tenta-se alguma coisa que não se sabe onde vai dar. E é isso mesmo”.⁸

Para Ronaldo Brito, crítico que fez parte da Comissão de Planejamento Cultural do MAM-Rio durante o funcionamento da Área Experimental, “O experimentalismo não precisa de definição. É [naquele momento] uma repontencialização da linguagem moderna em um contexto diferenciado. Ninguém mais podia acreditar no idealismo formal moderno, ninguém podia acreditar mais numa modernidade isenta de contatos materiais com o mundo, heroica ou romântica, autossuficiente. Tudo isso ficara pra trás. Esse experimentalismo é visto como linguagem contemporânea – o que por um lado era obviamente parte do processo moderno, mas era também uma investida crítica contra uma arte moderna já domesticada. (...) Talvez [naquele momento] começasse já um fetiche do experimental, de todo modo o experimental estava identificado como reação crítica à ditadura. Havia essa nuvem sombria. A ditadura reprime as camadas mais profundas do pensamento crítico e da arte inovadora. Os verdadeiros mártires da ditadura não são aqueles que ela atinge diretamente, digo em termos de cultura – embora, obviamente, isso seja inaceitável. Ela reprime, com um efeito retardado muito maior do que se pode pensar, porque obriga as pessoas a pensar nos seus próprios termos. E torna o pensamento um círculo vicioso. O risco proverbial para a arte experimental brasileira era se degenerar rapidamente em protesto populista. Esvaziada como linguagem poética, como se a arte se limitasse a uma mera ação civil. Esse civismo ainda caracteriza o Brasil e sublima o processo da cultura e, depois, sublima a arte brasileira em cultura. Essas manobras, em última instância, impedem que a arte moderna brasileira se torne matéria simbólica cotidiana, enfim, adquira materialidade social”.⁹

No texto “*Experiment/Experiência*”,¹⁰ 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 históricos. “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’. Entrava em crise a nossa brevíssima experiência construtiva, capítulo radical da arte moderna brasileira de pouco mais de quatro décadas, e tinha início uma arte pós-moderna – termos que ele também, Mario Pedrosa, foi um dos primeiros a empregar. Assim, sem termos alcançado plenamente a modernidade iniciávamos já a sua liquidação, e a crise do plano artístico coincidia, no político, com o rompimento do estado democrático: o ‘exercício experimental da liberdade’ surgia numa situação de progressiva e violenta privação da liberdade – o golpe militar tinha acontecido em março de 1964”.¹¹

Em 1968, com o acirramento da questão política e, conseqüentemente, um cerco maior da censura em relação às artes visuais no Brasil (que até então não tinha vivenciado nenhum grande embate com a ditadura militar), esse “experimental” parece passar por uma reconfiguração. Inicialmente, ele se apresentava a partir de uma leitura fenomenológica, plurissensorial do neoconcretismo, ressaltando o caráter lúdico, criativo, individual. Com o acirramento das questões políticas e as progressivas limitações das liberdades individuais, esse “experimental” pareceu se reconfigurar em trabalhos mais “agressivos”, que traziam indagações não só sobre os limites das categorias e suportes artísticos, mas também sobre os termos a partir dos quais a sociedade e os sistemas de poder se estruturavam e funcionavam.

Ainda citando Paulo Venâncio Filho, “o que unifica uma instalação de Cildo Meireles ou Tunga, um objeto de Waltercio Caldas, uma escultura de José Resende, artistas dos anos 1970? Certamente nenhum postulado prévio, nenhum manifesto, nenhuma palavra de ordem. Exploram, cada um, sem definir situações, territórios, experiências, ações, ‘uma região que não consta dos mapas oficiais’. (...) Experimental é o modo como o processo artístico se desenvolve entre nós, sem preconceitos, anticonformista, destituído de experiência prévia, na ausência de uma tradição forte, muitas vezes improvisando, mas ao que tudo indica ainda inescapável”.¹²

Na Área Experimental, propostas mais “instalativas”, como as de Cildo Meireles, Umberto Costa Barros e Waltercio Caldas, por exemplo, lidavam diretamente com o espaço nas suas dimensões físicas e institucionais, levando em conta especialmente as suas limitações. Já propostas como as de Regina Vater, Anna Bella Geiger, Lygia Pape, Carlos Zilio, Ivens Machado e Paulo Herkenhoff colocavam em xeque não só os limites das categorias e procedimentos artísticos convencionais como também a postura passiva do público em relação à obra de arte. E propostas como as de Letícia Parente, Emil Forman e Fernando Cocchiarella, motivadas por uma discussão mais conceitual, partiam de processos de catalogação, avaliação, medição e classificação muito precisos, que justamente apontavam o caráter reducionista desses processos, colocando-os em dúvida como método.

Assim, como identificou Roberto Pontual, ao instituir a Área Experimental e a partir dela tornar público esse amplo e variado panorama da produção artística, o MAM reassumiu a liderança no meio artístico. Diferentemente do que aconteceu em 1971, quando o Museu também era uma

referência, por apresentar uma produção contemporânea que tratava de extrapolar os espaços internos e de se lançar na arte pública, a produção apresentada entre 1975 e 1978 retornava a esses espaços para refazê-los com meios não tradicionais.¹³ Para Pontual, o conjunto de exposições apresentadas, “ambicioso sobretudo pela quantidade, teve como propósito tático fundamental a necessidade de criar um estado de ebulição onde antes quase que só havia marasmo. (...) Sobretudo por ter permitido que esta disposição para que o novo se acentuasse, entre nós, 1975 vai ficar como um ano-chave na história recente da arte no Brasil”.¹⁴ Francisco Bittencourt também via a Área Experimental com bons olhos: “Depois de passar algum tempo numa espécie de limbo, com uma movimentação cultural espasmódica e indefinida, com apenas a Cinemateca mantendo uma linha de continuidade, parece que agora o Museu de Arte Moderna do Rio inicia de fato uma era de intensa e vigorosa produtividade”.¹⁵

Mas mesmo com a boa repercussão na imprensa, a Área Experimental não vai deixar de ser alvo de discussões dentro do próprio Museu. “A Área Experimental experimentou o MAM”, como observou Roberto Pontual.¹⁶ Por um lado, o programa era constantemente caracterizado pelo Boletim do MAM (veículo oficial do Museu) como “o mais ousado e ambicioso projeto do MAM”,¹⁷ configurando-se quase como um símbolo da “atualização” da instituição, de sua preocupação e interesse pela produção artística contemporânea – assim como a Sala Corpo e Som e a Cinemateca. No Boletim 11, publicado em novembro de 1976, o editorial aponta:

Está pois o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entrando numa nova etapa de suas atividades, ao mesmo tempo em que dá continuidade a um trabalho dinâmico que vem desenvolvendo nos últimos anos, cuja receptividade pelo público tem sido das mais estimulantes. Quando citamos a dinamicidade da atuação do MAM, não falamos somente da parte ligada às artes plásticas. Dentro do conceito moderno de museologia, ela estende-se por outros setores de atividades várias, englobando num mesmo objetivo os cursos, a biblioteca, os espetáculos musicais e teatrais, a cinemateca, bem como dinamizando ciclos paralelos de palestras e conferências, quando deles se faz necessário para complementar didaticamente exposições ou outro eventos. Referência muito especial deve ser feita à Área Experimental. Nela têm sido montadas mostras de jovens artistas brasileiros ligados à pesquisa contemporânea e na qual o MAM investe cerca de 60% de seu orçamento cultural. A validade dessa área, considerada por vários críticos e artistas como a iniciativa mais importantes já tomada por um museu no Brasil, pode ser aquilatada pelo número de exposições realizadas e pela oportunidade que vem proporcionando à contemporaneidade brasileira.

Não que a Área Experimental não fosse de fato uma iniciativa importante, mas entre os artistas e dentro da Comissão de Planejamento Cultural levantava-se a hipótese de que a instituição se apropriava da imagem de contemporaneidade que a Área dava a ela, sem ter a sua estrutura (física e administrativa) de fato aberta para esse “experimental”. No Boletim 6, publicado em junho de 1976, dizia-se: “No que se refere às exposições a serem apresentadas no mês de junho, a programação do Museu de Arte Moderna pode atender a gostos bem distintos do público visitante”. Para aqueles que preferiam as “experiências mais radicais”, era possível visitar as exposições da Área Experimental. Já para o público de gosto mais tradicional, o museu apresentava exposições “mais convencionais”.

A discussão ganhou as páginas da revista *Malasartes*, que na edição n. 3, de 1976, publicou o artigo “Sala Experimental”, com avaliações dos artistas Anna Bella Geiger, Ivens Machado e Paulo Herkenhoff sobre a Área Experimental, da qual haviam participado no ano anterior. O tom crítico do texto já se anunciava no título. A escolha por usar o termo “Sala” e não “Área” para se referir ao espaço aberto pelo MAM para “abrigar uma produção nova que não encontrava oportunidade nas galerias, dada a sua incompatibilidade com os interesses de mercado” não foi aleatória. Para aqueles artistas, sala não era sinônimo de área. Enquanto “área” designa um espaço sem limites físicos fixos, sendo um termo que se adapta, ou que vive nos mais diferentes lugares, “sala” já traz em si as paredes que a delimitam fisicamente, tornando-a um lugar fixo, rígido. Assim, chamar a “Área Experimental” de “Sala Experimental” era já no título do artigo começar a questionar se aquela proposta, que “em teoria representava um progresso na programação do MAM”, na prática já não estava assumindo contornos rígidos, dando ao “experimental” uma dimensão conservadora,¹⁸ estática, das categorias artísticas que estavam justamente sendo questionadas naquele momento.¹⁹

“A característica do MAM foi a de atuar como alternativa. Alternativa à situação cultural concreta vigente. (...) Qual estaria sendo realmente a posição do MAM quanto a essa ‘alternativa’? Pelos fatos ocorridos na área experimental, e pelo programa apresentado nesse início de 1976, se poderia descrevê-lo no momento como um museu de estruturas aparentemente renovadoras, no entanto aquém de suas possibilidades e de seus objetivos originais. Seria portanto necessário da parte do Museu uma conceituação que deixasse claro em que se baseia o seu critério de atuação, de contemporaneidade. É preciso saber (por exemplo) se a criação de uma área experimental veio apenas obedientemente, como 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 seu status e aparência, ou para discutir e transformar além de outras coisas o próprio conceito e portanto função de um museu”, apontou Anna Bella Geiger.²⁰

Paulo Herkenhoff concordava: “A ‘Área Experimental’ veio então abrir um leque de questões, problemas e testes, que certamente não se referem apenas ao ambiente do Rio de Janeiro. (...) O próprio MAM é testado enquanto instituição. Os problemas de toda ordem sofridos pelos artistas remeteriam a perguntas como: até que ponto o MAM definiu efetivamente a sua posição frente à área experimental? A existência de tais problemas decorreria da própria posição ideológica (implícita) do MAM frente à arte contemporânea? É importante se constatar se a abertura da “Área Experimental” representa uma atitude no sentido de apoio à ‘experimentação’ ou de uma tentativa de recuperação e neutralização da atividade contemporânea”.²¹

Por outro lado, todo esse orgulho oficialmente anunciado pelo programa da Área Experimental não refletia, na estrutura interna do Museu, um sentimento unânime em relação às exposições realizadas. Apesar de contar com uma Comissão Cultural formada por nomes ativos dentro da discussão e do pensamento da produção artística contemporânea, o Museu ainda tinha, no conselho diretor, membros mais conservadores, que viam naquelas propostas artísticas iniciativas que em nada se aproximavam do que eles consideravam como arte. Fora isso, funcionários de outros setores também ofereciam resistência a propostas que extrapolavam o espaço expositivo, como as que apresentavam, por exemplo, intervenções sonoras.

Foi o caso de Cildo Meireles, que apresentou, em outubro de 1975, a mostra *Eureka/Blindhotland*, na qual um dos trabalhos era uma intervenção sonora no espaço. Em 29 de novembro de 1975, ao lado de Emil Forman, Ivens Machado, Guilherme Vaz, Lygia Pape, Anna Bella Geiger, Tunga, Paulo Herkenhoff, Umberto Costa Barros e Antonio Manuel, ele participa de uma carta enviada à diretora do Museu, Heloisa Aleixo Lustosa, na qual estes artistas, que participaram com exposições da Área Experimental naquele ano, relatam “gravíssimas ocorrências na realização dos projetos apresentados a convite do Museu de Arte Moderna”. Relata Cildo Meireles: “Como o espaço destinado ao artista se situava ao lado da Cinemateca do MAM, veio gerar conflitos entre a mostra e aquela seção do MAM, o que obrigou ao artista ter que utilizar o som da mostra com menor volume do que se previa”. Não por acaso, na ata da reunião de 6 de novembro de 1975, o item 3 estabelecia que a área em frente à cinemateca estaria reservada para exposições programadas por ela: “Evitar montagem de exposições que tenham som perto da sala de projeção”.²²

Nessa mesma carta, os artistas acusam Roberto Pontual de boicote às atividades da Área Experimental e pedem a desvinculação do programa do Departamento, sob chefia de Pontual, para que este passe a ser administrado pelos próprios artistas. “O processo criativo brasileiro do qual participamos conquistou com a área experimental um instrumento que pode vir a se tornar um dos mais eficientes na sua divulgação e dinamização. (...) Por força da própria integridade desse trabalho e pelo respeito com que responderam ao convite a eles formulado, se julga no dever cultural de informar os fatos acima relatados, repudiá-los veementemente e exigir desta Entidade uma mais clara definição na política orientadora deste projeto para evitar que em um futuro próximo essa iniciativa se transforme em mais uma experiência frustrante”.²³

Em 7 de dezembro de 1975, Roberto Pontual remete a Heloisa Lustosa uma resposta à carta enviada pelos artistas: “Depois de lida por mim, na reunião de 1º de dezembro passado da Comissão de Planejamento Cultural do MAM, a carta assinada por artistas que há pouco expuseram neste museu, dentro do programa piloto experimental que estamos pondo em prática desde agosto último, e de logo em seguida terem sido dadas as primeiras explicações verbais de resposta às reclamações e acusações ali feitas, venho agora encaminhar-lhe em termos mais sistemáticos o que o Departamento de Exposições tem finalmente a dizer a respeito”, começa a carta. Nela Pontual responde às considerações feitas por cada um dos 10 artistas sobre as exposições que realizaram no Museu naquele ano, reconhecendo alguns erros ou desencontros, e desmentindo algumas informações.

Ao final da carta, ele faz uma análise do que teria motivado os problemas no andamento do primeiro ano de atuação da Área Experimental: “A maior parte

das dificuldades surgidas derivou de uma carência de estrutura profissional de que ainda se ressentia o MAM como um todo e o Departamento de Exposições, em particular. No caso do Departamento de Exposições, essa carência se viu agravada pelo fato de que esteve sendo implantado ao mesmo tempo em que precisou enfiar todas as tarefas normais de um programa de exposições ao longo do ano. Outro agravante que o Departamento de Exposições suportou em 1975 foi um sensível acréscimo do número de exposições realizadas em 1975, sobretudo no segundo semestre – número que se provou muito superior às suas potencialidades funcionais”.

Iniciado por essa troca de cartas, o embate mais direto entre o Museu, representado pela figura de Roberto Pontual, e os artistas, vai se agravar em 1976 com a divulgação de dois manifestos motivados pela exposição *Arte Agora I – Brasil 70/75* e pelas consequentes respostas do diretor de exposições do MAM-Rio.²⁴ Meses depois, o crítico volta a falar da carta enviada pelos artistas em sua coluna no *Jornal do Brasil*. “Sempre prevenimos os artistas de saída quanto a essas carências e lhes solicitamos a compreensão amigável. Esta faltou várias vezes, substituída por uma irritação crescente que se foi disseminando na medida em que os artistas verificavam que o MAM, através do Departamento de Exposições, não estava disposto a aceitar toda e qualquer das suas vontades e atitudes. A irritação aumentou por terem eles percebido que a minha coluna no *Jornal do Brasil* não iria transformar-se em veículo automático e incensador das exposições que estivessem realizando no museu. Pensaram que a minha presença no MAM me obrigasse a tratá-los com especial deferência no jornal”.²⁵

Ao mesmo tempo, em 1977 chegava ao ápice a crise financeira do Museu. Essa conjuntura acabou fazendo com que toda a programação de exposições

da instituição fosse bastante prejudicada. A Área Experimental, por exemplo, vai passar por uma quase interrupção em suas atividades, realizando exposições de apenas quatro artistas: João Ricardo Moderno, Ricardo de Souza, Luiz Alphonsus e Reinaldo Cotia Braga. De acordo com os jornais da época, o que mais se viu naquele ano no MAM foram exposições patrocinadas por consulados, feiras comerciais e congressos técnicos.

O Boletim 2, publicado em fevereiro de 1977, traz na sua capa as duas exposições de destaque da programação daquele mês. *Arte portuguesa contemporânea*, montada por ocasião da visita ao Brasil do primeiro-ministro de Portugal, Mário Soares, reuniu 117 obras de cerca de 70 artistas – incluindo os primeiros modernistas portugueses e pintores de gerações recentes – e foi patrocinada pelo governo de Portugal e do Brasil, ficando a sua organização a cargo do Ministério dos Negócios Estrangeiros, da Secretaria de Estado da Cultura, da Fundação Calouste Gulbenkian de Portugal e do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Já *Arquitetura contemporânea italiana* era formada por painéis fotográficos e ampla documentação sobre o trabalho de arquitetos italianos. Dividida em seis partes, a mostra registrava o desenvolvimento da arquitetura entre os anos de 1960 e 1975, procurando iniciar um debate sobre a contribuição italiana à arquitetura internacional. O patrocínio era do Instituto Italiano de Cultura. Dois meses depois, o Boletim 4 indica que, durante o mês de março, quase todo o Bloco de Exposições do MAM esteve ocupado por uma feira promocional de empresas publicitárias. Diante disso, apenas uma exposição foi realizada: a retrospectiva que comemorou os 25 anos da criação e funcionamento do Ateliê Infantil.

Já no final do ano, a situação parecia ter sido controlada. “Tudo leva a crer que o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro conseguiu sair de uma das

piores crises da sua história”, escreveu Francisco Bittencourt.²⁶ Em seu artigo, ele diz saber das queixas que a diretoria do Museu tem por não receber apoio da crítica especializada no processo de recuperação do MAM, e afirma que as críticas nos meses anteriores foram direcionadas à série de erros e equívocos cometidos pela atual diretoria na sua programação recente, à falta de uma política cultural definida e ao envolvimento de pessoas sem qualquer especialização em assuntos relacionados à cultura. Para ele, aquela diretoria apresentava uma administração preocupada em excesso com o brilho social e o colonismo de amenidades.

“Desculpou-se até demais, muitas coisas que deviam ser criticadas não o foram para não se prejudicar hipotéticas colheitas de benefícios por parte do museu com suas condescendências. Enfim, a crítica engoliu muito sapo em nome da sobrevivência do MAM e para que ele pudesse vencer seus enormes problemas financeiros. Alguns desses sapos ainda estão até hoje atravessados nas gargantas dos críticos sérios, como a famosa exposição francesa, que veio para cá com grande estardalhaço e que no fim era um amontoado de quadros reunidos às pressas por um marchand esperto, tendo até sido acusado de conter pinturas falsas”, revelou o crítico. “Mas como estamos todos no mesmo barco, isto é, todos interessados em promover a cultura e não esse tipo de mentalidade que confunde caprichos grã-finos com trabalho sério a favor da arte, passamos logo uma borracha nos episódios mais constrangedores – como aquele desfile de fantasias de carnaval – e lembramos apenas as iniciativas válidas, como a criação da área experimental, que tantos frutos rendeu”, concluiu.

Assim, depois de um ano de relativo esfriamento, 1978 começava com a proposta de retomada da atuação da Área Experimental. Só entre janeiro e maio foram realizadas exposições de 10 artistas – Jayme Bastian Pinto Junior,

Dinah Guimaraens, Reinaldo Leitão, Lauro Cavalcanti, Dimitri Ribeiro, Sonia Andrade, Mauro Kleiman, Yolanda Freire, Orlando Mollica e Essila Burello Paraíso. A mudança de cenário foi recebida com euforia por Roberto Pontual: “O vazio de 1977, no entanto, está começando agora a explicar-se. É que ele significou o ponto em que uma linha de desenvolvimento se arrefece e estanca para deixar que uma linha nova a encontre e conduza noutra direção, vendo nascer outra geração. (...) Há um fenômeno novo no ar – ou melhor, o acúmulo de evidências nos últimos tempos aqui pelo Rio caracteriza o surgimento de uma vertente vigorosa e definida entre os nossos artistas mais jovens. Eu chamaria de Geração MAM”.²⁷

Para o crítico, essa geração seria fruto tanto da atmosfera de trabalho que se viu instalar no Museu desde 1975, com a Área Experimental, quanto de fatores em desdobramento no contexto da cultura brasileira de 1977/78. Em uma definição classificada como polêmica por Frederico Moraes,²⁸ Pontual afirma: “Servindo-se de meios tão diversos quanto o desenho, a pintura, a gravura, o objeto, a fotografia, a folha de jornal, o ambiente, etc., eles de alguma maneira se aproximam na mesma abertura para o coração, para o mergulho emocionalmente empenhado na realidade em torno. Usam a cabeça sim, mas em nenhum caso ela quer ser ou é deixada ser instrumento único, carrasco ou capataz. Aqui quem manda são as entranhas, quem dirige é o sufoco. Por isso, e porque ela corresponde à encruzilhada da sociedade e da cultura brasileiras no momento, ansiosas de liberação, creio que a Geração MAM se definirá sobretudo na preferência pelo sensorial e não pelo cerebral. (...) É como se a Geração MAM, fertilizada no espaço da instituição, estivesse ao mesmo tempo se preparando para sair dela, negá-la e se lançar por um caminho que ainda não dá para prever”.²⁹

Ao tentar traçar esse novo perfil de artistas em exposição na Área Experimental, Pontual olhava para uma produção que parecia assumir uma postura mais crítica em relação ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com propostas que tencionavam seu espaço (inclusive a Área Experimental) e seu papel enquanto instituição. Sonia Andrade, por exemplo, que já tinha participado da Área Experimental em 1976 com a exposição *Sinais gráficos*, que reunia desenhos, voltava ao projeto em 1978 com a proposta *A caça*, espalhando cerca de 200 ratoeiras em todas as dependências do Museu, com exceção do espaço expositivo, colocando no lugar das iscas, medalhinhas e santinhos de papel normalmente distribuídos como prêmio por bom comportamento, aplicação nos estudos, comemorações e etc. Para Pontual, as ratoeiras de Sonia eram como dinamite, com as quais a artista questionava “o conceito de obra de arte e as circunstâncias de seu atual habitat. Museu-armadilha, arte-armadilha, imagem-isca: eis as parcelas para compor uma equação onde o alheamento é o alvo, o engodo é o método, o virtuosismo é o chamariz e o sucesso é o prêmio. Agente de um circuito assim estruturado, o artista se torna anestesista. Mais do que objetos comuns, as ratoeiras de Sonia são denúncias. E denunciam mesmo as ambiguidades do espaço em que lhe permitiram distribuí-las. A Geração MAM nela se explicita: a linguagem é para perturbar, não para ser curiosa e nem didática”³⁰.

Já Lauro Cavalcanti tomou como ponto de partida para a sua exposição *Mama! 24 anos de utilidade pública* a descoberta de que o MAM havia recebido o título de “entidade de utilidade pública” no mesmo dia do nascimento do artista: 14 de janeiro de 1954. Assim, parte da mostra reunia pares fotográficos que faziam paralelos entre a vida do Museu e a vida do artista. “Na leitura geral da mostra”, disse Lauro Cavalcanti, “há um interesse em evitar qualquer tipo de

imposição cultural, até mesmo o título ‘experimental’, classificação estéril que está se institucionalizando, tornando as vanguardas tão anêmicas e previsíveis quanto as ditas artes tradicionais”.³¹

E em *Brincas comeu brinco? Um manifesto lúdico-bestialógico*, Orlando Mollica teve como ponto de partida de seus trabalhos a situação política naquele momento, em que ainda se tinha repressão, apesar de já se falar na possibilidade de abertura, ainda muito pouco clara, “lenta, gradual e segura”, como era definida pelo então presidente Ernesto Geisel. Entre outros trabalhos estava a série *Nada a declarar*. Em um suporte de madeira, o artista pintou retratos deixando o espaço do rosto sem tinta alguma – via-se somente a madeira, em uma referência à ideia de “cara de pau”. E embaixo estava escrito “Nada a declarar” – frase famosa de Armando Falcão, Ministro da Justiça, durante o governo Geisel. Também como parte da exposição, Mollica levou para dentro do Museu o jogo de capoeira em uma espécie de lembrete de que a luta era um processo contínuo, que não se podia parar, e que tinha uma dimensão lúdica.

Essa Geração MAM, ainda segundo Pontual, teria como extremo oposto o que ele chamou de Geração Funarte. “Não estou querendo fazer cavalos-de-batalha desses rótulos – primeiro, porque nunca se há de simplificar a tal ponto as coisas no setor sem pagar o preço do primarismo e da inocuidade; e segundo, porque também estão subindo ao palco outros personagens que não se enquadram nos compartimentos propostos. Mas o fato é que, com a pouca abertura e vivacidade do circuito comercial em relação às vanguardas, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a Fundação Nacional de Artes foram tomando nos últimos dois anos, apesar da ausência de linhas de ação cultural precisamente definidas, os focos e os pilares primordiais no ambiente da jovem criação visual

carioca. Com isto, ambas as instituições, uma privada e outra oficial, passaram a gerar formas específicas de atuação, agora a ponto de esclarecerem-se”.³²

Para ele, a Geração Funarte seria caracterizada por um grupo de artistas que “opera sobretudo através de linguagens que, quando críticas, nunca são essencialmente, contundentemente críticas. Suas incursões questionadoras do sistema e do circuito sofrem de romantismo, ingenuidade e bom-mocismo. Ficam no meio: parecem atacar, mas mantêm um olho na retaguarda, prontos para a marcha à ré. (...) Bonita e didática como é, não vai além dos apelos populistas. Detona poucas dúvidas. Está mais para a arte-bela do que para a arte-bala”.³³ “Esta, se vingar, será sobretudo institucional. E instituição, aqui, diferentemente do caso do MAM, significará em primeira instância Governo. O tema é fascinante para novas abordagens”.³⁴

Nesse clima, a Área Experimental se preparava para um grandioso segundo semestre em 1978. O Boletim 2, publicado em fevereiro, anunciava alguns nomes que participariam do programa, como Vera Chaves Barcellos e José Resende. A indicação de artistas vindos de Porto Alegre e São Paulo, respectivamente, parecia demonstrar que a Área Experimental começaria a se abrir para nomes de outros estados.³⁵ Cinco meses depois, o Boletim 7 publicava uma nota informando que as exposições realizadas dentro do programa estariam durante os meses de agosto e setembro ocupando praticamente toda a programação e o espaço físico do MAM, numa sucessão de cerca de 15 mostras. Este Boletim foi impresso, mas não se sabe se ele chegou a ser amplamente distribuído. Nem a proposta de ocupação do Museu chegou a sair do papel. Tanto para o Museu quanto para a Área Experimental, o ano de 1978 vai ficar marcado como “O ano que podia ter sido”.³⁶

NOTAS :

- 1 | “Sala Experimental”. In: *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 3, abr.-jun. 1976 (Republicado em FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006).
- 2 | Documentação interna do Museu, datada de 6 nov. 1975, indica que as exposições do MAM eram classificadas em cinco grupos: Grupo I – Grandes exposições temáticas, históricas e documentais, brasileiras ou internacionais, inclusive retrospectivas; Grupo II – Exposições experimentais, concentradas em projetos de jovens artistas brasileiros; Grupo III – Exposições a meio caminho entre o 1º e o 2º grupos, do ponto de vista das duas dimensões, peso cultural e objetivos; Grupo IV – Exposições permanentes e temporárias do acervo; e Grupo V – Exposições de caráter comercial, organizadas diretamente pela administração.
- 3 | Todos os termos entre aspas foram retirados das edições do Boletim MAM publicadas entre 1975 e 1976. Todas as edições encontram-se disponíveis para pesquisa no Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- 4 | Buscou-se apontar aspectos referentes a estas discussões no capítulo 1 deste livro.
- 5 | Roberto Pontual. “O museu em questão”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1975.
- 6 | Documento de três páginas, datilografado, s. d. Grifos do original.
- 7 | Para mais detalhes sobre cada uma das exposições, ver a cronologia estruturada por esta pesquisa e publicada neste livro.
- 8 | Waltercio Caldas, em entrevista à autora deste livro.
- 9 | Ronaldo Brito, em entrevista à autora deste livro.
- 10 | Paulo Venâncio Filho. “Experiment/Experiência: art in Brasil 1958-2000”, Oxford, 2001. In: FILHO, Paulo Venâncio (org.). *A presença da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- 11 | Id., *ibid.*
- 12 | Id., *ibid.*
- 13 | Roberto Pontual. “Geração MAM”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1978.
- 14 | Roberto Pontual. “Área Experimental”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1976.
- 15 | Francisco Bittencourt. “Artes Visuais – O movimento do MAM”, *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1975.
- 16 | Roberto Pontual. “Manifestismo”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1976.
- 17 | Boletim MAM. Ano 4, n. 5, maio 1978.
- 18 | Aqui é importante lembrar o texto “Experimentar o experimental”, escrito em 22 mar. 1972 por Hélio Oiticica, onde ele estabelece uma diferença entre “o experimental” (que seria um motivador da produção artística) e “arte experimental” (uma categoria artística).
- 19 | Todos os documentos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro se referem a esse projeto como “Área Experimental”. É nesse artigo publicado na revista *Malasartes* que pela primeira vez é usado o termo “Sala Experimental”. Inicialmente com um tom crítico, com o tempo o termo “sala” acabou adquirindo o caráter de

sinônimo de “área”, e o projeto passou a ser referido tanto como Área Experimental quanto Sala Experimental. 20 | “Sala Experimental”. In: *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 3, abr.-jun. 1976.

21 | Ibid.

22 | Mais de dois anos depois da primeira exposição da Área Experimental, o conceito de “experimental” ainda causaria estranhamento dentro da estrutura do Museu. Indício disso é a matéria, escrita por Frederico Moraes e publicada em 17 mar. 1978 em *O Globo*, com o sugestivo título de “Diabolismo no Museu”. Nela, o crítico indica que a diretora do MAM (ainda Heloisa Lustosa) queria substituir o nome “área experimental” por “área livre”. Enquanto, apesar de suas diferentes possibilidades de leitura, o termo “experimental” esteja sempre ligado à ideia de ação; no dicionário Aurélio, o termo “livre” tem como significado tanto “Que não sofre restrições”, ou “Que não apresenta obstáculos”, como “Que tem a faculdade de agir ou de não agir”, além de ser apresentado como possível sinônimo a ideia de “desocupado”.

23 | Carta enviada em 29 nov. 1975, por Lygia Pape, Emil Forman, Ivens Machado, Guilherme Vaz, Cildo Meireles, Anna Bella Geiger, Tunga, Paulo Herkenhoff, Umberto Costa Barros e Antonio Manuel, para a diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Heloisa Aleixo Lustosa.

24 | Sobre este tema, ver: “Manifesto”, publicado em *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 3, abr.-jun. 1976, e os artigos “Exposição de arte”, “Arte Agora I: Sequência de preparativos”, “Falamos os artistas”, “Arte Agora I: As tendências da criação plástica brasileira de hoje através de 400 obras de 74 autores”, “Manifestismo” e “A arte agora, apesar de tudo”, todos publicados originalmente no *Jornal do Brasil* e reproduzidos no livro *Roberto Pontual – Obra crítica* (org. Izabela Pucu e Jacqueline Medeiros). Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

25 | Roberto Pontual. “Manifestismo”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1976.

26 | Francisco Bittencourt. “Museu de Arte Moderna do Rio supera crise”. *Correio do Povo*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1977.

27 | Roberto Pontual. “Geração MAM”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1978.

28 | Frederico Moraes. “Diabolismo no Museu”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1978.

29 | Roberto Pontual. “Geração MAM II – De que é feita”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1978.

30 | Roberto Pontual. “Foco sobre dois jovens no MAM”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1978.

31 | Frederico Moraes. “MAM, Mama: Coincidências na vida de um artista”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1978.

32 | Roberto Pontual. “Foco sobre dois jovens no MAM”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1978.

33 | Id., ibid.

34 | Roberto Pontual. “Geração MAM II – De que é feita”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1978.

35 | Apesar de arcar com os custos da produção da exposição, o MAM não dispunha de uma verba considerável para cada projeto. Durante a pesquisa, não foi encontrada nenhuma discussão sobre este ponto, mas parece que a questão financeira era o fator determinante para que, nos primeiros anos, a Área Experimental apresentasse exposições de artistas residentes no Rio de Janeiro.

36 | Referência ao texto “O ano que podia ter sido”, publicado por Roberto Pontual, no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, em 26 dez. 1978.

“Sonhei várias vezes com um incêndio no Museu. Então escrevi, telefonei para o Brasil para avisá-los e dizer que tomassem todas as medidas de segurança. E aí está, aconteceu”.¹ D. Niomar Moniz Sodré Bittencourt estava em seu apartamento em Paris quando recebeu, na manhã de 8 de julho de 1978, um telefonema de sua amiga D. Isaura, a responsável na época pelo acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dando a notícia de que o Museu havia sofrido um incêndio. “Ela me disse que tudo queimou: Tudo é insubstituível. Não consigo acreditar. É horrível. Perguntei pelas telas de Picasso, de Soulages, Pollock. Só restam cinzas. Consolou-me dizendo que as esculturas do Brancusi não foram destruídas, mas estão bastante chamuscadas. Pediram-me que voltasse ao Rio. É preciso, mas não sei, não consigo pensar. Estou abalada demais para tomar qualquer decisão. Preciso dormir. Tenho a impressão de que minha cabeça vai estourar”.

As chamas e o cheiro de fumaça foram percebidos pelo vigia do Museu, Antonio Cartaxo, então com 41 anos de idade e oito de MAM, às 3h25. “Falei com o PM que estava de plantão aqui. Ele me disse que o Centro de Operações da PM foi logo comunicado. Depois desliguei a chave geral e tentei me livrar da fumaça. Não ouvi nenhum estrondo”, disse o vigia aos jornais, afirmando que tentara usar um extintor de incêndio, mas que este estava enguiçado (“o gatilho da mola não funcionou”).² Vinte e cinco minutos depois chegam dois carros de bombeiros –

comandados pelo aspirante Mario, que recebeu reforço de outras viaturas e duas escadas Magirus –, mas, de acordo com os jornais da época, eles pouco puderam fazer, pois a mangueira estava furada. “Eles praticamente não conseguiram trabalhar com ela. Só 20 minutos depois – ou seja, uma hora depois de começado o incêndio – chegaram mais carros. Mas já não havia quase mais nada para se salvar”.³

O incêndio atingiu dois andares do Museu. Cerca de 200 obras em exposição na retrospectiva do artista uruguaio Torres García e na coletiva *Geometria sensível* foram queimadas. A biblioteca de 9 mil volumes e o arquivo com 14 mil pastas classificadas também se perderam. E da coleção de cerca de mil obras colecionadas ao longo de 20 anos, que incluía trabalhos de nomes importantes para a história da arte do século XX, como Pablo Picasso, Constantin Brancusi, Giorgio Morandi, Jackson Pollock, Lucio Fontana e Jean Dubuffet, apenas 50 peças sobreviveram. Os jornais da época classificaram o incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro como um desastre sem precedentes na história das grandes coleções de artes plásticas e o maior ocorrido no mundo desde 1966, quando uma enchente do rio Arno destruiu centenas de obras em Florença, sem, contudo, atingir de maneira tão devastadora as peças de uma só coleção. Desde 1941, quando ardeu um museu em Bogotá, não se registrava um caso de grande incêndio de acervo de obras de arte. Em um cálculo superficial, estimava-se o prejuízo da perda das 950 peças com uma cifra mínima de U\$ 10 milhões e máxima de U\$ 15 milhões. Além de superar o seguro, esse prejuízo era algo nunca visto no próprio mercado internacional de seguros de obras de arte.

“É terrível. Continuo esperando que seja um pesadelo e eu possa acordar”, declarou D. Niomar, ainda em Paris, sob efeito de calmantes durante todo o

dia, cercada de fotos das obras perdidas. “É preciso recomeçar tudo, mas agora quem vai confiar no Museu de Arte Moderna do Rio?”, perguntava a fundadora da instituição, que dias depois já estaria no Rio de Janeiro, acompanhando o processo de reconstrução do MAM.

Já no dia seguinte ao incêndio, a diretoria do Museu divulgou que a recuperação do prédio, incluindo um sistema contra incêndio, custaria, em uma primeira estimativa, Cr\$ 150 milhões. A diretora-executiva da instituição, Heloisa Lustosa, pediu “uma espécie de calamidade pública” para que o Governo liberasse recursos especiais para a reconstrução da instituição. O Governador Faria Lima, que visitou os escombros no dia seguinte ao incêndio, nada comentou. Ele insistiu que aquela era uma perda para a cultura, a qual considerou “irreparável”, e classificou a recuperação do MAM “um trabalho de todos nós”, mas não prometeu verba especial. Também no dia seguinte ao incêndio, o prefeito Marcos Tamoyo fez um apelo para que todas as personalidades e organizações da cidade se aliassem à campanha para a recuperação do prédio e do acervo do Museu de Arte Moderna. E deu o exemplo: incluiu no orçamento para 1979, a ser enviado à Câmara, uma doação de Cr\$ 5 milhões ao MAM. O ministro da Educação, Euro Brandão, anunciou que estudaria, em reunião com assessores, uma maneira para ajudar a recuperação do MAM através dos diversos projetos de auxílio e promoção mantidos pelo Departamento de Assuntos Culturais e pela Funarte.

Uma semana após o incêndio, uma manifestação pública em defesa da reconstrução do MAM reuniu três mil pessoas no vão livre do prédio. “Lembro da grita que houve no país quando souberam que a Câmara dos Deputados votara a primeira subvenção de Cr\$ 10 mil para a construção [do Museu]. Diziam que era um escândalo, que o Museu era um luxo, e o Brasil precisava mais de creches e

hospitais. Foi preciso brigar também com os empregados do Museu, nos primeiros tempos. Eu queria que ficasse aberto aos sábados, mas eles não entendiam, porque ninguém aparecia. Mas insisti, porque era preciso ter paciência até que o hábito se criasse. Agora é formidável, no domingo o Museu fica cheio, as crianças correm nos gramados. Hoje os cariocas tomaram o hábito de ir ao Museu. Todos lucram com isso, inclusive as galerias, que agora estão sempre pretas de gente nos dias de lançamento”.⁴

Todas as manifestações em favor da reconstrução do MAM dividiram espaço e atenção da imprensa com as investigações que corriam em paralelo para definir as causas do incêndio e apurar responsabilidades. Heloisa Lustosa duvidou que a causa do incêndio fosse curto-circuito no sistema de som da Sala Corpo e Som,⁵ onde o grupo Água havia se apresentado até as 23h10 da noite anterior, “porque os fios estavam perfeitos, todos encapados, segundo me garantiu o nosso eletricitista Roberto Santos, que é um técnico de muita responsabilidade”.⁶ E, acompanhada do vice-presidente do Museu, o ex-senador Gilberto Marinho, afirmou que havia grande preocupação com a segurança, considerando “levianas” as afirmações do vigia Antonio Cartaxo sobre o extintor enguiçado.

Praticamente afastada a hipótese de curto-circuito, e tendo em vista que, segundo os vigias, não havia pessoas estranhas no prédio, a polícia acreditava que o fogo tinha começado com uma ponta de cigarro acesa sobre o tapete da Sala Corpo e Som e que o material utilizado para as divisórias tinha facilitado a propagação das chamas.⁷ “De nada serve proclamar que a Sala Corpo e Som foi a culpada pelo incêndio. Terá sido mesmo? De um estranho incêndio que se declarou às três da madrugada, quando desde as 23h30 já não havia mais ninguém na referida sala? A intenção por trás da acusação é, de fato, acabar com a promoção

que mais público atraiu para o Museu durante toda a sua existência”, alegava Francisco Bittencourt em matéria publicada no *Correio do Povo*.⁸

A discussão se acirrou quando o *Jornal do Brasil* publicou, em 12 de julho de 1978, a matéria “Perito suíço avisou que o MAM ia arder”, que dizia que o incêndio no Museu estava previsto, em detalhes, num relatório técnico, entregue à sua diretoria e à seguradora Ajax no ano anterior, assinado pelo arquiteto e engenheiro de prevenção de incêndio, o suíço Karl Alphonus Giger, e pelo inspetor Paulo Sergio de Souza, que vistoriaram o prédio entre 19 e 28 de julho de 1977. “Com os padrões atuais de segurança, é duvidoso que um incêndio no MAM, assim como nos seus vários teatros, possa ser controlado a tempo para que se evite a destruição”, atestava o relatório, que constatou defeito no sistema de alarme, na instalação elétrica, nas mangueiras, nos hidrantes e na maior parte dos extintores. O relatório propunha medidas que permitiriam o controle do fogo “nos primeiros minutos”.⁹

No dia seguinte, Heloisa Lustosa desmentiu que tivesse recebido relatório de dois técnicos condenando as condições de segurança contra incêndio. “Nunca ninguém da seguradora Ajax, ou de qualquer outra empresa, nos mandou qualquer correspondência ou mesmo nos procurou para falar sobre isso”. Ela garantiu que a Ajax não havia feito exigência alguma sobre o sistema de prevenção de incêndio. “Lamento a tragédia, mas não tiro uma vírgula do meu relatório. Não quero acusar ninguém de irresponsabilidade ou negligência, mas confirmo que o documento foi encaminhado à companhia de incêndio e o alerta foi feito também à diretoria do MAM. Aliás, estive com D. Heloisa Lustosa por duas vezes”, reafirmou Giger.¹⁰

Diante desse cenário de troca de acusações e busca por culpados, como

escreveu Roberto Pontual: “Nunca foi muito arriscado prever que o incêndio do MAM logo passaria de material a espiritual. (...) Para espanto dos que pensavam que a vida íntima do Museu era uma ilha de paz e concórdia, um tapete de etiquetas e elegância, um oásis do mais fino trato interpessoal, veio o dia do estouro. (...) Varrer as cinzas, recompor esquadrrias, recolocar vidros, levantar painéis, distribuir luminárias e pintar tudo de branco bastará?”.¹¹ Se, por um lado, uma edição recente do *Jornal do Brasil* publicava uma seção quase inteira de cartas que pediam que se acabasse de botar abaixo a estrutura para desatramancar a visão do Aterro – “Demolir tudo e deixar a área livre, como sempre deveria ter sido”, dizia um; “(...) um porta-aviões naufragado à beira-mar”, dizia outro –, por outro, críticos e artistas desejavam um MAM de fato novo, restaurado dos estragos físicos causados pelo incêndio e reestruturado por uma mudança profunda nos modos de decidir e administrar sua política cultural. “A tarefa essencial na hora presente passa a ser, portanto, a da discussão, a mais acesa possível, em torno do que poderia ou deveria caracterizar um novo MAM – já que o velho, todos sabem, morreu, de doença e não de incêndio”.¹² Assim, o incêndio não só rapidamente colocou à mostra a fragilidade de toda uma política cultural no Brasil como também levou para a discussão pública a estrutura interna de funcionamento do MAM-Rio, “com demissões, palavras ásperas e jogo finalmente quase aberto”.

Na matéria “A epopeia de um museu”,¹³ Francisco Bittencourt comenta as suspeitas de que algumas peças do acervo do Museu teriam se salvado do incêndio “por um método não ortodoxo”: haveria um suposto sistema de empréstimos de obras do acervo a particulares, e, na madrugada de 8 de julho, algumas peças estariam em casas “amigas”. “Não há casos conhecidos de museus emprestarem

seus acervos para adornar residências. Os rumores, no entanto, são insistentes. Onde está, por exemplo, o móbile de Alexander Calder da coleção? Segundo funcionários da instituição a peça não se encontrava no Museu quando ocorreu o incêndio. E não se trata de um caso isolado”.

No mesmo texto, Bittencourt revela uma disputa dentro da diretoria da instituição, “manejada com mão firme por D. Niomar”: o embaixador Hugo Gouthier, “figura de um colecionador que surgiu de repente”, teria assumido os poderes executivos da instituição, colocando Heloisa Lustosa de lado. “Para quem frequentou o MAM durante esta década, o ‘golpe de estado’ branco é revoltante. Enquanto viviam tranquilamente em Paris o sr. Gouthier e a sra. Niomar Moniz Sodré, e enquanto o Museu era presidido por um presidente ‘fantasma’, que nunca lá aparecia, D. Heloisa lutava contra tudo e contra todos para que a instituição não se extinguísse. Culpá-la agora dos erros coletivos é uma injustiça à qual já estão reagindo diversos grupos de interessados na sobrevivência do MAM. Nesse sentido, os artistas mais atuantes da cidade estão se reunindo para lançar um documento no qual pretendem denunciar os planos de transformar o Museu num simples depósito de obras, sem qualquer atuação cultural”, escreveu.

Para Roberto Pontual e Francisco Bittencourt, o MAM sofria desse mal desde a sua fundação, em 1948: enquanto os outros órgãos do gênero eram dirigidos por técnicos e especialistas, o MAM sempre teve em sua direção (com exceção do período administrativo da arquiteta e crítica Carmen Portinho) amadores e, no máximo, mecenas. Isto porque os estatutos da entidade, feitos pelo advogado e professor Santiago Dantas, por encomenda da sra. Niomar Moniz Sodré Bittencourt, vedavam a especialistas, artistas e críticos os cargos de direção – a Assembleia-Geral, o Conselho Deliberativo e a Comissão-Executiva, da

qual fazem parte o presidente, dois vice-presidentes, o diretor-executivo, o diretor-executivo-adjunto, o diretor-secretário e o diretor-tesoureiro –, todos não remunerados, que tinham “[...] de ser exercidos por pessoas de boa vontade (e desocupadas)”. “Esta é a comissão que manda no Museu e dela já participaram personalidades tão ilustres que nunca puseram os pés no MAM”, escreveu Bittencourt. “A indefinição de estrutura diretiva, que eles asseguram, foi a melhor armadilha encontrada por sua fundadora, antiga diretora-executiva e, hoje, conselheira-mor – Niomar Moniz Sodré Bittencourt – para manter a entidade sob o seu domínio persistente e exclusivo. Décadas a fio, Niomar tem pensado e agido como se o MAM lhe fosse propriedade privada. E a indolência geral do ambiente artístico brasileiro, afeiçoado ainda a parternalismos, deixou que isto ocorresse sem maior resistência”, concordava Pontual.¹⁴

Mas, como declarou o crítico de arte Mario Pedrosa, naquele momento presidente do Comitê Permanente pela Restauração do MAM, “o tempo dos mecenatas acabou”. O manifesto divulgado pelo comitê, instituído logo depois do incêndio, dizia que “o tempo não era mais de bazófias, nem de intrigas, nem de rivalidades mesquinhas”, e que por isso a ideia era “associar o povo, que sempre frequentou o Museu, a esse movimento pela sua restauração, para que não se [restringisse] apenas às elites”. Esse, no entanto, não seria um diálogo fácil. “Em recente reunião, artistas perguntaram ao presidente do Museu, Dr. Ivo Pitanguy,¹⁵ que papel eles teriam na futura administração. Receberam como resposta que essa era uma questão bizantina. Diante do espanto de tal afirmação, houve um silêncio geral. Mas agora os artistas querem dar o troco no documento que elaboraram: para eles, bizantino é um cirurgião plástico ser presidente de museu. E termina assim o primeiro *round* de uma luta que deverá ser longa e áspera”, resumiu Bittencourt.¹⁶

Em meio a esse debate e a um crescente estado de indefinição, a direção do MAM tentou criar alternativas para manter em andamento o que era possível da sua programação. Já no início de agosto, cerca de um mês após o incêndio no Bloco de Exposições, foram inauguradas a mostra do pintor alemão Julius Bissier e a de objetos do reino dos Ashanti (povo localizado em Gana, África), ambas trazidas por embaixadas. Elas foram montadas em um espaço provisório, onde vinha funcionando o restaurante, dentro do Bloco Escola. “É no Bloco Escola que fazíamos antigamente nossas exposições¹⁷ e agora estamos voltando”, comentou Heloisa Lustosa.¹⁸

A Área Experimental havia começado o ano de 1978 revigorada. Depois de apresentar apenas quatro mostras em 1977, o primeiro semestre de 1978 apresentou 10 exposições, e o Boletim MAM 2 (ano 4, fevereiro de 1978) já indicava que naquele ano seriam realizadas, dentro da Área Experimental, as exposições de Lauro Cavalcanti, Vera Chaves Barcellos, Mauro Kleiman, Barrio, Cildo Meireles, Antonio Manuel, Regina Vater, Alfredo Portilhos, José Resende, Flavio Pons, “e outros”. “Ainda que o próprio sentido do termo experimental não se tivesse esclarecido por inteiro no período [1975-1978], e que momentos de retração (como em 1977) hajam tomado conta da Área, ela foi sem dúvida uma conquista oxigenadora do ambiente. Tanto que, revigorada por bons eventos no início deste ano [1978], se planejava intensificar altamente o seu programa, entre agosto e outubro,¹⁹ ocupando quase todo o Museu com práticas experimentais”, escreveu Roberto Pontual.²⁰

No momento do incêndio do Museu, a realização de alguns projetos já estava sendo discutida para os meses seguintes. Em carta enviada ao MAM-Rio em 30 de novembro de 1977, Cildo Meireles apresenta sua proposta de exposição: “O

projeto ora apresentado, cujo nome provisório é *Força inercial*, consiste em um questionamento da relação produto social x produto industrial, atribuindo-se ao primeiro as contradições e ao segundo as certezas. De uma certa maneira, pode-se encarar o atual projeto como um desmembramento das *Inserções em circuitos ideológicos* (C.M. 1970), no sentido de que pretende aprofundar a análise da questão consciência x anestesia, ou seja, em última instância, a questão de saber x poder. O trabalho foi concebido para ser executado preferencialmente no andar térreo do MAM-Rio – Aquário, e está previsto para uma área entre 50m² e 100 m², de preferência no mês de junho de 1978. (...) O presente projeto constitui-se, fisicamente falando, num acúmulo dentro de uma área (“campo”) de dimensões entre 50m² e 100m², do maior número possível de produtos industriais, e de uma série de, mais ou menos, 20 (vinte) espelhos que os refletem no sentido de saturar psicofisicamente esse campo. A ideia de espelho, conseqüentemente, atravessa o trabalho o tempo todo, em cada um dos seus estágios de produção. De maneira que o próprio trabalho é um retrato em si mesmo enquanto estrutura e produção, e vice-versa. (...) A ideia para a concretização deste projeto é conseguir junto às indústrias o material necessário à sua montagem, em regime de empréstimo, e com a devolução ao término de aproximadamente 10 dias”.

O projeto enviado ao MAM previa o contato, inicialmente, com Coca-Cola Refrescos S.A., Gillette, Pepsi-Cola, Fiat Lux Fósforos de Segurança, Volkswagen, Norton, Xerox, Nestlé e Bombril. Em 30 de junho de 1978, Heloisa Lustosa, em nome do MAM-Rio, enviou ao diretor de Relações Públicas da Fiat Lux, S.A. White Martins e Cia. de Lixas Onça uma carta apresentando o artista plástico Cildo Meireles, “que estará realizando exposição neste Museu na segunda quinzena do próximo mês de agosto”, e solicitando o apoio das empresas para a realização

do projeto, garantindo créditos no catálogo da exposição, em seus respectivos cartazes e em todo o material da mostra, dentro dos boletins do Museu e nos informes enviados à imprensa.

Em 6 de janeiro de 1978, Carlos Zilio – que estava residindo em Paris – começou a trocar correspondências com o MAM, nas quais apresentava proposta para nova exposição na Área Experimental. “Quanto aos esclarecimentos que me foram pedidos, isto é, planta da exposição e material a ser exposto, só posso dar uma resposta aproximada, devido a uma série de limitações que a distância impõe. A exposição será formada por 3 trabalhos. Cada um ocupará uma área de aproximadamente 4 x 5m. Não creio que haverá qualquer problema maior para a montagem, uma vez que são bastante simples. No que se refere à planta da exposição, procuro dar apenas uma ideia do que pretendo realizar. O que posso adiantar desde agora é que a exposição deverá ter um espaço de aproximadamente 396m²”, explicava Zilio.²¹

Também em janeiro, Anna Bella Geiger enviou ao MAM proposta para nova exposição na Área Experimental. O projeto de mapas topológicos era composto de “duas partes e de duas áreas sem divisões específicas, mas contíguas”,²² a se realizarem no início de agosto, no terceiro andar do Museu (próximo à Cinemateca) ou no espaço em frente ao elevador do segundo andar. A artista explicava que, partindo da neutralidade de um sistema de mapeamento conhecido como Projeção Mercator, seria delineada uma série de mapas físicos do mundo, que seriam ampliados para que suas dimensões correspondessem exatamente às dimensões dos painéis. “Partindo desta projeção ocorrerão transformações espaciais que irão definir ideologicamente o sentido destes novos mapas. Concomitantemente ocorrem, portanto, transformações formais. Seus resultados serão

denominados de mapas topológicos”. Na segunda parte do trabalho estaria uma mesa com várias publicações, entre elas um atlas reproduzindo os 12 mapas da exposição. Impressos em serigrafia em tela de *nylon*, eles poderiam estar presos a painéis ou suspensos no espaço expositivo.

Já as conversas para a exposição de Carmela Gross parecem começar oficialmente com uma carta da artista de 30 de maio de 1978, quando ela envia parte da documentação fotográfica dos trabalhos que gostaria de apresentar na Área Experimental. “Trata-se de uma série de desenhos executados com carimbos, onde os traços, manchas, pinceladas que os compõem são isolados ou retirados de sua organização habitual, para se tornarem elementos puros, signos gráficos. Estes sinais, sistematicamente colocados lado a lado, mais próximos ou mais distantes, organizam um plano plástico à maneira de um exercício caligráfico. É a repetição mecânica do gesto, a uniformidade do imobilismo. Assim vejo essa nova maneira de desenhar e, se possível, gostaria que pudessem ser montados horizontalmente, em painéis, numa sequência linear, para que a leitura do conjunto possa ser coerente com seu próprio significado – uma leitura organizada, uma imagem após a outra, um desenho após o outro, como se o espectador estivesse folheando um caderno plástico”.

Sobre a série, composta de aproximadamente 80 desenhos de 100 x 70 cm cada um, escreveu Flávio Motta, em texto datado de 28 de maio de 1978, enviado ao Museu junto com a carta-proposta da artista: “Este gesto é um jeito de transmitir um desejo, uma decisão, que mostra como a quantidade, efetivamente, gera uma nova qualidade. A força de repetição, a ordem em cima da mesa, a afirmação ritmada, obsessiva, esta infiltração da burocracia no território do desenho, dá um novo rumo aos nossos signos ou estigmas. O mais antigo carimbo

de C..., digo, Carmela, era uma referência ao gesto de carimbar: era murro sobre a superfície, rija e imperturbável”.

Em 9 de junho de 1978, Heloisa Lustosa enviou uma carta à artista, afirmando o interesse do Museu no projeto da exposição para a Área Experimental e redimensionando o número de trabalhos de 80 para no máximo 50, levando em conta o espaço disponível: “Fora isso, a exposição poderá ser apresentada a partir da segunda quinzena do mês de setembro próximo, em data ainda não determinada. Correrá por conta do Museu a montagem, a divulgação, elaboração de 500 convites e, eventualmente, a impressão de cerca de 300 catálogos (de formato e paginação padronizados)”.

Nenhuma dessas exposições chegou a ser montada no MAM. Nem a mostra inaugural desse novo conjunto de exposições, que caberia a Artur Barrio. Em 20 de dezembro de 1977, ele enviou de Paris, onde estava morando, ao Museu um postal confirmando sua exposição para agosto de 1978. Em 30 de fevereiro o MAM confirmou o recebimento do postal e o agendamento da exposição para agosto, e perguntou ao artista como o material da mostra seria enviado de Paris para o Rio de Janeiro. Em 1º de março de 1978, Barrio escreveu ao Museu e informou que ainda não havia recebido nenhuma carta oficial sobre a exposição. Logo após o incêndio, Heloisa Lustosa enviou uma carta ao artista:

Prezado Sr.:

A despeito do incêndio que destruiu, há pouco, grande parte das instalações do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, vimos reiterar nosso empenho em realizar a exposição dos trabalhos de V.

Sa., integrante do projeto “Área Experimental”.

Em carta firmada anteriormente, manifestávamos já o nosso maior interesse em apresentar a referida mostra, indicando a área que a exposição ocuparia e precisando datas de inauguração e término. Agora, porém, algumas dificuldades se apresentam. Não mais podemos arcar com a combinada ajuda de custo de Cr\$ 8 mil, sequer assumir a responsabilidade da produção do catálogo de praxe.

Caso continue sendo do interesse de V. Sa. – como asseguramos que é de todo o nosso – manter a citada mostra na programação do MAM deste ano, comunicamos, também, que infelizmente serão necessários alguns ajustes no período de exibição antes proposto. Para isto, solicitamos sua presença neste Museu, a fim de estudarmos tais retificações de datas. A princípio, acreditamos que a exposição será inaugurada por volta do dia 5 de outubro.

Por fim, confirmando que a mostra será montada no espaço provisório de exposições (antes ocupado pelo restaurante do MAM), despedimo-nos cordalmente, subscrevendo.

Heloisa Aleixo Lustosa

Diretora-executiva²³

Como o artista já se encontrava no Brasil, a carta foi enviada para um endereço no Rio de Janeiro. Dias antes da sua saída de Paris, Barrio leu no jornal *Le Monde* uma pequena nota sobre o incêndio no Museu, mas foi só quando no trajeto do Aeroporto do Galeão para Copacabana, ao passar diante do MAM, que compreendeu a extensão do “desastre”. Apesar de Heloisa Lustosa ter oferecido um espaço alternativo para a mostra, ele recusou a oferta e escreveu um pequeno texto no qual considerava a exposição como realizada:

Dada a divisão e consequentes reflexos no poder da decisão “das atuais diretorias” do MAM do Rio de Janeiro em função da realização das exposições programadas para a chamada ÁREA EXPERIMENTAL assim como o corte das verbas destinadas à acima citada ÁREA para a concretização dos projetos a aí serem apresentados, vejo-me, eu, BARRIO, disposto a não participar na conquista, continuidade ou preservação de um espaço museológico pois afirmo isso desde 1969 e 1970 com o MANIFESTO contra as categorias em arte, salões, júris, crítica de arte, bienais, etc, e é claro tendo como base dessa atitude a consciência da passagem de uma atitude crítica de dentro para fora portanto afirmativa ou seja de cima para baixo para uma atitude de desagregação/automarginalização/alternativa/consequentemente de debaixo para cima. BLOOSHLULSSS..... exposição realizada por mim

em 1972 num terreno baldio é já a prática dessa teoria assim como a saída dos museus (1969), portanto, ou os artistas partem para uma ação direta, tendo como objetivo o aluguel de um espaço..... por que não? Ou se condicionam completamente, mesmo lutando, ao cemitério da arte – ou seja, o MAM do Rio de Janeiro. Numa análise mais profunda do fenômeno podemos ver claramente que a sociedade atual tem um prazer mórbido em acumular, guardar, mistificar e, portanto, neutralizar e vampirizar qualquer atitude de livre criatividade.

Portanto, em meu ponto de vista, a tentativa de preservação e continuidade da chamada ÁREA EXPERIMENTAL apenas engajaria um tipo de estratégia desgastante, tendo como pano de fundo (conscientemente ou não) a continuidade do MAM e principalmente a preservação “das atuais administrações”, com todos os defeitos de improvisação e amadorismo. Assim, continuando completamente de acordo com minha linha de pensamento/ação considero minha exposição marcada para o dia 29 de agosto de 1978 no MAM do Rio de Janeiro, PROJETOS REALIZADOS E PROJETOS QUASE QUE REALIZADOS, como realizada.

Rio de Janeiro, 1º de agosto de 1978

Barrio²⁴

Quando Barrio escreveu este texto, já havia passado quase um mês do incêndio e, depois de reuniões, declarações, comissões, relatórios e planos de captação de recursos, tudo amplamente divulgado nos jornais da época, muito pouco havia sido feito efetivamente para o início da reconstrução física e conceitual do MAM. “O que se reclama é a ausência de posições nítidas, atitudes firmes e linhas de ação irrecusavelmente definidas por parte da direção do MAM, de modo a disciplinar os múltiplos esforços dispersos na sua recuperação. A ausência de uma mística agora mais necessária do que nunca. Reclama-se, por exemplo, que ele tende a continuar passivo, mero receptor de enlatados oficiais e oficiosos, ao invés de lançar-se em definitivo na elaboração de um programa razoavelmente seu, feito em casa. O alcance brutal da tragédia aí está para remetê-lo às coisas mais urgentes, menos ociosas – àquilo que serve de fato aos artistas, aos especialistas e ao público, na nossa circunstância de hoje”, escreveu Roberto Pontual em “Onde experimentar?”.

Publicado no *Jornal do Brasil* 40 dias depois do incêndio, o artigo afirmava que esse estado de indefinição já tinha seus primeiros resultados visíveis, e apontava a ameaça de estrangulamento, e até de parada, da Área Experimental como um deles. Por isso, na iminência de que o programa “se amesquinhe ou se dissolva de fato”, Pontual propõe a pergunta “Onde Experimentar?” para os artistas Carlos Vergara, Cildo Meireles, Rute Gusmão, Paulo Herkenhoff, Lauro Cavalcanti e Dinah Guimaraens. “É importante que se receba e analise o que eles dizem, pois estão todos os seis que aqui testemunham estreitamente vinculados ao surgimento e/ou desenvolvimento do setor. (...) Além de recolocar na ordem do dia o debate, o fundamental é que o teor dessas declarações passe a servir de subsídio indispensável para a retomada do passo e da saúde num setor-chave, do

exercício criador”. Em um movimento paralelo ao que estava acontecendo com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, aos seis artistas foi aberta a possibilidade de reavaliação da atuação da Área Experimental desde sua inauguração, em 1975, até a suspensão de suas atividades, em 1978, e discussão de problemas e alternativas possíveis.

Para Carlos Vergara, a Cinemateca, a Sala Corpo e Som e a Área Experimental eram programas de grande importância promovidos pelo Museu. Mas enquanto as duas primeiras iniciativas conquistaram mais autonomia ao serem dirigidas por profissionais da área do cinema e da música, respectivamente, a Área Experimental ficou à mercê de “amadores ilustres das artes brasileiras”. “Evidentemente, essa produção [experimental] é desinteressante para quem vê o museu com olhos colonizados e não percebe que um museu latino-americano deve ser mais do que um centro sacralizador da arte aprovada pelo gosto dos que o dirigem – deve ser, também, um centro viabilizador da discussão da arte através de produções não catalogadas. Cabe a todos (...) exigir a permanência dessas atividades no corpo do museu (...). Que se reconstrua o MAM, mas não para ser uma caixa oca e silenciosa”.

Para Rute Gusmão, a Área Experimental, vista inicialmente como a possibilidade de um espaço alternativo dentro da situação cultural do país ao veicular uma produção nova e questionadora, teve seu poder de proposição e questionamento escravizado por diversos fatores. “Na realidade, o MAM, como alternativa para a produção ainda não recuperada pelo mercado, tornou-se, contraditoriamente, um espaço recuperador dessa mesma produção, ao dar-lhe um valor *a priori*, ao veicular como experimentais atitudes diversas, ao neutralizar questões num contexto institucional paternalista, que apenas abriga as obras, sem a par-

ticipação efetiva de seus produtores. Com o incêndio, coloca-se, portanto, não uma nova questão em termos de espaços alternativos para a área experimental, mas uma antiga questão que se relaciona com a abertura de espaços ideológicos no mercado. O momento revela a politização do setor das artes plásticas no sentido de perceber que o artista, de modo geral, e não apenas o experimental, tem servido a entidades públicas e particulares, entregando-lhes o produto cultural que é o seu trabalho, sem no entanto participar das decisões a nível da política cultural”.

As mesmas questões reverberam no depoimento de Paulo Herkenhoff: “Reconhecendo-se ter algum poder de pressão, a posição alternativa atual é a de não abrir mão de espaço, discutir o Museu, fazer crítica e autocrítica. Há muitas questões a serem postas ao MAM: o quase confinamento da área experimental no 3º andar não era manter um gueto no seu espaço? A falta de um projeto cultural não é também uma forma paternalista que dilui a área experimental e lhe impede o ritmo? Fechando-se para a área experimental, parece-me que o Museu está se afastando do seu modelo. Nas três últimas décadas, o MAM foi palco dos movimentos e manifestações mais importantes do Rio. Não sei se agora o sonho é reconstruir um MAM de múmias”.

Os grandes desafios dessa reconstrução, tanto para o Museu quanto para os artistas, foram lembrados pelo depoimento de Lauro Cavalcanti: “Ao Museu [cabe o desafio] de se posicionar como institucionalizador da produção artística ao referendar o mecanismo da transformação de trabalhos de arte em mercadoria ou o de se tornar célula viva como centro de produção cultural, investindo principalmente na produção contemporânea, intensificando e dando sequência ao trabalho apenas esboçado por sua área experimental. Aos artistas

cabe a tarefa de contribuir para a reconstrução da parte cultural do MAM, garantindo e ampliando o espaço já conquistado com a criação e atividades da área experimental". Ele vai apontar ainda para a necessidade dos artistas pensarem em outros locais e meios de veiculação de seus trabalhos, uma vez que com o incêndio do MAM ficava clara a ausência de espaço na política cultural, como ela era pensada, para obras que não estivessem ligadas a um pensamento oficial e/ou de mercado.

Em seu depoimento, Paulo Herkenhoff tenta levantar algumas possibilidades, sem muito sucesso: "a Central de Arte Contemporânea faliu, o jornal *GAM* acabou, o Parque Lage é tímido e confuso, as galerias Luiz Buarque e Petite são esporádicas. A realidade é que não se resolveu uma capacidade de autofinanciamento. Marginal na economia da arte (excetuando dois ou três artistas e mecenassas), a área experimental sofre bloqueios, recuperações, neutralizações, achaque de toda espécie". Em suas colunas no *Jornal do Brasil* e *O Globo*, respectivamente, Roberto Pontual e Frederico Moraes também vão se fazer essa pergunta.

Para Pontual, as galerias do circuito comercial não seriam uma opção, uma vez que "só por milagre, e sempre no feitio de esmola, elas terminam aceitando a entrada da linguagem aguerrida onde o normal é a linguagem desmi-linguida".²⁵ A Fundação Nacional de Arte – Funarte também não se configurava para ele como uma alternativa. Criada em 1975, com sede no Rio de Janeiro, a instituição ligada ao Governo Federal era responsável pelo desenvolvimento de políticas públicas de apoio e estímulo às artes brasileiras, em âmbito nacional, executadas através de institutos como os de artes plásticas, música, folclore, fotografia e artes gráficas. Pontual era contra a tutela governamental às atividades artísticas e achava que a atuação da Funarte era muito criticável: "Não que ela

exerça uma tutela. Se exerce tutela é por uma subserviência do próprio meio cultural que vai a ela quase que automaticamente em busca de recursos e se submete a qualquer coisa para receber esses recursos”.²⁶ Em entrevista ao jornal *O Norte*, em fevereiro de 1979, ele diz que o problema da Funarte é não ter uma diretriz definida. E, brincando, completa: “A única diretriz que acho que ela tem, no fundo, é vamos fazer o máximo para não fazer nada. Quanto mais a gente faz, a gente não faz nada, porque dispensa os recursos, e nenhum projeto recebe um apoio tão maciço a ponto de ser fundamental, de deixar marca”.

Frederico Moraes também via com reticências a atuação da Funarte. “O nome da Funarte aparece, hoje, praticamente em todas as promoções de arte neste país, grandes ou pequenas, do Rio Grande do Sul ao território do Acre. Resta perguntar se toda essa mobilização de recursos financeiros ou essa atuação tentacular resultaram num estímulo em profundidade, seja no sentido de criar condições efetivas para o desenvolvimento do processo criador brasileiro, inclusive com ampliação de liberdade de criação do artista, seja no sentido de criar não apenas novas plateias, mas um público estável e interessado. A Funarte dirá que sim, que cumpriu seu dever. Boa parte dos artistas e críticos e mesmo do público dirá não”.²⁷

Tanto Pontual quanto Moraes fizeram estas avaliações antes da criação do Espaço ABC – Arte Brasileira Contemporânea, da Funarte. O programa, inaugurado em 13 de maio de 1980 no Parque de Esculturas da Catacumba, no bairro da Lagoa, no Rio de Janeiro, realizou exposições, concertos de música experimental e instrumental, conferências e debates sobre arte e filosofia, arquitetura, música, literatura, teatro e cinema, e promoveu a edição do *Caderno de Textos*. Ele assumiu extrema importância para o cenário artístico entre 1980 e 1984 (ano de

seu encerramento), mas, como afirmou Paulo Sergio Duarte, responsável pelo projeto, em entrevista a Ivair Reinaldim, o ABC, quando foi formulado,“(...) não era tanto para preencher a lacuna da Sala Experimental do MAM. Era mais a formulação de uma política de arte contemporânea para uma instituição de âmbito nacional, que era a Funarte; embora isso comesse muito timidamente, em termos de Rio de Janeiro”.²⁸

Naquele momento, a Funarte voltava-se cada vez mais para um processo de estímulo à integração entre as regiões brasileiras, e o Espaço ABC era concebido como projeto passível de ser adaptado e implementado em outros estados. “Quem cobriu o vácuo criado pelo incêndio, no período pelo menos de 1978 até 1980, foi o Centro Cultural Cândido Mendes, com curadoria de Maria de Lourdes Coimbra Mendes de Almeida. O Centro Cultural e os andares alugados pela universidade funcionavam no prédio do cinema Pax, que não existe mais, onde hoje é o Fórum de Ipanema, um shopping com salas de escritório em cima. Ali foram realizadas exposições importantes, como *O sermão da montanha – Fiat Lux*, de Cildo Meireles; *Pálpebras*, de Tunga; *O pão nosso de cada dia*, de Anna Bella Geiger”, completa Paulo Sergio Duarte na mesma entrevista.

Outro espaço que se estruturava naquele momento era a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Criada oficialmente pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Estado de Educação em 1975, sua origem liga-se ao Instituto de Belas Artes - IBA, fundado em 1950 e transferido para o Parque Lage em 1966. Sob a gestão de Rubens Gerchman (1975-1978), o Instituto de Belas Artes passa a se chamar Escola de Artes Visuais e ganha impulso como um dos centros culturais mais ativos do Rio de Janeiro, trazendo como professores Roberto Magalhães, Eduardo Sued, Celeida Tostes, Dionísio del Santo, Gastão Ma-

nuel Henrique, Hélio Eichbauer e Alair Gomes. “O objetivo da Escola” – ressaltava Gerchman em 1978 – “é o de propiciar vivências com artistas e também equipar o aluno com uma visão do que seja arte contemporânea”, deixando de lado o ensino acadêmico praticado anteriormente. Para Pontual, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage demonstrava-se disposta a aumentar “sua quota de experimentação”, aproveitando a grande frequência de jovens, não só como visitantes, mas também como professores. O problema, para o crítico, eram os espaços internos e externos com que contava, que permitiam razoáveis apresentações de pequenos trabalhos (como fotografias, desenhos, gravuras, etc.), ou se configuravam como ambientações propícias a *performances*, mas que não serviam para abrigar “os que lidam com suportes maiores e mais complexos ou com séries concatenadas de peças”.²⁹

Frederico Moraes parecia mais entusiasmado com a atuação da Escola: “No último ano da gestão de Rubens Gerchman, [a Escola de Artes Visuais do Parque Lage] esteve a mil (...). Acumulou o maior volume de eventos do Rio, transformando-se no principal espaço cultural da cidade. Com uma programação de urgência, e de caráter resistente, soube integrar-se nos fluxos criativos da cidade, atraindo para seu espaço o que houve de mais polêmico, de mais atual, de mais inventivo e criativo no Rio este ano. E com o incêndio do MAM sua função supridora de eventos experimentais ampliou-se enormemente”.³⁰ Mas com a troca de gestão, em 1979, Rubens Gerchman dá lugar a Rubem Breitman, que convida Luiz Aquila, John Nicholson e Charles Watson para o corpo docente, dando ênfase sobretudo à pintura e transformando a EAV em grande ateliê.

Diante desse cenário, “o entusiasmo das vozes mais experimentadoras se foi calando, atônitas e afônicas ante o imprevisto impedimento”.³¹ A vontade de

experimentação, que, para Pontual, em momentos anteriores, foi-se “arrefecendo e enrijecendo na repetição de truques e macetes”, e que nos primeiros cinco meses de 1978 apresentava “estimulantes sinais de revigoração” com as 10 exposições realizadas na Área Experimental nesse período, parecia não resistir ao incêndio sofrido pelo MAM. A destruição do Bloco de Exposições teve para esses artistas um impacto que ia além dos montes de cinzas, dos ferros retorcidos, dos estilhaços de vidro, e dos restos irreconhecíveis de toda espécie de material. A ausência do Museu, não só como lugar de exposição mas também como local de debate, sem que nenhum outro espaço se apresentasse efetivamente como uma opção (além de mudanças significativas nos campos artístico e político do país), parece ter desarticulado essa geração e todas as discussões que ela e suas obras vinham trazendo sobre os cenários artístico, social e político brasileiro. Como resumiu o artista Orlando Mollica,³² “O MAM era o centro carioca de pensamento da cultura, de resistência, de mobilização. Perdemos aquele lugar, aquele espaço. Com o incêndio do Museu se conseguiu o que não se conseguiria anos depois com o atentado do Riocentro”.³³

NOTAS:

- 1 | "Fundadora do museu sonhou com incêndio". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1978.
- 2 | "Fogo destrói exposições e acervo do MAM em meia hora". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1978.
- 3 | Ibid.
- 4 | "Fundadora do museu sonhou com incêndio". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1978.
- 5 | No final de 1971, com Paulo Afonso Grisolli e Klauss Vianna, Sidney Miller deu um curso no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro chamado *Corpo/Som/Palavra* que terminava com um espetáculo. Veio daí a ideia de montar um departamento no Museu que trabalhasse com essas formas de expressão. Desde então, música e teatro fizeram parte da programação do MAM com a Sala Corpo e Som.
- 6 | "Fogo destrói exposições e acervo do MAM em meia hora". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1978.
- 7 | "Diretoria do MAM sabia do risco de incêndio há um ano". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1978.
- 8 | Francisco Bittencourt. "A epopeia de um museu". *Correio do Povo*, Rio de Janeiro, 13 ago. 1978.
- 9 | "Perito suíço avisou que o MAM ia arder". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1978.
- 10 | "Velloso apura quanto o MAM precisa para reconstrução". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1978.
- 11 | Roberto Pontual. "MAM. Reconstrução". Revista *Arte Hoje*, n. 17, Rio de Janeiro, nov. 1978.
- 12 | Id., Ibid.
- 13 | Francisco Bittencourt. "A epopeia de um museu". *Correio do Povo*, Rio de Janeiro, 13 ago. 1978.
- 14 | Roberto Pontual. "MAM. Reconstrução". Revista *Arte Hoje*, n. 17, Rio de Janeiro, nov. 1978.
- 15 | Dr. Ivo Pitanguy ocupou a presidência do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre 1974 e 1985.
- 16 | Francisco Bittencourt. "A epopeia de um museu". *Correio do Povo*, Rio de Janeiro, 13 ago. 1978.
- 17 | Fundado em 1948, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro começa a ganhar sua sede definitiva no Aterro do Flamengo em 1954, quando o presidente da República João Café Filho crava a estaca fundamental do projeto arquitetônico de Affonso Eduardo Reidy, dando início à construção do Bloco Escola. É lá que são realizadas as exposições do Museu de 1958 – quando é inaugurado, com a presença do presidente Juscelino Kubitschek – até 1967, quando o Bloco de Exposições, que começou a ser construído em 1956, é aberto.
- 18 | "Cidade começa a trabalhar para ter MAM de volta". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1978.
- 19 | Em carta a Carlos Zilio, datada de 25 jan. 1978, Heloisa Lustosa escreve: "Em virtude do grande número de exposições que o Museu estará apresentando ao longo deste ano, inclusive as pertencentes

centes ao projeto 'Área Experimental', algumas serão agrupadas em determinados períodos. Nos meses de agosto e setembro, por exemplo, estaremos apresentando, quase que simultaneamente (no foyer, no segundo e no terceiro andares), as exposições de Cildo Meireles, Barrio, José Resende, Antonio Manuel, Anna Bella Geiger, Maria do Carmo Secco, Alfredo Fontes e, como esperamos, a sua".

20 | Roberto Pontual. "Onde experimentar?". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1978.

21 | Carta enviada por Carlos Zilio, de Paris, em 28 abr. 1978, para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

22 | Anna Bella Geiger, em carta ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 12 jan. 1978.

23 | A mesma carta foi enviada para Adriano D'Aquino, Cildo Meireles, Carmela Gross, Alfredo Fontes, Anna Bella Geiger e Carlos Zilio (estas foram as cartas encontradas pela presente pesquisa, o que não exclui a possibilidade de que outros artistas tenham recebido correspondência de igual conteúdo). Também apresentaram projetos de exposição para a Área Experimental os artistas Maria do Carmo Secco, Claudio de Souza Paiva (*O alimento do olho*), Alex Varela (*Paisagens*), Amélia Toledo, Anibal Fernando H. Martinho, Márcia Rothstein e Antonio Luiz M. Andrade (*Diapositivos de separação*), mas não é possível dizer, a partir da documentação encontrada, em qual estágio de negociação estes projetos se encontravam quando as atividades foram encerradas.

24 | *Arte brasileira contemporânea – Barrio*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

25 | Roberto Pontual. "O que será do MAM". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1978.

26 | "Não é função da obra de arte o engajamento imediato com a realidade". Entrevista concedida por Roberto Pontual, editada para publicação no jornal *O Norte*, João Pessoa, em 19 fev. 1979.

27 | Frederico Moraes. "Balanço/78: declínio dos salões, mercado ruim e ação tentacular da Funarte". *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1978.

28 | Ivair Reinaldim (org.). "Espaço Arte Brasileira Contemporânea – ABC/Funarte". Revista *Arte&Ensaio*, n. 20, Rio de Janeiro, jul. 2010.

29 | Roberto Pontual. "O que será do MAM". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1978.

30 | Frederico Moraes. "Balanço/78: declínio dos salões, mercado ruim e ação tentacular da Funarte". *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1978.

31 | Roberto Pontual. "O ano que podia ter sido". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 dez. 1978.

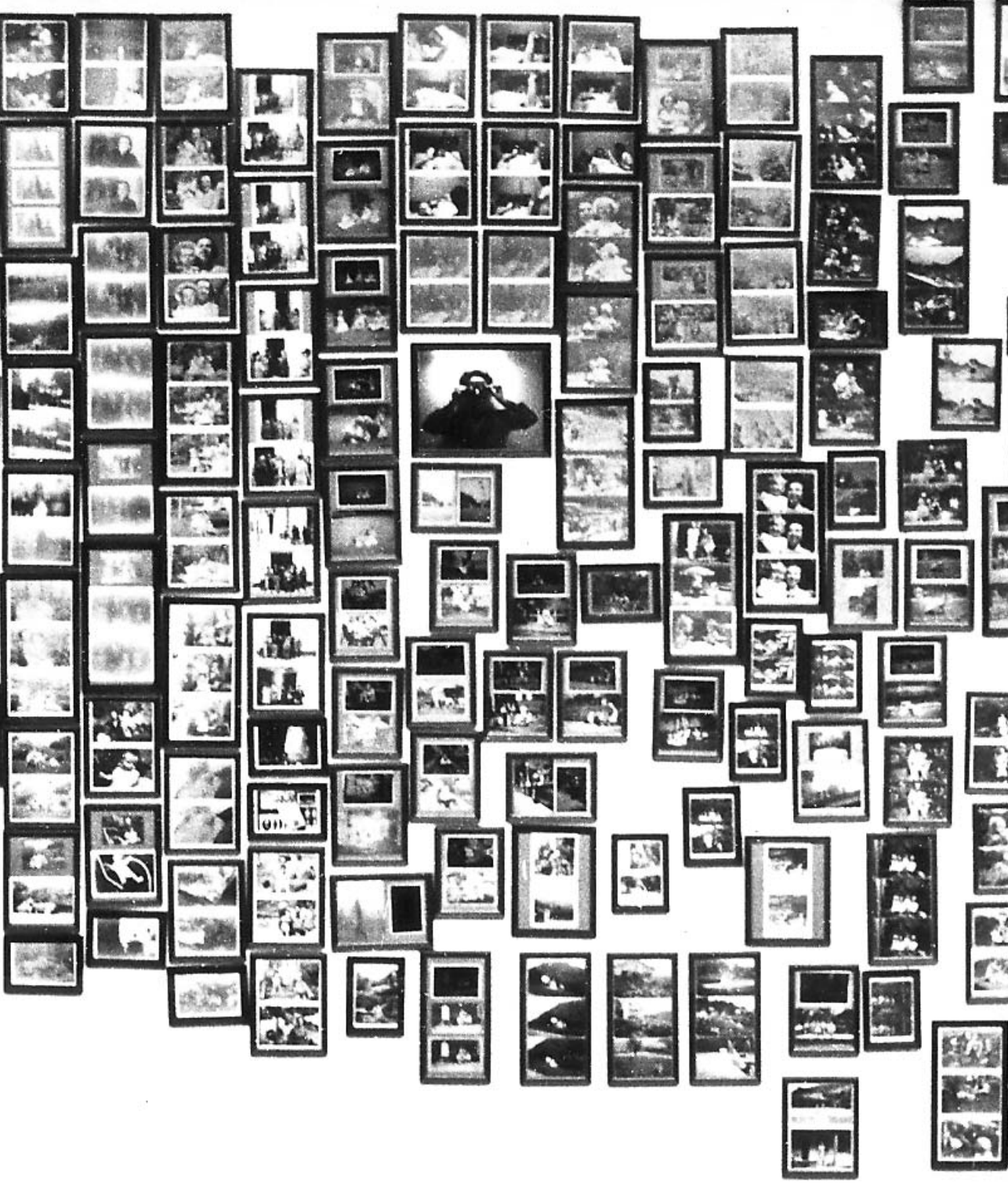
32 | Orlando Mollica, em entrevista à autora deste livro, em 25 set. 2013.

33 | Atentado do Riocentro é o nome pelo qual ficou conhecido um frustrado ataque a bomba no Pavilhão Riocentro, no Rio de Janeiro, na noite de 30 abr. 1981, por volta das 21 horas, quando ali se realizava um show comemorativo do Dia do Trabalhador; durante o período da ditadura militar no Brasil. Militares planejaram explodir bombas nos geradores de energia do evento para espalhar o pânico e a desordem entre o público e culpar radicais da esquerda pelo atentado, fazendo com que o processo de abertura política cessasse.



1 |
2 |





3 | anterior

4 |





5 |
6 |



7 |
8 |

alguns

DADOS

sobre

o

artista

brasileiro

— Dados = Data
Dados = Prices

5/95
ANNA BELLA GEIGER 75

RELEVO E LITORAL DO BRASIL

1. Grande Planalto ao norte do rio Amazonas:.....
2. Grande planície em Mato Grosso:.....
3. Chapada mais importante do Nordeste Oriental:.....
4. Partes alagáveis da planície Amazônica:.....
5. Partes não-alagáveis da planície Amazônica:.....
6. Baía importante no Estado do Paraná:.....
7. Maior ilha na Baía de Todos os Santos:.....
8. Cidade onde se encontra a Ponta de Mucuripe:.....
9. Construção moderna no Aterro com ampla vista para
o mar, sobretudo com fins culturais:.....

VEGETAÇÃO E PRODUTOS TROPICAIS

2ª PARTE. Numere a coluna da direita de acôrdo com a da esquerda:

- | | |
|-------------------|---|
| 1. algodoeiro | () Planta típica das grandes várzeas do Nordeste. |
| 2. Açaí | () Artista brasileiro. |
| 3. cacaueiro | () palmeira das florestas do Nordeste ocidental. |
| 4. coqueiro | () produto agrícola do Centro-Oeste. |
| 5. carnaúba | () palmeira típica da floresta amazônica. |
| 6. Oiticica | () produto agrícola importante do Estado do Rio. |
| 7. sumatuba | () planta muito cultivada no sertão do Nordeste. |
| 8. cana-de-açúcar | () árvore gigantesca da amazônia. |
| 9. babaçu | () planta típica do litoral oriental. |
| 10. arroz | () planta cultivada no sul da Bahia e no Espírito Santo. |

RECURSOS

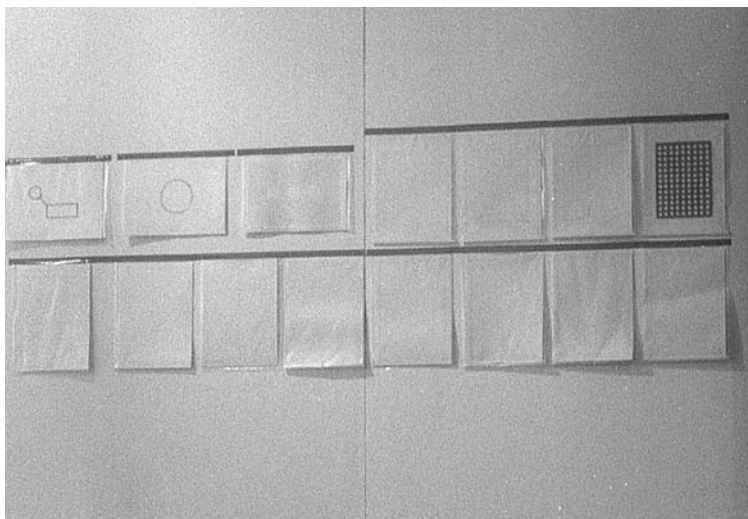
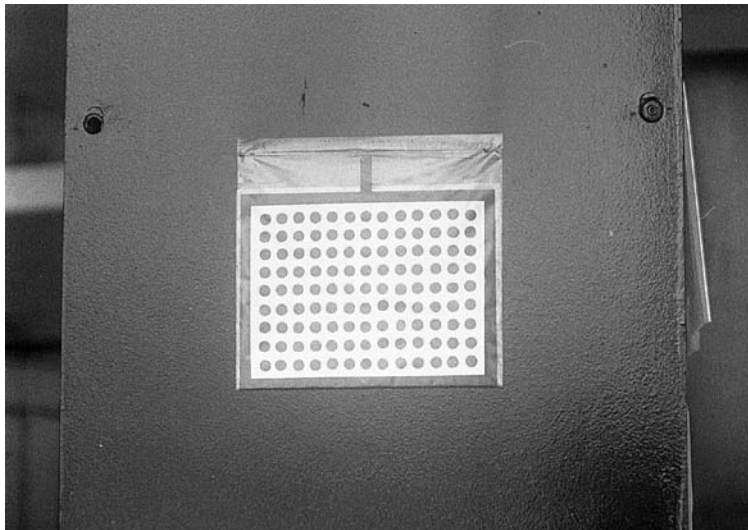
1. petróleo () Rio Grande do Norte.
2. manganês
3. sal () Santa Catarina.
4. cobre () Bahia
5. carvão
6. Arte () São Paulo
7. chumbo () Minas Gerais

DIVISÕES POLITICAS

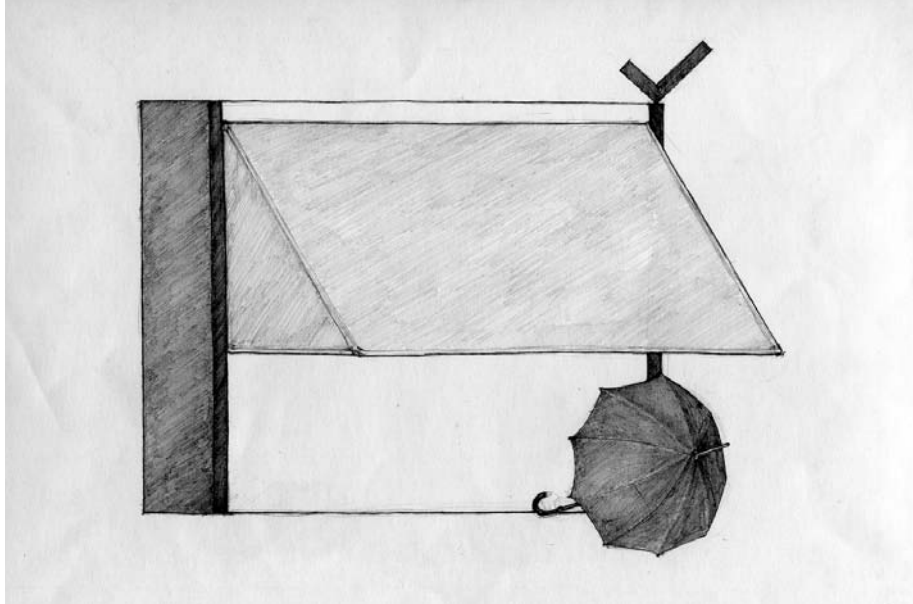
1. Pará e Goiás () Estados que recentemente resolveram questão de limites.
2. Alagoas e Bahia
3. Minas Gerais e Espírito Santo () Estados que se limitam com as Guianas.
4. Pará e Amazonas () Centros culturais periféricos.
5. Rio de Janeiro e Minas Gerais () Estados em que passa o rio São Francisco.
6. Goiás e Mato Grosso () Estados em que passa o rio Tocantins.
7. Rio de Janeiro e São Paulo



11 |
12 |



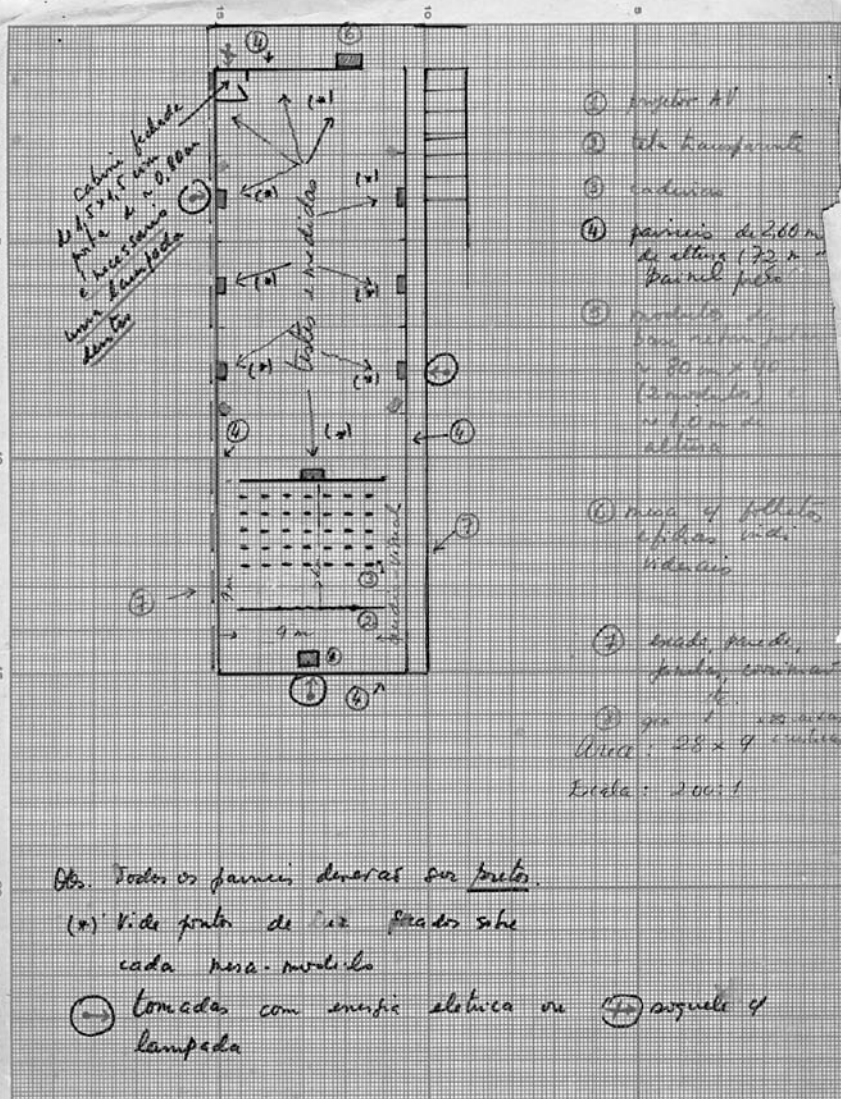
13 |
14 |



15 |

16 |







FICHA INDIVIDUAL

A medida em que voce for efetuando os testes e medições de cada ESTAÇÃO anote os resultados nesta ficha para seu auto conhecimento.

NOME: _____

ESTAÇÃO A - Tipo Físico

peso
altura

combinação peso-altura
forma do rosto
proporções da face (cm)

	CLASSIFICAÇÃO
/ /	

ESTAÇÃO B - Respiração

Expiração

tempo(seg) (t)	altura na escala h	índice txh
Inicio:		
Fim:		

ESTAÇÃO C - Resistência

Resistência à dor

tempo(seg) t	nº de velas n	índice n/t

ESTAÇÃO D - Sangue

Grupo sanguíneo

grupo	peso (kg)	vol. total (l)	preço Cr\$

ESTAÇÃO E - A Visão

Acuidade Visual

Ponto da escala

ESTAÇÃO F - Atenção

medida de atenção

tempo (t)	nº de palavras cortadas n	índice n/t

ESTAÇÃO G - Medidas secretas

--

OUTRAS:

ESTAÇÃO A - TIPO FÍSICO

I . Peso

1. Verifique seu peso na balança

II . Altura

1. Meça sua altura descalça pondo-se de frente para o dispositivo de madeira de modo que a regua em angulo reto pouse sobre sua cabeça.
2. Segure a regua na altura da medida e leia o valor na escala.
3. Aproxime-se da faixa de altura e qualifique-se quanto a mesma.

- III. Reuna os valores de peso e altura e procure na tabela o seu tipo . Anote na ficha.

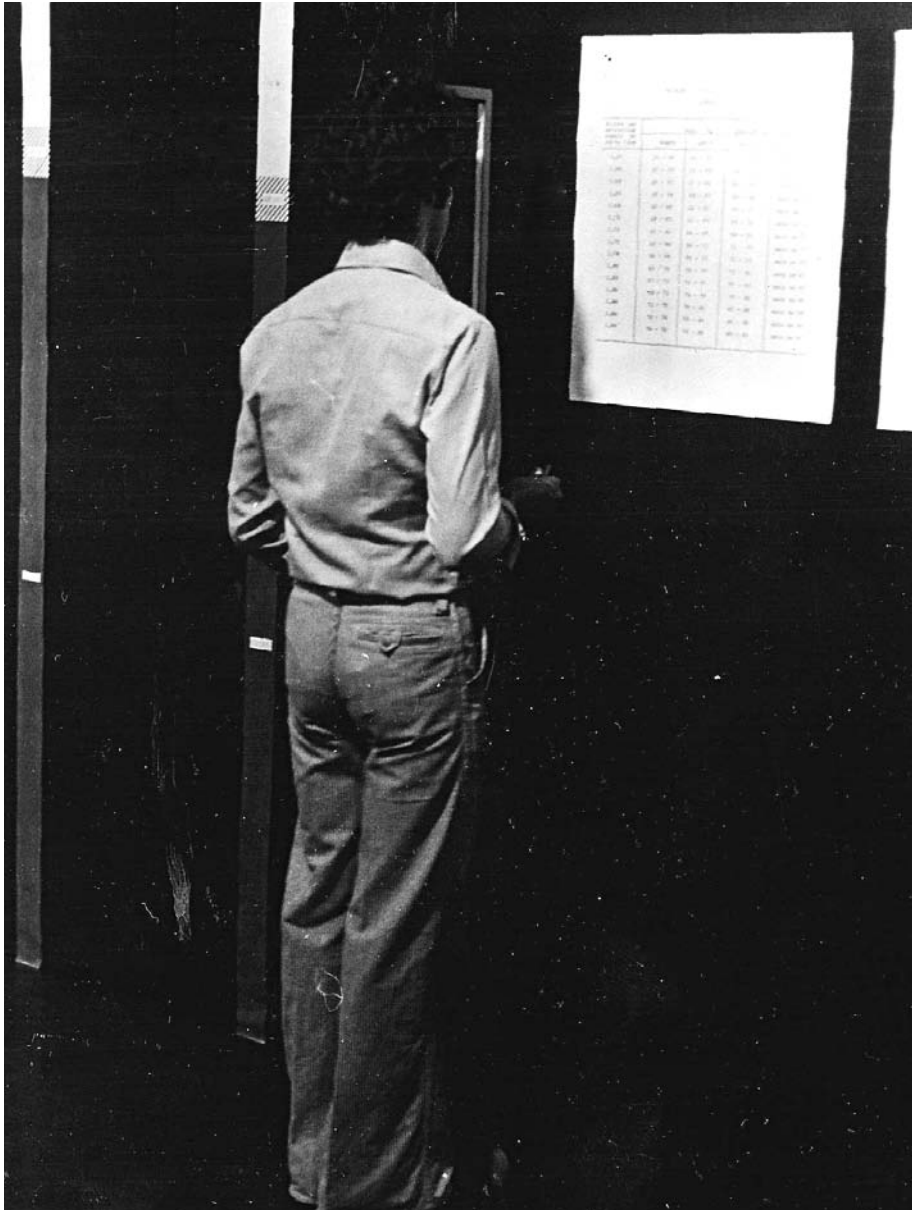
IV . Forma do rosto

1. Coloque seu rosto dentro das linhas do espelho e verifique qual dos contornos se aproxima mais do seu. Anote a referência e leia na relação de padrões a forma e o "significado". Anote em sua ficha e na ficha da estação.

- V . 1. Tome da regua e meça diante do espelho as alturas das três partes do seu rosto conforme a figura

2. Compare com o padrão e pelo maior segmento determine seu tipo na classificação

- VI. Registre todos os resultados na sua ficha e na ficha da estação.





22 |
23 |

ESTAÇÃO C - RESISTÊNCIA

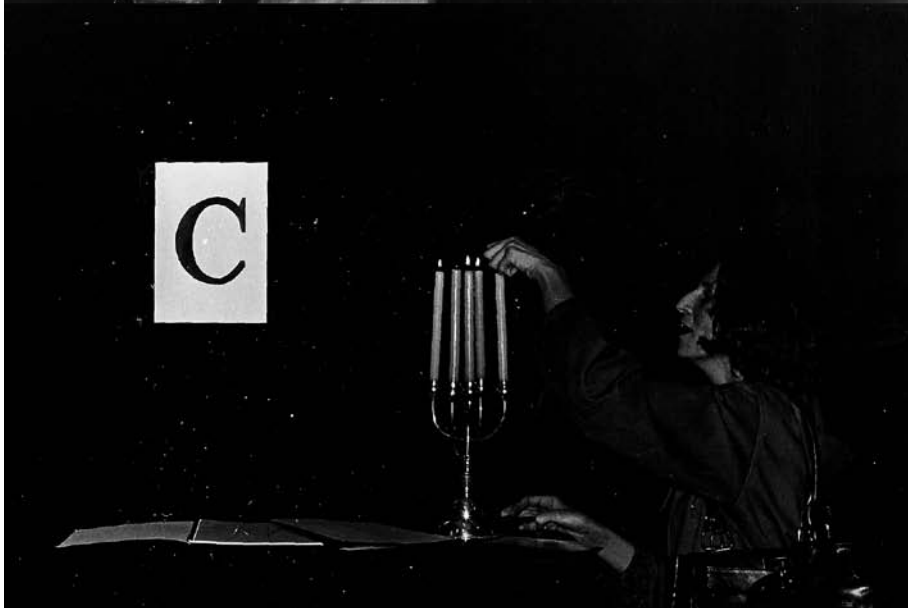
- 1º Acenda todas as velas do castiçal.
- 2º Marque um tempo no contador de segundos e comece a partir de le a apagar as velas com os dedos.
- 3º Quando não resistir mais verifique o número de velas apagadas e assinale, na ficha o valor resultante do cálculo.

$$\frac{10 \times \text{nº de velas}}{\text{segundos}} =$$

p.ex.

$$\frac{10 \times 3}{8} = 3,75$$

- 4º Anote os resultados em sua ficha e na ficha da estação.



25 |
26 |

ESTAÇÃO E _ ACUIDADE VISUAL

1. Apague a luz interna da caixa (caso tenham deixado ace
sa) por meio do interruptor colocado na parte lateral.
2. Aproxime o rosto do visor cilíndrico encostando-o bem de
modo a não deixar entrar luz de fora.
3. Faça girar o botão do interruptor bem vagarosamente até
o ponto mais baixo a leitura do texto contido na caixa.
4. Anote o valor numérico que está diante do traço do inter
ruptor como sendo o de sua acuidade visual. Faça-o em
sua ficha e na ficha da estação:

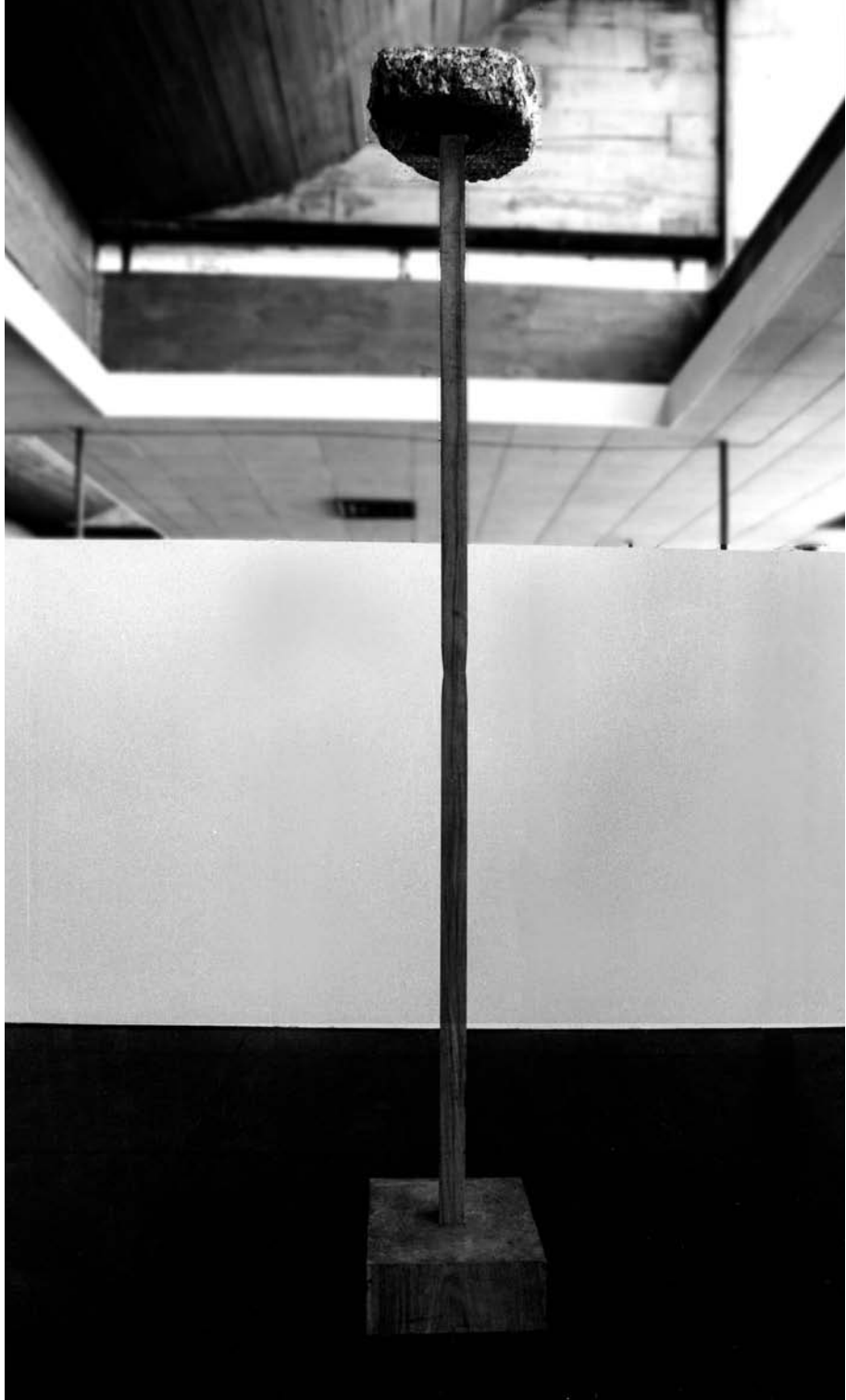


28 |
29 |

ESTAÇÃO F - ATENÇÃO

1. Tome uma das folhas xerografadas sob o título TESTE DE ATENÇÃO.

Pegue a caneta. Marque um tempo certo comece a riscar a palavra "que" no texto até decorrer 90 segundos. Após passado este tempo pare a leitura, conte quantas palavras "que" voce cortou e assinale na folha o número de palavras.

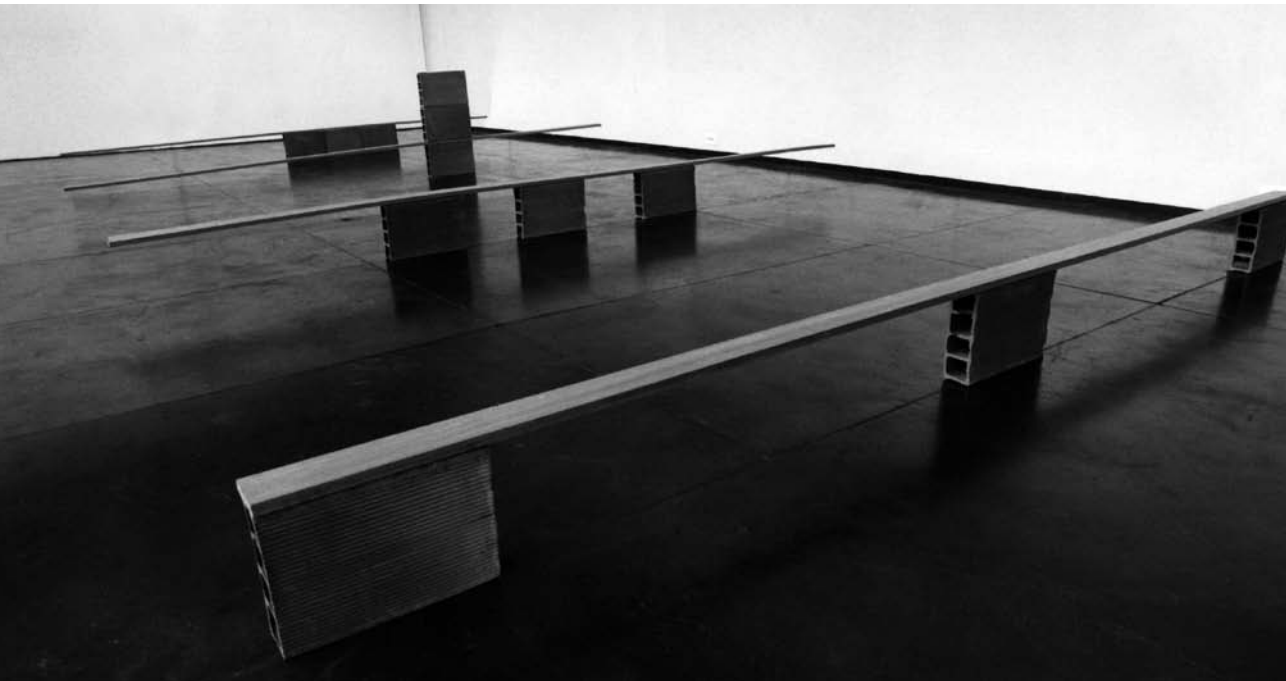




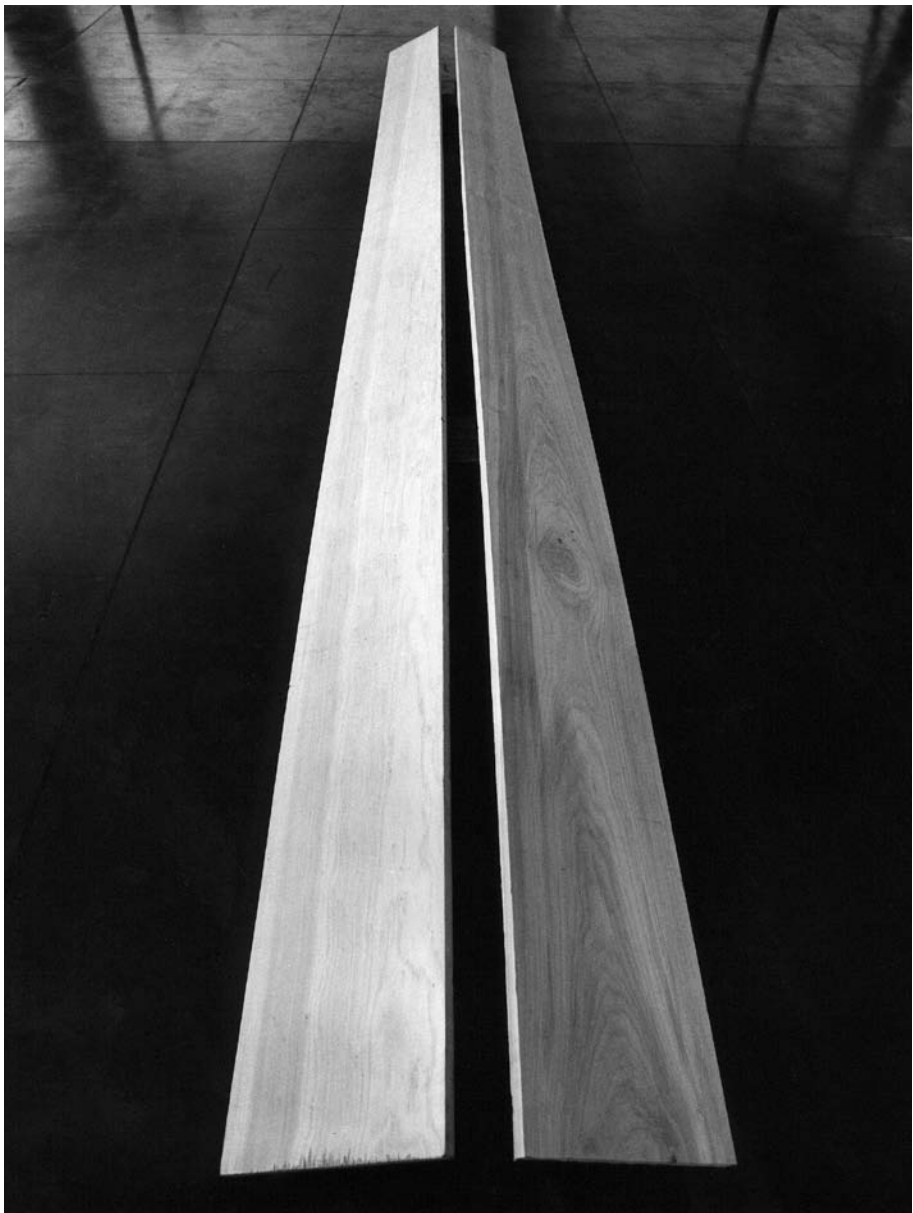
32 |



33 |
34 |







36 |

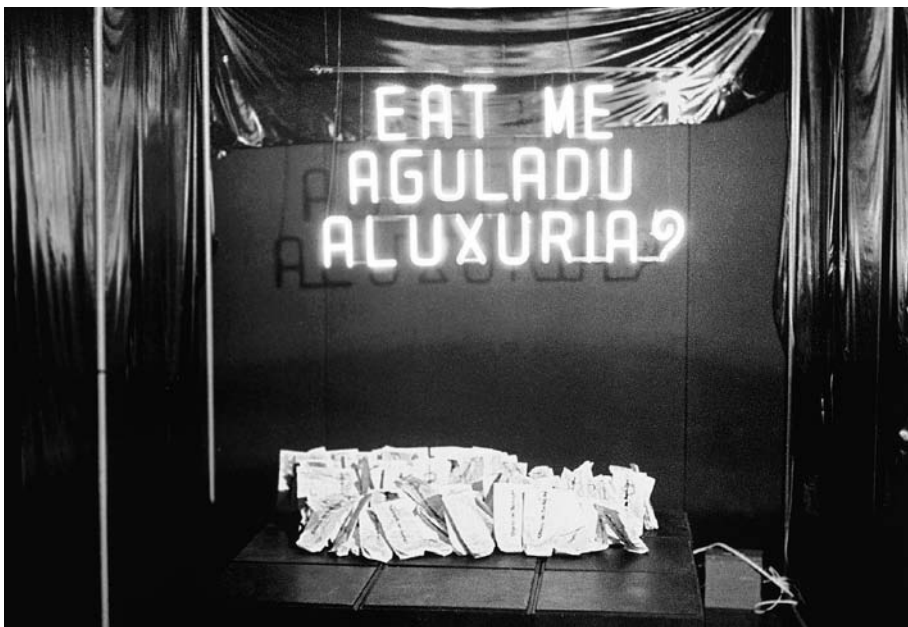


VAQUEIRO, s.m. Guarda ou condutor de vacas, ou de qualquer gado vacum; coleóptero cerambycideo; adj. relativo a gado vacum.

ODONTOLOGISTA, s. 2 gê. Pessoa que se ocupa de odontologia; dentista.

FILÓSOFO, adj. e s.m. Aquele que cultiva a filosofia; s.m. o que vive sereno e indiferente aos preconceitos e convenções sociais; (pop.) excêntrico.

BUROCRATA, s. 2 gêneros. Empregado público.



40 |
41 |



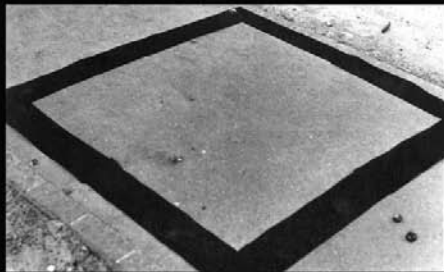






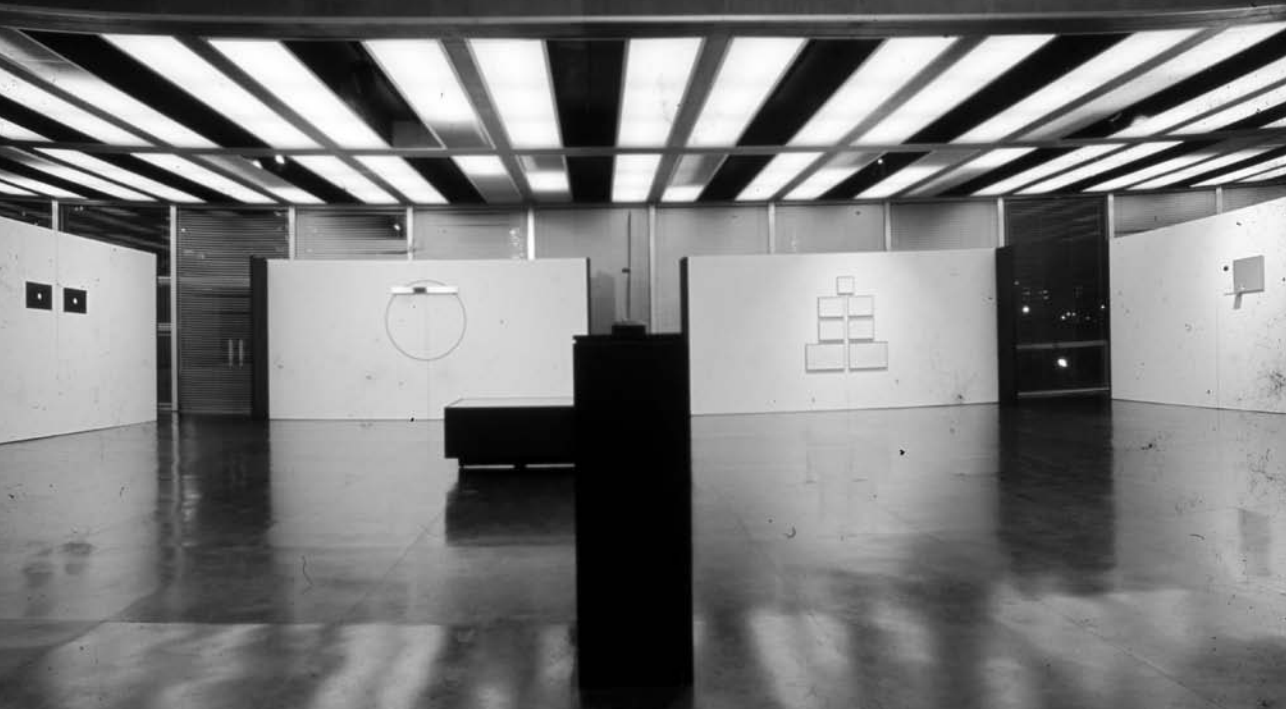


A black and white photograph of a long, straight path lined with tall, mature trees. The path leads towards a large, light-colored building in the distance. A bench is visible on the left side of the path.

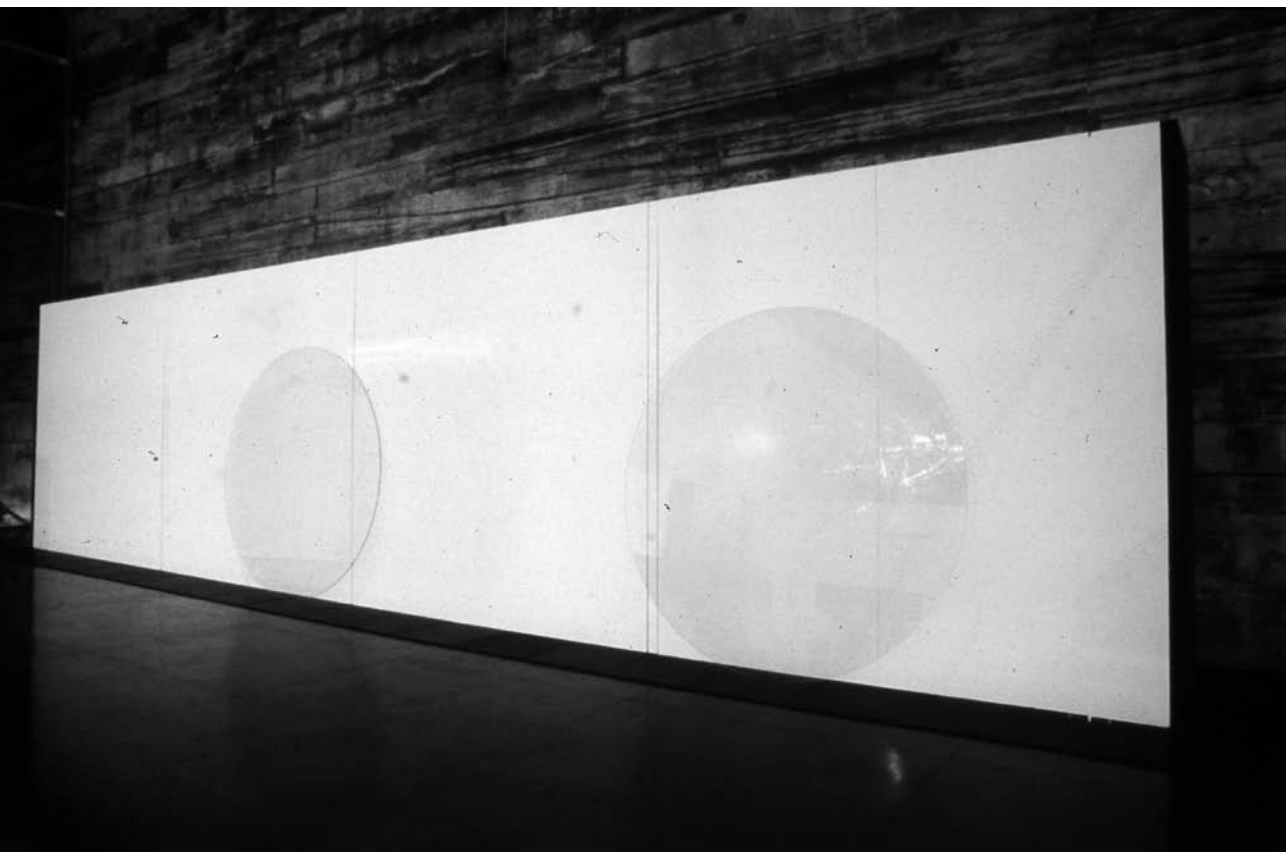




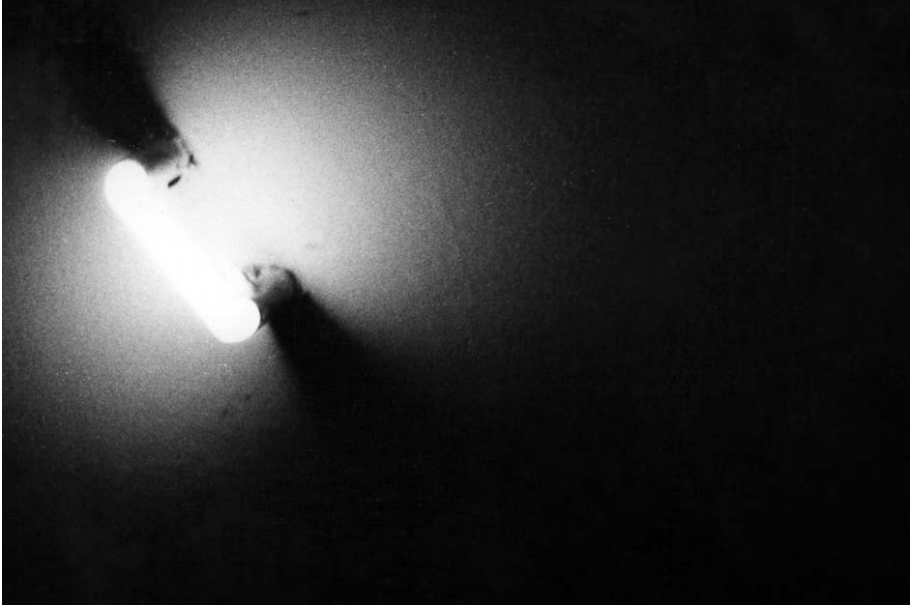
48 |



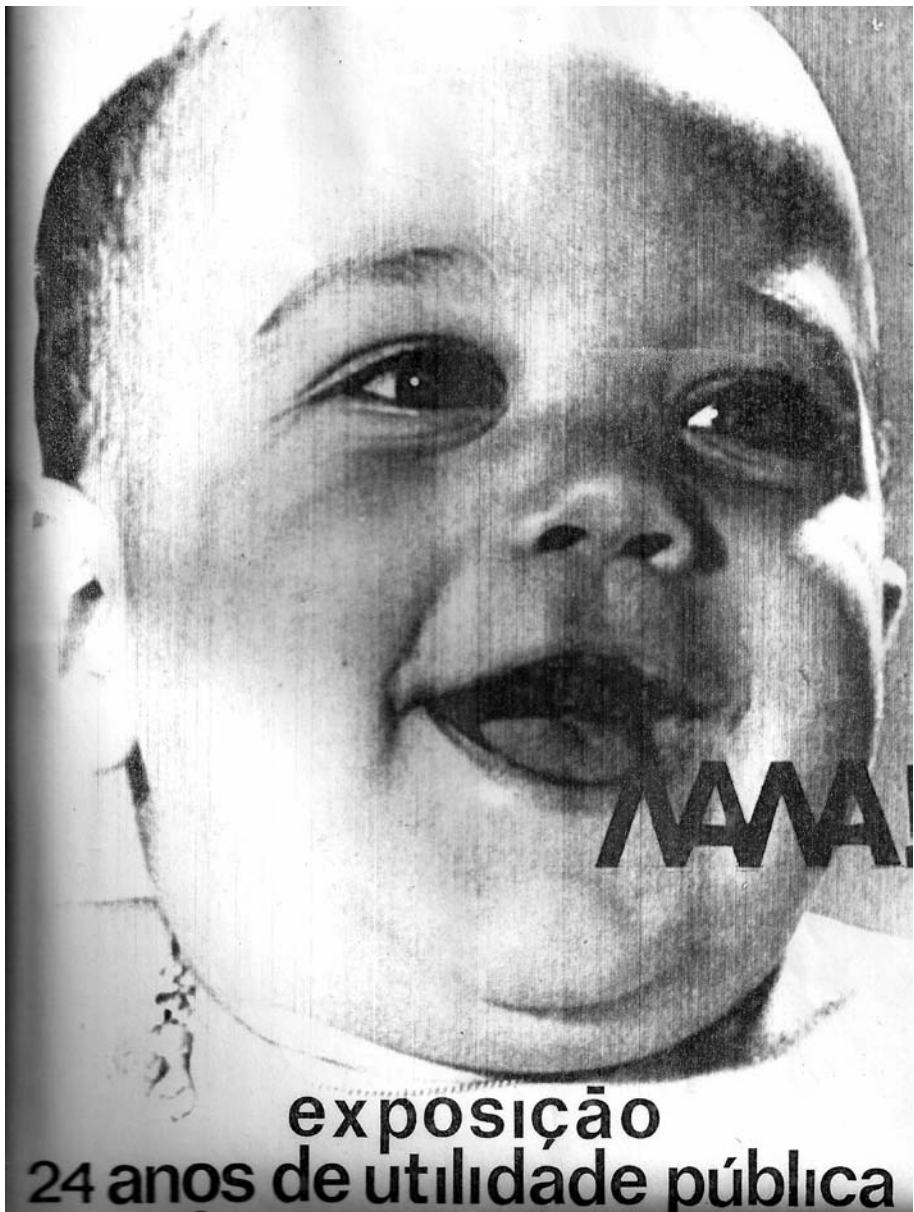
49 | anterior
50 | anterior
51 |
52 | próxima
53 | próxima







54 |
55 |



56 |

CARTA-CORRENTE

Você recebe esta carta-corrente depois dela ter sido enviada a várias pessoas e percorrido o mundo inteiro. De origem antiquíssima, trata das relações entre artistas e museus; os primeiros apareceram com a própria raça humana, ao passo que os museus, surgidos na Grécia Antiga como templo das musas, se tornaram públicos no século XVIII, quando se iniciou então todo tipo de relação entre ambos.

Para participar da corrente você deverá tirar 8 cópias desta carta, enviá-las a 8 pessoas de seu conhecimento, além de comparecer ao MAM no dia 14 de março de 1978 às 18,30 h, para a inauguração da mostra "MAMA : 24 anos de utilidade pública", de Lauro Cavalcanti.

Aqueles que continuaram a corrente foram imensamente felizes no doce convívio das Belas Artes, tendo até mesmo, em alguns casos adquirido fortunas e venturosos envolvimento com artistas (uma idosa telefonista da pequena cidade de Pfaffenhofen, na Alemanha, 6 meses após ter prosseguido a corrente, contraiu nupcias com um jovem conceitual belga). Já os que a romperam tiveram inúmeros contratempos: em exemplos mais antigos podemos citar o de Platão que, depois de censurar arte e artistas em seu livro "A República", passou o resto de seus dias angustiado filosofando em sua Academia; na Idade Média, ao entrarem em declínio os museus, a península ibérica foi invadida pelos mouros. Recentemente, um dentista morador em Richmond, EUA, 3 semanas após tê-la interrompido, caiu das escadarias do museu de sua cidade quebrando ambas as pernas.

Não se esqueça de que a Arte é um segredo que deve ser com partilhado e transmitido como uma mensagem entre conspiradores.

Bem-vindo à corrente artístico-museológica!

o começo
de tudo ...



guido / leny



niomar / jk

58 |

59 |





60 |





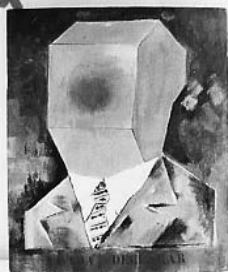
62 |
63 |

→ 2



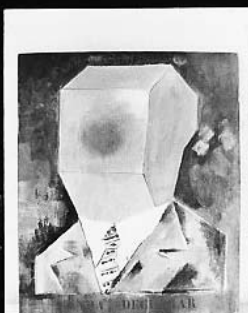
→ 2A

X



→ 3

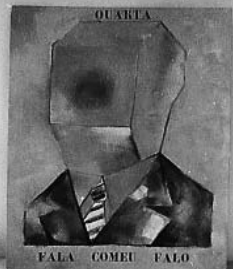
→ 3A



→ 4

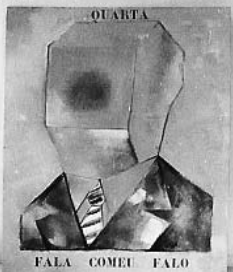
→ 4A

→ 14



→ 14A

X



→ 15

→ 15A

→ 16

→ 16A



→17

→17A

→18

K →19

→19A



→20

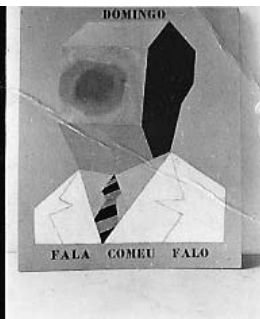
→20A

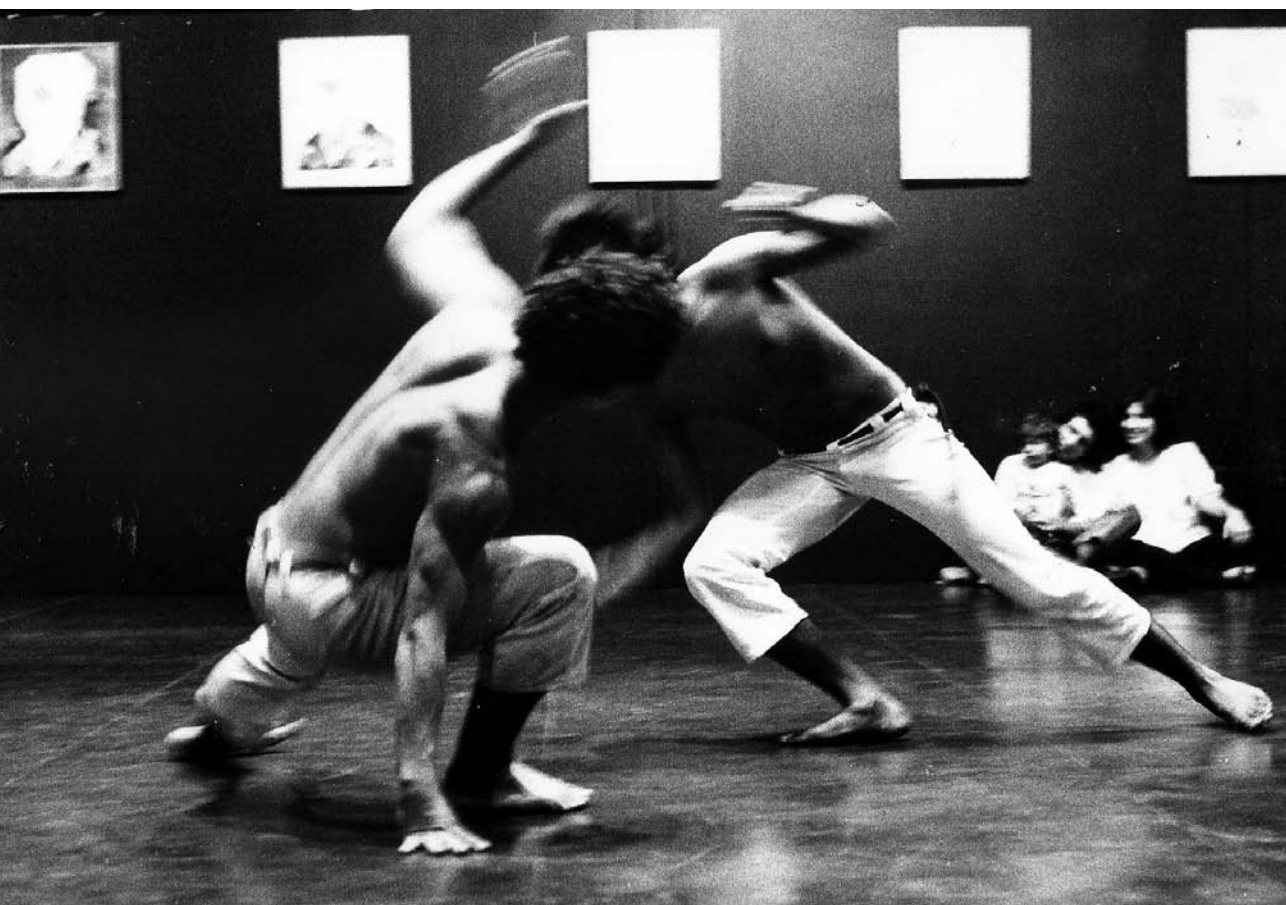
→21

→21A

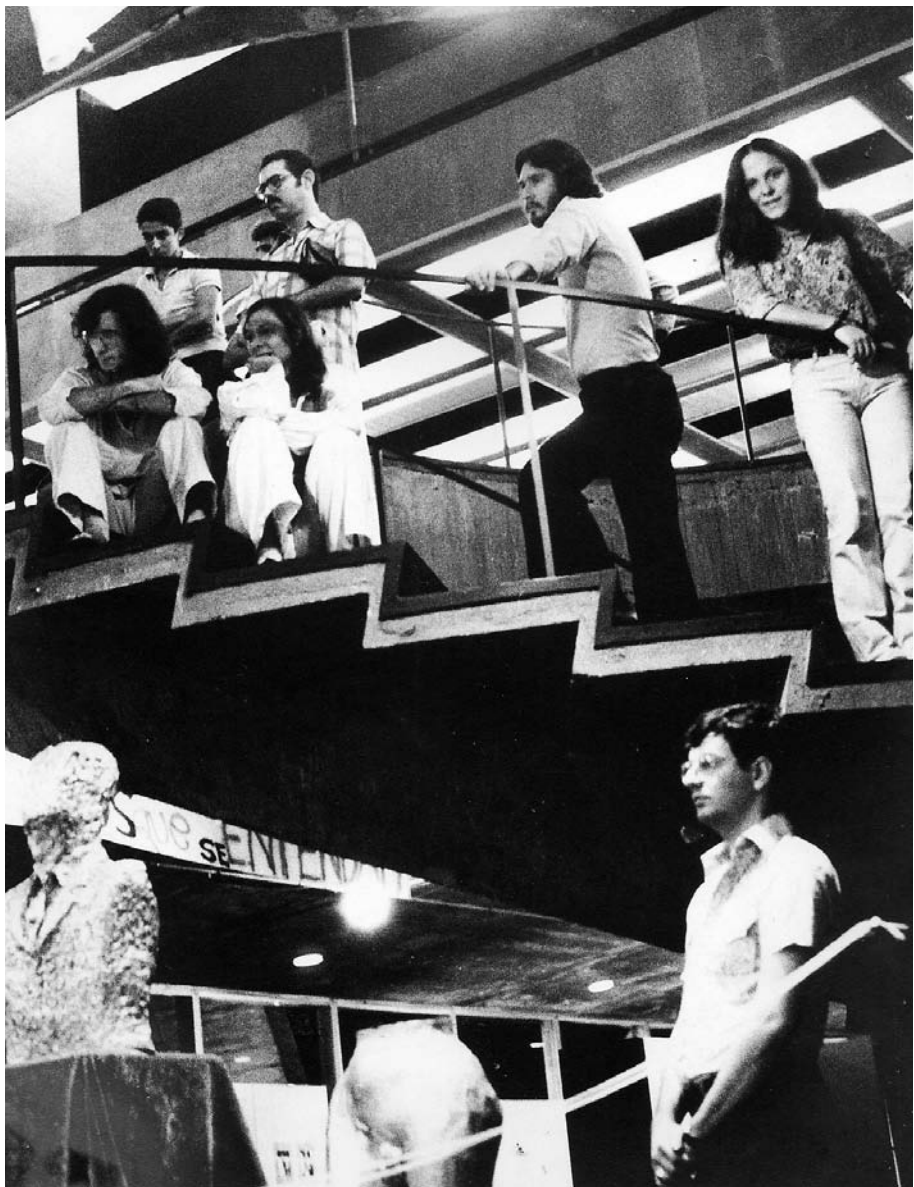
→22

→22A









67 |







70 |

71 |



1975²

Em 1975, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro cria a Área Experimental. “As exposições atualmente apresentadas pelo MAM incluem-se em duas linhas ou setores, um deles, temático, o outro, experimental. (...) As exposições experimentais correspondem a um plano recentemente posto em andamento. São apresentações de jovens artistas brasileiros cuja produção liga-se às novas experiências estéticas e à pesquisa, seja no campo do desenho, do objeto, da fotolinguagem, do audiovisual ou do videotape. (...) Todas [as exposições] podem ser visitadas no 3º andar, área especialmente reservada para os eventos deste setor”.³ Naquele momento, Heloisa Aleixo Lustosa era diretora-executiva do Museu e Roberto Pontual, chefe do Departamento de Exposições.

5 A 31 DE AGOSTO |

Emil Forman – *Emil Forman*

A exposição se apresentava como uma amostragem de toda a documentação fotográfica que foi possível ao artista reunir acerca de uma só pessoa. “O material a ser apresentado não poderia formar um conjunto encerrado (pessoa morta) ou mesmo cristalizado (pessoa velha). Era necessário escolher alguém que, tendo vivido um longo período de tempo, ainda não tivesse atingido sua imagem definitiva. Antonietta Clelia Rangel Forman, nascida no Rio de Janeiro

durante a década de 10, foi escolhida por ser uma pessoa comum, e por ter vivido no Brasil (Rio de Janeiro) a maior parte de sua vida”, explicou o artista no texto de folder da exposição. Nenhuma imagem foi excluída. Nelas Antonietta aparece sozinha, em grupo, de longe, de costas ou mesmo parcialmente – a testa, um braço, a ponta do pé. Emil Forman inclui no conjunto fotografias feitas de fotografias, todas as duplicatas existentes, retratos de estúdio, lambe-lambes, fotos de viagem, 3x4, provas de contato, fotos publicadas em jornais e revistas, *slides*, radiografias e filmes de 8mm e 16mm. “Com exceção dos textos ou legendas em recortes de revistas e jornais, e dos escritos ocasionais já existentes nos álbuns ou nas próprias fotos, não foi fornecida nenhuma outra informação sobre o conteúdo. Os dados constantes nos documentos apresentados foram encobertos”, completou o artista.

7 DE AGOSTO A 7 DE SETEMBRO |

Sérgio Campos Mello – *Quadros*

A mostra reuniu 40 obras da produção mais recente do artista, professor do curso de Iniciação à Pintura no MAM naquele momento, e demonstrou sua preocupação em torno da pintura, colocando em questão os termos tradicionais que definiam o meio, já que tela e tinta não foram empregadas nos trabalhos expostos. “No *hall* de entrada do Bloco de Exposições, quase junto à escada em espiral, Sérgio Campos Mello executou um quadro, medindo 4 x 4m, cujo conteúdo é serragem e carvão. Esta introdução não deve levar o espectador a duvidar de que se trata de uma exposição de pintura. Campos Mello o afirma enfaticamente, escrevendo, com todas as letras, sobre a superfície de linóleo de um de seus quadros, desde ontem expostos no 3º andar do Bloco de Ex-

posições do MAM a palavra pintura. É certo que não basta a palavra do artista, que, aliás, sempre foi pintor. Mas logo o espectador concluirá que, para Campos Mello, mais do que o uso de tintas e pincéis, o que define fundamentalmente um quadro é seu formato. E no âmbito específico de sua pesquisa atual, o formato ortogonal, que é reafirmado, ao longo da exposição, mediante o uso de vários recursos materiais e visuais”, apontou o crítico Frederico Moraes no texto “Sérgio Campos Mello: pintura-não-pintura”.⁴

14 DE AGOSTO A 14 DE SETEMBRO |

Margareth Maciel – *Em registro*

Em registro é resultado das pesquisas de Margareth Maciel sobre a ideia de documento e de como o ser humano em sociedade encontrou maneiras de registrar, isolar e identificar os suportes físicos de cada indivíduo, suas datas e sinais particulares. “O trabalho *Em registro* consta de 12 livros encadernados e não obedece a uma ordem necessariamente rígida. No entanto, caso as pessoas sigam a ordem citada nesta proposta, descobrirão que existe uma relação nítida entre o primeiro e o último livro, relação entre documento (papel) e homem (pessoa)”, explicou a artista no folder da exposição. “A ideia se abre no primeiro livro, *Minha certidão de nascimento*, com uma folha fotocopiada cinza, e se fecha no último livro, *Observações*, com a análise do papel, referente à célula vegetal (da própria folha ofício da certidão de nascimento) e à célula animal (minhas próprias células), utilizando para isso a fotomicroscopia ótica”, completou. Pensando a arte como um processo de investigação, a artista propôs ao público a tarefa de ver, ler e descobrir, fazendo-os analisar cuidadosamente cada livro do conjunto para descobrir o que ou quem estava por trás dos documentos.

11 A 28 DE SETEMBRO |

Bia Wouk – *Desenhos*

“Meu trabalho com a imagem e a palavra surgiu há cerca de três anos, da necessidade de unir duas atividades que até então eu levava paralelamente: desenhar e escrever. De início, eu criava uma imagem, organizava um espaço em função de um texto já pronto. Em geral, eram trechos de contos ou poesias que se transformavam em paisagens, e estas penetravam no texto, visualizando-o, complementando-o. Pouco a pouco, essa união imagem/palavra foi se fazendo mais íntima e necessária, no sentido de uma simplificação do conceito e da forma. Ambos se tornaram profundamente interligados, organizando-se como uma unidade, onde não há um sentido único de leitura: o espaço em torno da palavra, a localização da palavra dentro da imagem, o jogo tipográfico, a composição da imagem contribuem para envolver o todo num clima de indefinição, para impregná-lo de mil sugestões. Mas existem chaves, uma espécie de jogo a ser pensado. Cabe ao espectador colocar-se no centro dessa rede de relações e escolher seus pontos de encontro, sua escala de referências, multiplicando e dilatando os limites da obra”, explicou a artista no folder da exposição, que reuniu 25 desenhos em pastel sobre papel.

4 A 28 DE SETEMBRO |

Ivens Machado – *Obstáculos/Medidas*

Para esse trabalho no MAM, Ivens Machado programou a ocupação de dois ambientes marcados por diferenças de luz e sombra. Na primeira sala, em meio a uma luz intensa, estavam nove obstáculos de madeira que cortavam o espaço no sentido longitudinal, em diferentes alturas, e uma documentação fo-

tográfica de muros da cidade, com alturas que correspondiam às dos obstáculos da sala. Na segunda sala, com iluminação de intensidade variável, um painel branco trazia o registro da *performance* que Ivens Machado havia realizado na abertura da exposição: diante do painel o artista saltava e deixava a cada pulo uma marca da altura que seu corpo tinha alcançado. Ainda nessa sala eram exibidos vídeos do artista. “Cada vez mais quero marcar os limites do meu corpo e transmitir suas oscilações e dificuldades. Interessa-me questionar os processos de impedimento e as relações entre os diferentes tipos de abordagem de que se compõe o trabalho. Obstáculo me parece ser a relação entre a dimensão de um impedimento e o desejo de ultrapassá-lo”, escreveu o artista no folder que acompanhava sua exposição. Desde 1972 ele vinha investigando problemas relativos a obstáculos – inclusive em seus desenhos em que a pauta da página era utilizada no sentido de estabelecer medidas e relações.

30 DE SETEMBRO A 5 DE OUTUBRO |

Beatriz e Paulo Emílio Lemos, Murilo Antunes e Biiça, Luis Alberto Sartori, Jorge Helt e Maurício Andrés – *Minas audiovisuais*

A mostra *Minas audiovisuais* reuniu 16 trabalhos de “artistas que se dedicam a pesquisar essa nova modalidade comunicativa”: Beatriz e Paulo Emílio Lemos, Murilo Antunes e Biiça, Luis Alberto Sartori, Jorge Helt e Maurício Andrés, quase todos já conhecidos do público naquele momento por sua presença em exposições no Rio de Janeiro. Os audiovisuais estavam divididos em dois programas, que podiam ser vistos em dias alternados, de terça a domingo. “A apresentação coletiva de audiovisuais de vários artistas mineiros, jovens, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dentro de sua programação desti-

nada a apoiar a arte mais experimental, tem um duplo significado. Reconhecer o pioneirismo de Minas Gerais neste novo campo de expressão e destacar a qualidade destes mesmos trabalhos, quase todos, aliás, premiados em salões nacionais e bienais”, apontou Frederico Moraes no texto do folder da exposição. “Nesses últimos cinco anos, o audiovisual tornou-se, mais do que uma técnica, uma linguagem específica largamente empregada pelos artistas da nova geração, que lhe imprimem sentido renovador na cena de criação atual”, destacou o material de divulgação do Museu.

9 DE OUTUBRO A 2 DE NOVEMBRO |

Cildo Meireles – *Eureka/Blindhotland*

O projeto apresentado por Cildo Meireles foi um desdobramento de sua constante investigação sobre o espaço (seja ele de caráter físico, geométrico, histórico, psicológico, topológico ou antropológico). Dividido em três partes que se relacionavam, o projeto constava de: a) Inserções em jornais de flashes visuais; b) *Eureka/Blindhotland* (zona construída de esferas de diversos pesos localizada na sala de mostras experimentais do MAM); c) *Expeso* (fita sonora que seria abordagem “cega” do problema do campo espacial). A respeito de *Blindhotland*, o artista comentou, no folder da exposição, ser esse “o nome genérico de uma série de trabalhos realizados a partir de 1970 onde a predominância visual cedia lugar a uma realidade ‘cega’, ou seja, gustativa, térmica, sonora, oral, de densidade, etc. Isto deveu-se ao fato de eu ter chegado, principalmente com os *Espaços virtuais* (1967-68), a um ponto de estrangulamento na abordagem do espaço euclidiano (retas, áreas, ângulos, perspectiva...) e concluir que o prosseguimento de um estudo acerca do espaço (aí já topológico) teria

de acontecer com outros elementos (o ruído, por exemplo, não tem lado, logo poderia ser um importante elemento de estudo do problema do dentro/fora básico em topologia. E assim por diante)”.

16 DE OUTUBRO A 2 DE NOVEMBRO |

Gastão de Magalhães – *Registros fotográficos e audiovisuais*

Gastão de Magalhães apresentou no Museu uma sequência de fotografias e três audiovisuais. Esses trabalhos documentavam alguns projetos e intervenções feitas pelo artista desde 1972 que se denominaram: *Retrato do artista*, *Trajetória percorrida*, *Imagem não identificada* e *O canto/ relação triangular + luz + sombra*. Em todas as experiências citadas, a figura do artista e o seu posicionamento frente à arte eram os problemas discutidos. Em *Retrato do artista*, por exemplo, a exibição de sua própria imagem pretendia funcionar como registro vivencial e desmistificação do artista. “No seu entender, a manipulação do cotidiano auxilia no questionamento dos conceitos e a atitude do artista, tornando-se um meio de comunicação, faz com que as pessoas tentem mudar a situação jogando com as informações. A arte é, portanto, meio de ação e de conhecimento, onde a integração, o percurso imaginário e vivencial das redações conceituais de tempo/espço surgem de uma experiência vital e consciencializadora. A arte deixa de ser um objeto passivo de contemplação tornando-se o próprio processo mental, vivencial e contemporâneo”, apontou Harumi Yamagishi no folder da exposição.

Anna Bella Geiger – *Situações-limites (Passagens)*

A exposição de Anna Bella Geiger foi resultado do desenvolvimento de uma série de trabalhos que vinham sendo elaborados desde 1970, aos quais denominou *Situações-limites* (título de um dos trabalhos realizados em 1974). Essas *Situações-limites* foram efetivadas (como condição de um modo de ser no universo) pelo conjunto de trabalhos chamados *Passagens*, em que a artista atuava de três maneiras possíveis: com a sua própria presença (vivendo situações duais do tipo “estar/não estar”, “passar/não passar”, entre outras); com os objetos que atuam pela carga que representam (trabalhos realizados a partir da navalha); e com as interferências em circuitos elementares, chamadas *Iniciações primárias* (transformações de pequenos manuais, cartilhas e cadernos escolares, na maioria das vezes, numa indagação sobre a própria função da arte). Através dessas *Situações-limites*, a artista criou abordagens que já se caracterizavam mais acentuadamente por um viés psicológico-simbólico, desde as pesquisas sobre *Labirintos* (1970-71) até o trabalho experimental, apresentado no MAM em 1972, intitulado *Circumambulatio*. “Na medida do possível declaro a impossibilidade de manter a relação atual do artista com o sistema de arte e indago sobre a verdadeira função do artista na sociedade atual, e portanto sobre a função da arte na sociedade atual e mais especificamente no Brasil”, disse a artista em depoimento ao Setor de Divulgação do Museu.

Tunga – *Ar do corpo*

Um ano depois de apresentar a exposição *O museu da masturbação infantil*, Tunga voltou ao MAM para mostrar um conjunto de trabalhos recentes cujo campo de ação – segundo o próprio artista – era o desejo. A exposição estava dividida em três partes: 1) exibição de substâncias como cera, chumbo, piche, parafina, algodão, etc. (usadas como sistemas abertos e fechados em recipientes e quadros com codificação específica); 2) realização de objetos com aquelas matérias e substâncias e consequente formação de sistemas isolados (durante a exposição eram apresentadas séries desses objetos e *performances* que os transformavam em sistemas abertos e fechados); e 3) tensionamento das energias contidas nesses objetos. “O trabalho de arte é sempre uma operação do desejo. E, às vezes, também uma operação sobre o desejo. É o caso do trabalho em questão: o seu desenvolvimento obedece à lógica da sexualidade, aos seus movimentos específicos, e tenta reproduzi-la metaforicamente em termos de condensações, fusões, aquecimentos, etc. Esse trabalho investiga a sexualidade e sua participação na formação do sujeito. (...) As operações que esse trabalho coloca em prática visam desvelar a opacidade do corpo e dos processos de desejo para o sujeito. Visam substituir o corpo, objeto de e para consumo, pelo corpo como lugar e instrumento da inteligência do sujeito em seu relacionamento com o real”, escreveu Ronaldo Brito em texto para a exposição.

Paulo Herkenhoff – *Exposição de arte*

A exposição deu continuidade às pesquisas de Paulo Herkenhoff sobre a exploração das possibilidades do jornal e da notícia, com obras que se referiam a aspectos do sistema de arte: os álbuns de recorte *Operações plásticas* (ou *Artimanhas visuais*) e *Museu ausente*; a rediagramação *lauda*; e o desenho/colagem Autorretrato como *Artista subdesenvolvido*. Duas *performances* também foram feitas durante a abertura da exposição e documentadas em vídeo para apresentação durante o restante da mostra: *Judge meets out a written punishment to offenders* (como parte dos seus trabalhos nos quais performa notícias de jornal, o artista toma como referência uma notícia publicada em 20 de fevereiro de 1975 no *New York Times* e cumpre a pena recebida por um artista por ter chegado tarde ao tribunal: escrever três mil vezes a frase “Eu vou aparecer no tribunal”) e *Sobremesa* (proposição de comer uma obra de arte – última parte da série *Estômago embrulhado*, completada por *Fartura*, em que o artista come uma notícia e depois a transmite oralmente, e *Jejum*, em que o artista mastiga notícias indigestas). Em homenagem a Domingos Júnior Rodrigues, “pintor amador” que se autossequestrou para alcançar promoção para seus quadros inscritos na Bienal de São Paulo, a exposição reuniu um conjunto de jornais que noticiavam o fato e o último quadro que Domingos pintou antes de seu ato e sua consequente prisão.

Umberto Costa Barros – AT-MAM

Na exposição *AT-MAM*, Umberto Costa Barros apresentou, a partir de documentação fotográfica, um panorama de suas intervenções anteriores– como os trabalhos realizados na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro (FAU-RJ) em 1969; no Salão de Verão e no Salão Nacional de Arte Moderna, ambos no MAM-Rio, em 1970; e na mostra *Do corpo à terra*, também em 1970, em Belo Horizonte. Também fizeram parte da exposição uma pequena intervenção nos elevadores e algumas de suas pesquisas gráficas, como *Trabalho gráfico* e *Trabalho assinatura*. Uma intervenção nos painéis da exposição estava prevista, mas não foi executada. “É, sem dúvida, um trabalho radical: torna-se difícil idealizá-lo, platonizá-lo, na medida em que não sobrevive ao contexto em que foi produzido. É menos portanto um objeto do que um evento e resiste desse modo às leituras e práticas de recuperação. Fora de sua participação efetiva em uma dada realidade, existe sobretudo enquanto ideia, enquanto estratégia. (...) O seu desejo é provocar um acidente, estabelecer uma descontinuidade, um desequilíbrio na ordem em que está inserido. É colocar o burocrático circuito de arte (e outros circuitos mais), ainda que momentaneamente, de pernas para o ar. Em estado de suspensão, em crise. E é isso que nos faz pensar e rir”, escreveu Ronaldo Brito em seu texto publicado na *Malasartes*, em 1976.⁵

11 A 31 DE DEZEMBRO |

Rogério Luz – *Dever de casa (Papéis)*

Tomando como ponto de partida o tema A Cultura Ocidental e Seus Reflexos em Nossa História, a exposição *Dever de casa* reuniu cinco séries de colagens-desenhos em vitrines (altas e baixas): *Grandes vultos*, *Horóscopa chinesa*, *Substantivos famosos*, *Somos irmãos* e *Protocolo de observação*, em que o artista comenta ilustrações e fotos selecionadas da pesquisa do pedagogo Ugo Pizzoli (1863-1934) sobre métodos de avaliação da normalidade de crianças em idade escolar. Com essa exposição, o artista pretendia “tecer um comentário geral ao sistema de inculcação e de divulgação de hábitos e ideias. Estamos repletos de noções e maneiras de pensar que não correspondem à nossa experiência e aos nossos interesses quotidianos. Estabeleço um espaço onde essas noções se desarticulam sob uma aparência de ordem e rigor: em resumo, ofereço alternativas para a memória individual e comum”. “Não sou um artista no sentido tradicional que faz belas-artes. Aproveito no meu trabalho qualquer documento que dê para ser comentado: anúncio, selo, ilustração de livros de medicina”, definiu o artista na época.

1976

13 DE MAIO A 13 DE JUNHO |

Wilson Alves – *Vênus e o menino mágico, mesmo*

Vênus e o menino Mágico, mesmo reuniu no MAM 12 paisagens, nove estátuas, nove bustos, sete ícones, sete naturezas-mortas, quatro lendas para jardim e uma maquete para monumento. Todos os trabalhos apresentados, embora valendo por si mesmos, tinham uma leitura em conjunto e em relação ao espaço

que ocupavam. A maioria era formada por elementos independentes ou articuláveis, que podiam ser manipulados e recompostos, possibilitando diferentes esquemas espaciais. Eram como “uma estrutura que tem por função definir conceitualmente o sistema de relações que os agrega”. Essa estrutura, diz o artista, “ocorrendo espacial, temporal e operacionalmente, é chamada *Vênus*, e constitui-se na exposição propriamente dita”. Para a exposição, foi preparado um catálogo, o *Libreto*, semelhante a um baralho, que trazia a reprodução fotográfica das 49 peças com seus respectivos títulos e um sinal gráfico. No verso da fotografia, todos os sinais eram reproduzidos, sendo que três ou mais eram assinalados com um círculo, o que significava que, reunidas as peças correspondentes, elas constituiriam uma unidade temporal. Funcionando como um trabalho, fornecia indicações que relacionavam *Vênus* a cada uma das peças.

10 DE JUNHO A 11 DE JULHO |

Letícia Parente – *Medida*

Em *Medida*, os visitantes recebiam fichas onde podiam registrar informações sobre seu corpo, como dados biométricos para classificação tipológica (como formato do rosto e proporções do corpo) e para avaliação de capacidades físicas (como força manual, resistência ao frio e ao calor, capacidade respiratória, reação à luz, tipo sanguíneo, tipo de pele e cabelo), a partir de pequenas instruções fixadas pela artista no espaço expositivo, identificadas como estações. “À medida que você for efetuando os testes e medições de cada estação, anote os resultados nessa ficha para seu autoconhecimento”, dizia o material distribuído. Completavam a mostra livretos e álbuns xerografados ou de fotografias, uma classificação de figuras humanas de telas

célebres, propostas de medições “para fazer em casa”, uma coletânea de material de livros científicos antigos, revistas e jornais atuais sobre testes, classificações, tipologia, caracteres diferenciais, valorativos, etc., além do audiovisual *O livro dos recordes*. “No audiovisual, a prevalência da medida chega, enfim, ao ponto de mostrar que o ato de medir se tornou compulsivo em um mundo em que cada um tem que ser o maior para ser o melhor: são registros sucessivos de recordes que um a um os diapositivos nos apresentam, dos mais corriqueiros aos mais estranhos, ao som de palmas padronizadas, como as que ouvimos vindas de falsos auditórios de TV”, descreveu Roberto Pontual.⁶ “O que espero é detectar pontos de cruzamento de malhas, fissuras e soldas de planos internos no espaço imposto das gaiolas. Novas faces de luta, novo impulso para a consciência: a contínua indagação sem tréguas”, escreveu a artista no folder da exposição.

8 DE JULHO A 8 DE AGOSTO |

Carlos Zilio – *Atensão*

Treze objetos de parede e de chão foram apresentados na mostra *Atensão*, de Carlos Zilio. “O projeto é construído a partir de três referências: a tensão, a pressão e o (des)equilíbrio. Os trabalhos operam em níveis diversos. Há em alguns deles uma ligação direta com a física. Mas, quando transpostos para a área da exposição, têm o seu sentido modificado, servindo o Museu como elemento consagrador do conceito de arte. Outros atuam de maneira diversa procurando mobilizar o espectador por estímulos sensitivos, ou pela própria manipulação do trabalho. A direção do projeto é dar margem à formação de uma ampla articulação de conceitos através das

relações sugeridas. Em sua maior parte, as peças são tridimensionais com base na parede, chão e teto. Não se localizam na área de relevo, escultura, móvel ou qualquer designação tradicional. Agindo em outro campo de linguagem, optamos pela denominação geral de objetos. Eles variam quanto ao material e à dimensão. Em sua maior parte, são executados em madeira, fio plástico (ou cabo de aço) e pedra. Em outros foram utilizados tijolos, metal e outros materiais. Embora aparentemente diferentes do meu trabalho anterior, são na realidade um segmento de minha última exposição em 1975. As transformações refletem um processo de pesquisa e agem de modo a desfazer qualquer lembrança de um estilo pessoal. Na realidade, o projeto é o prolongamento da investigação que tem caracterizado a minha produção: a arte como uma forma de análise de aspectos do social”, explicou o artista.⁷ “Procuro caminhar dentro de um limite bastante impreciso em que fazer arte não significa abdicar de fazer política e vice-versa”.⁸

5 DE AGOSTO A 5 DE SETEMBRO |

Mauro Kleiman – Escrita

Depois de um breve interesse pela pintura, Mauro Kleiman concentrou o seu trabalho no desenho. A princípio, pontos e linhas figuravam paisagens e cidades imaginárias, mas a partir de 1973 o desenho passou a investigar a sua especificidade e o seu processo de produção. As séries que o artista apresentou em *Escrita* foram resultado dessa preocupação em analisar elementos mínimos do desenho. São pautas, diagramas, conjuntos de sinas que ele agrupou e convencionalizou a fim de demonstrar a constituição da linguagem gráfica. A esses trabalhos o artista referiu-se como uma “escrita

repetitiva” que utilizava “elementos gráficos primários: ponto e linha”. Escrita que exige leitura, mas cujo sentido não provém de nenhum aspecto verbal. Escrita que “consiste na decomposição analítica das partes, seu estudo, sua remontagem e seu relacionamento com outras unidades e conjuntos, em todas as direções, compondo um complexo estrutural aberto”. Completavam a exposição pastas de anotações e esboços sobre cada desenho realizado.

12 DE AGOSTO A 12 DE SETEMBRO⁹ |

Lygia Pape – *Eat me: a gula ou a luxúria?*

O trabalho apresentado por Lygia Pape ligava-se ao que ela chamava de Espaços Poéticos e subdividia-se em Espaço Patriarcal e Espaço de Criação. No primeiro, estava o trabalho ligado diretamente à gula e à luxúria, com elementos que faziam referência à mulher, objeto ou não objeto, e seu uso na sociedade de consumo de massa, e também “objetos de sedução”, recolhidos do cotidiano e “oferecidos à visão crítica, ao deboche e à acomodação”. Já no Espaço de Criação, Lygia Pape oferecia o espaço da exposição para que seus alunos do curso de Arquitetura da Universidade Santa Úrsula exercitassem “atos criativos”.¹⁰ “A ideia do espaço foi organizada a partir do princípio matemático que é a Fita de Moebius, isto é, um espaço que desliza pelo dentro e pelo fora do MAM, sendo o próprio espaço do Museu revirado para fora e retorcido em uma fita contínua – um espaço-plano-infinito que retorna”, explicou a artista.¹¹ Do lado de fora do Museu, na face contígua ao Bloco de Exposições, foi projetado durante a abertura da exposição o filme *Eat me: a gula ou a luxúria?* “Aqui a artista

chama a atenção para uma das intenções da mostra, que é a de fazer com que a população da cidade (ou seja, o espectador-observador colocado perto do prédio da ESSO, ou carros que passam pelo aterro, na direção cidade-zona sul) seja solicitada a ver a projeção”.¹²

2 DE SETEMBRO A 3 DE OUTUBRO |

Yolanda Freire – Achei

A mostra de Yolanda Freire no MAM reuniu o filme super-8 *Os passarinhos da figueira* (1975), o audiovisual *A hortênciã e a galinha* (1975), quatro conjuntos de documentação fotográfica das *performances* *Pele de bicho ou alma de flor (Ritual)*, *O terço da hortênciã (Oração)*, *O ninho (Ritual)* e *Os passarinhos da figueira (História)*, realizadas entre 1974 e 1975, e uma documentação em audiovisual da *performance* *A hortênciã e a galinha (arte total)*, de 1974. Yolanda também realizou uma série de intervenções na exposição a partir do que ela denominou de “percepção da universalidade do ser”. Vestida com um traje preto e branco (que remetia a um modelo típico usado pelas índias de Maracaibo, na Venezuela), ela cantava uma canção de tema religioso, memória da infância passada no Colégio Santa Tereza, em São Luiz do Maranhão. Ao mesmo tempo a projeção do filme super-8 focalizava “aspectos da natureza na singeleza dos pequenos momentos (o voo de um pássaro) ou na magnitude das forças incontrolavelmente assustadoras (a neblina apressada envolvendo montanhas e paisagens inteiras, num só instante)”. O traje usado pela artista permitia o uso do seu corpo como superfície para a projeção.

Fernando Cocchiarale – *Amostra*

Tomando o dicionário como campo de trabalho, o artista organizou uma exposição que tinha como núcleo a aferição de sua própria frequência. A partir do levantamento de todos os verbetes ligados a profissões ou ocupações existentes no *Dicionário escolar da Língua Portuguesa – MEC*, foi organizada uma lista, tomada como critério para classificar diferentes categorias “profissionais” das pessoas que compareciam à mostra. Os 1146 verbetes escolhidos eram possíveis respostas para perguntas do tipo “O que você é?” ou “O que é que você faz?”. Entre as opções estavam educador, estudante, filósofo, dourador e burocrata. O visitante deveria retirar da parede a ficha que lhe servisse como resposta e colocá-la em uma urna. As respostas eram computadas ao final de cada dia pelo artista, que pretendia evidenciar o público que visitava a exposição, cujo objetivo era ser um recenseamento de si mesma e material para uma estatística de frequentadores das mostras de arte. A proposta ganhava uma dimensão que o artista não esperava quando uma mesma pessoa retirava mais de um verbete como resposta para as perguntas propostas, por exemplo. Durante a mostra, todos os verbetes da palavra terrorista foram queimados com pontas de cigarro e os verbetes da palavra militar foram rasgados e jogados dentro da urna.

Regina Vater – *Restos da paisagem*

Após uma temporada de quase três anos no exterior, Regina Vater apresentou no Museu de Arte Moderna o resultado desse tempo de pesquisa, reunindo, em 432m², audiovisuais, fotografias, fotocópias, desenhos, objetos e poemas. Como explicou a artista na época: “Não importa a mídia, me importa devolver ao mundo o mundo que me passa, indagando-lhe a existência”. A mostra reuniu pesquisas “com lixo de cidades, resto de gestos humanos e trabalhos em cima da percepção da paisagem”, realizadas na passagem da artista por cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires, Nova York, Paris, Atenas e Veneza. Segundo Regina Vater, o embrião de todo esse projeto estaria no carnaval de 1973, quando ela fotografou os restos do desfile das escolas de samba no Rio de Janeiro, como documentário de um ritmo brasileiro. A exposição foi uma homenagem póstuma a Sousândrade, poeta maranhense que viveu em Nova York e que foi editado antes lá, em inglês, e só muitos anos depois no Brasil. Ele escreveu o poema “O guesa errante” – índio que percorre toda a América Latina e vai morrer na Bolsa de Valores em Nova York. Trechos do canto *O inferno de Wall Street* foram transcritos no folder da mostra. No mesmo ano, a exposição foi montada no Museu da Arte Brasileira, da Fundação Armando Alvares Penteado, em São Paulo.

14 DE OUTUBRO A 14 DE NOVEMBRO |

Waltercio Caldas – *Objetos e desenhos*

A mostra reuniu 16 trabalhos em materiais diversos, como madeira, vidro, porcelana, espelho, papel, metal, etc., realizados entre 1974 e 1976. A disposição das peças obedeceu a um importante requisito: todas elas deveriam ser vistas de qualquer ponto do local da mostra, sendo essa simultaneidade de leitura fator primordial na compreensão do sistema. Segundo o material do Setor de Divulgação do MAM-Rio, Waltercio definiu a exposição como um “questionamento do discurso social da arte e dos hábitos de leitura”. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, o artista disse ainda: “A relação do espectador com o que se vê é estabelecida a partir de ideias anteriores. E essa é uma forma ligeira de refletir sobre a arte, que só serve para acomodar o indivíduo dentro de padrões já estabelecidos. (...) Muita gente pensa que questionar a arte é mostrar seus defeitos e anular sua eficácia como cultura. Ao contrário, o que se quer, nesse caso, é discutir determinada forma de leitura dominante. Principalmente porque a obra de arte não está aí para dar respostas, mas para lançar questões. E em nenhuma das minhas discussões propus o fim da arte, mas um reexame do cotidiano através da ruptura de hábitos mentais”.¹³

25 DE NOVEMBRO A 26 DE DEZEMBRO |

Sonia Andrade – *Sinais gráficos*

A exposição de Sonia Andrade reuniu 39 desenhos em papel japonês reproduzindo letras do alfabeto e sinais de pontuação. Várias técnicas foram usadas nesses trabalhos: aquarela, nanquim, lápis, fogo, água, es-

paradrapo, desenho no próprio painel, etc. Em vez de emoldurados os trabalhos foram fixados nos painéis de montagem com fita adesiva invisível. Em outra parte do espaço da mostra, a artista apresentou as notações léxicas (acentos grave, agudo e circunflexo) executadas em lâmpadas de néon branco. “Às marcas de pontuação é dado igual valor, ocupando as páginas sozinhas e às vezes comicamente orgulhosas em seu domínio do campo. O grupo é [tanto] monumental, no seu acúmulo e apresentação horizontal, quanto efêmero e quase invisível. Há um desenho no qual um sinal de dois pontos, o signo que antecipa uma lista de palavras ou fragmento explicativo de um texto, introduz uma lacuna na parede. Esse silêncio na parede é um lapso momentâneo, uma pausa no continuum do que é apresentado como verdade epistemológica por meio da linguagem ou pelo ato de escrever. Feito em 1976, novamente no ápice dos anos sombrios da história política e social brasileira, esse grupo de desenhos evidencia a linguagem como testemunha da mudança política. As forças da ditadura sobre a história são expressas através da manipulação da linguagem que o projeto da artista documenta de forma sutil, mas vigorosa”¹⁴.

9 DE DEZEMBRO DE 1976 A 9 DE JANEIRO DE 1977 |

Amélia Toledo – Emergências

A artista apresentou uma série de objetos que vinha desenvolvendo desde 1973. Bocas, orelhas, mãos, pegadas – humanas e animais – e fragmentos do corpo foram alguns dos elementos moldados em gesso ou resina que fizeram parte da mostra, além de um filme em 16mm intitulado *...Sim, senhora...* Como disse a artista, eram “moldagens e impressões de situ-

ações, encontradas ou provocadas por seres vivos – indícios registrados em várias técnicas”. Para a apresentação desses trabalhos, Amelia Toledo preparou o recinto da mostra de maneira especial, dividindo-o em três ambientes: um que se mantinha na penumbra, contendo os objetos moldados; um outro, de onde provinham som, luz e movimento; e um terceiro, para atuação de outras pessoas. “A exposição registra um estágio no desenvolvimento da proposta que reuniu a colaboração de dezenas de pessoas, e esse fato abre forçosamente novos rumos, antes apenas intuídos, pois a fruição vai gradualmente se fazendo e antecede a contemplação do projeto, interferindo inclusive no processo de trabalho. O processo, nesse tipo de atividade, importa tanto quanto a mostra de um estágio que se convencionou chamar de ‘Obra Acabada’. Porém essa exposição não pretende mostrar obras acabadas ou conclusões definitivas. Ao contrário, diria que como resultado geral são marcas – as deixadas por tudo aquilo”, disse a artista.¹⁵

1977

8 A 17 DE FEVEREIRO |

João Ricardo Moderno – *Tribo*

Tribo, do carioca João Ricardo Moderno, reuniu 10 tendas no MAM-Rio e contou com a participação dos visitantes. “A mostra teve caráter tribal e lúdico, pretendendo não somente tribalizar o público presente como também colocar o indivíduo em uma sensação de todo”, definiu o artista. “*Tribo*”, disse ainda, “lembra também o que se foi. No caso a herança cultural dos nossos índios ou ainda a imagem inconsciente coletiva do brasileiro.

Mas coloco a problemática do índio em primeiro lugar”. João Ricardo Carneiro Moderno atuou como professor de super-8 no Instituto Bennet e jornalista. Sua pesquisa em arte, desde quando começou a se apresentar sistematicamente em exposições, em 1970, teve como base a fotolinguagem. Simultaneamente ao evento no MAM, o artista expôs trabalhos da série Proclamação da Independência Cultural na Petite Galerie do Rio.

24 DE MAIO A 19 DE JUNHO |

Ricardo de Souza – *Objeto de ocupação*

A exposição *Objeto de ocupação* se configurava em dois ambientes. Em um deles, estavam distribuídos seis objetos realizados a partir de uma “poltrona” desmembrada em partes, e cada uma delas (almofada, braços, espaldar) substituída por blocos de papelão. Os objetos reunidos nos dois ambientes resultavam, de acordo com o artista, “de observações sobre a ocupação do Espaço Vital pelo sujeito e pelos elementos que influem sobre ele”. No outro ambiente, uma série de cordas penduradas sobre uma grade formava uma trama de cortinas que caía até o chão, onde o artista propunha um espaço cúbico, “como o da cidade, das moradias, pois a trajetória do sujeito em um determinado ambiente implica em uma contagem esquemática dos seus movimentos e faz com que obedeça a um código (cubo) linear de ocupação do espaço: cidade, rua, meio-fio, sinal, vitrine, cerca, repouso, atenção, ritmo, tensão, expectativa, etc.; em casa ou no trabalho essa relação se mantém”, explicou o artista. Os objetos reunidos nos dois ambientes eram resultado de observações sobre a ocupação do “Espaço Vital” pelo sujeito e pelos elementos que influem sobre ele.

Completavam ainda o projeto de Ricardo de Souza uma fita sonora, um filme e a *performance* do artista ao utilizar o “objeto-poltrona”.

7 A 31 DE JULHO |

Luiz Alphonsus – *Coração 7.7.77*

“Razão, nada; coração, tudo”, disse Luiz Alphonsus na época ao comentar a exposição *Coração*, no Museu de Arte Moderna. A mostra reuniu uma série de trabalhos, entre desenhos, pinturas e fotogravuras, realizada, segundo Afonso Henriques Neto em texto para o folder da exposição, a partir da “sacação de quem caiu, levantou e sacudi trezentas vezes a poeira da invenção, de quem rompeu as amarras, mas sabe como é importante o cais, de quem só vai cair porque é doce o precipício de se levantar no fogo de um sorriso de amor, até quando der ou vier. O truque, a mágica, a fusão da fotografia, da pincelada, de peles superpondo-se a novas camadas de peles, relâmpago de pano e plástico, lápis ingênuo, olhar feroz, hiper-realismo caboclo, urbano metafisismo primitivo, um coração e um pique sem repouso, incendiado de ternura...”.

25 DE AGOSTO A 11 DE SETEMBRO |

Reinaldo Cotia Braga – *Aspectos/Ligações/Mediações*

A partir dos conceitos de “aspecto”, “ligação” e “mediação”, Reinaldo Cotia Braga apresentou no *foyer* do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro uma proposta cuja leitura podia ser feita “através de compilações de texto refletindo diferentes meios, questionamento da arte e jogo de conceitos”. Representando os aspectos, as ligações e as mediações, foram exibidos 22

trabalhos, entre objetos, fotocópias, colagens, fotomontagens, *slides* e filmes super-8 realizados entre 1972 e 1977. “A ideia da exposição baseia-se no confronto crítico do exercício criativo. O objeto de arte está no centro da discussão, no meio do palco. Em torno do objeto está a apropriação da palavra e o contexto verbal que reflete a escolha dos diferentes textos, o título das obras, a utilização dos vários meios. Assim, a ideia prevalece à execução, o mental ao artesanal, e estará aberto o jogo dos conceitos, o consumo e a vinculação das obras com o público e a crítica especializada”, resumiu o artista na época da exposição.

1978

5 DE JANEIRO A 10 DE FEVEREIRO |

Jayme Bastian Pinto Júnior – *Tempo/Espaço*

A mostra *Tempo/Espaço*, de Jayme Bastian Pinto Júnior, estava dividida em duas partes: uma apresentava desenhos do artista que reuniam círculos, pontos e retas, e a outra exibia elementos visuais (fotografias, mapas e linhas) que tinham a mesma importância dos desenhos. Completavam a exposição trabalhos que levavam em conta todo o período de vida do artista e não uma fração de tempo (*Anotações de todos os dias da minha vida* e *Um levantamento das minhas diversas alturas*). “Tem um movimento, um tempo e um espaço preestabelecidos. A medida de tempo usada é cronológica e a de espaço é métrica. Ponto, reta e círculo são os 3 movimentos usados, eles são elementos básicos da arte e da vida. A execução varia do gesto à ação, do estático ao dinâmico, de um pequeno a um grande espaço ou tempo. Parte de uma situação que tem início e movimento preestabelecidos e

final aleatório, ou início e fim preestabelecidos e movimentos aleatórios. Minha ação está condicionada a certas ações de outras pessoas, às vezes sem que elas mesmas o saibam. Funciono como memória ou relacionando certos movimentos. Fotos e mapas são os suportes. Desenhos que são o registro do meu tempo natural (todos os dias da minha vida) e do meu espaço físico (levantamento das minhas diversas alturas)”.

10 DE FEVEREIRO A 10 DE MARÇO |

Dinah Guimaraens – *Projeto para um espaço carioca*

O projeto inicial partiu da proposta de substituição das estátuas históricas (o passado, o já vivido), colocadas em locais públicos, por imagens de umbanda (que representam entidades: figuras atuantes que se manifestam nos vivos). Segundo a artista, a colocação de imagens da umbanda no MAM seguia o mesmo princípio, substituindo a obra de arte por *ready-mades* tupiniquins. Os espaços mágicos e rituais relativos a esse culto – tendas estendidas sobre a Urbe – foram ali utilizados metaforicamente como espaços de resistência. A ocupação do MAM por imagens do culto popular seguiu uma camada cultural diversa através de sua utilização em um trabalho de artes plásticas. Depois da documentação de estátuas históricas urbanas e confronto com imagens da umbanda, estas foram colocadas no Museu (no espaço interno e no externo) e, no encerramento do projeto, abandonadas pela cidade. A trajetória das imagens terminava na entidade de Zé Pelintra, a partir da qual o projeto se originou. Zé Pelintra é um tipo de exu (para alguns) que se veste de terno branco e chapéu mole, lenço vermelho no pescoço e bengala. Muito popular nos terreiros, caracteriza-

se por sua maneira de se trajar e por sua linguagem irreverente, por vezes obscena. É chamado também de Seu Zé.

10 DE FEVEREIRO A 10 DE MARÇO |

Reinaldo Leitão – *L.H.O.Z.O.Q.*

O artista relata o que pretendia com sua mostra: “A exposição é um conjunto de 60 elementos articuláveis, constando de filmes, fotografias, desenhos e objetos de mapeamento do trajeto da noiva posta a mesmo pelo seu celibatário nu. Um enfiction-sciencia stórinso sobre a fantasmática e o parano-imunológico, ou seja, o m’aime da obra de arte, mesmo. A investigação comparativa entre os mecanismos deflagradores da cópula impossível da noiva com seus celibatários, como no mito da cavalaria medieval, e os mitos da criação em Jurupari, vai permitir a fixação dos elementos básicos à elaboração de uma antropologia e de uma psicanálise da manifestação do objeto de arte. Se a Mariée remete ao Édipo como integrado ao mecanismo do desejo, à ordem do incesto, Jurupari percebe sua suposta condição de falo perdido da mãe. Se a noiva mesma à semelhança da metonimização, Jurupari é grade de boca fala ausente, condensada. A oposição que se estabelece entre os dois mitos abre margem a um devir estrutural que marca a possibilidade de caracterização do objeto de arte como objeto de reversão à semelhança da cinta de *Moebius*”.¹⁶

Lauro Cavalcanti – *Mama! 24 anos de utilidade pública*

A exposição apresentava em 24 pares de fotografias os principais acontecimentos ocorridos no MAM em sincronia com eventos marcantes na vida do próprio artista – com 24 anos de idade também. “A investigação dos fatos ocorridos no Museu interessam na medida em que formam um pequeno painel da vida cultural brasileira nos últimos 24 anos. E o registro de fatos da vida do artista deve ser encarado como tentativa de se estabelecer certos sinais que forneçam o repertório de uma pessoa que está atuando na cultura nacional e daí estabelecer as relações: artista-instituição, arte-educação, arte-vida, etc.”, explica o artista. Além dos pares de fotografias, Lauro Cavalcanti expôs mais três trabalhos: um canteiro de entulho de demolição, cujo objetivo era provocar discussão sobre a velha ideia de museu estático, mero depósito de obras, tratadas como entulho; um projeto de implosão; e o objeto luminoso onde se lia “MAMA”. Esses últimos projetos aludiam à ideia de minar estruturas, destruí-las e, em seguida, recompô-las, para fazê-las “renascer das cinzas”. Ou, como afirma o artista: “Não matar hoje o velhinho inimigo que já morreu em tempos idos; ideologicamente, falar de ideologia é uma coisa gasta; e convidar um número bem grande de pessoas gordas para que a minha exposição fique bem cheia”.

17 DE MARÇO A 9 DE ABRIL |

Dimitri Ribeiro – *Estruturas diabólicas*

A exposição *Estruturas diabólicas* apresentou uma montagem que construía um ambiente de objetos e imagens da magia afro-brasileira, dos ritos do candomblé e da umbanda. “Os trabalhos da série procuram apontar, demonstrar ou indagar as estruturas sócio-econômicas-políticas-psicológicas do ser humano, como indivíduo e ser social. A respeito dos indivíduos são feitas análises e aglutinações de seu comportamento ao nível de suas necessidades primárias, canalizadas pela mass media e codificadas, absorvidas, mesmo que inconscientemente por ele. Disto resultam influências diretas nas atitudes sociais e interpessoais perante um determinado grupo, acrescentando-se ainda como fator primordial suas heranças parentais. Em relação ao ser social é colocado em questão seu relacionamento passivo ou ativo com estruturas por ele criadas e a elas submetido”, explicou.¹⁷ Entre as obras estavam colagens, montagens, ambientação e um audiovisual da série *Estruturas diabólicas*.

21 DE MARÇO A 23 DE ABRIL |

Sonia Andrade – *A caça*

O projeto consistia na colocação de cerca de 200 ratoeiras em todas as dependências do Museu (e não no espaço expositivo). Como iscas, foram usados santinhos de papel, medalhinhas e outras lembranças do período escolar. “Ratos e homens possivelmente serão atraídos ao Museu de Arte Moderna do Rio a partir da terça-feira próxima, atendendo a um ‘chamado’ da jovem artista carioca Sonia Andrade”, escreveu Frederico Moraes

na chamada da matéria publicada no jornal *O Globo*.¹⁸ “Antes de embarcar para Paris, onde vai residir a partir de abril vindouro, Sonia Andrade fará uma exposição de despedida, na Área Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio. Sua proposta consiste na distribuição de 200 ratoeiras comuns de madeira, por várias dependências do Museu, do *foyer* à sala da diretoria. ‘Como iscas usarei medalhinhas e santinhos de papel que eram usualmente distribuídos como premiação por bom comportamento, aplicação nos estudos, comemoração de datas e outros eventos’, diz a artista, que vem colecionando esse material desde os tempos de estudante. ‘Jamais pensei que um dia seriam usados numa exposição de arte’, acrescenta”. “Medalhas e ícones católicos foram anexados a cada uma das ratoeiras, transformando essas engenhocas da morte em poéticos, mas fatais, souvenirs militares e religiosos. As armadilhas existiam como uma intervenção incômoda no momento político de censura e opressão do governo. Tão ameaçador foi o gesto da artista em 1978 que todas as ratoeiras foram removidas assim que a exposição foi inaugurada”.¹⁹

11 DE ABRIL A 3 DE MAIO |

Mauro Kleiman – *Ritmo*

Ritmo reuniu uma série de elementos, tais como desenhos (linhas), som, objetos e movimentos do corpo, todos interligados numa mostra que foi “uma continuidade do uso da repetição”, segundo o artista. Os desenhos eram uma sequência do trabalho de Mauro Kleiman, iniciado alguns anos antes, e já tinham sido expostos no MAM em 1976. Nos dois conjuntos encontrava-se a mesma preocupação com as chamadas unidades, no caso

linhas, que se repetiam indefinidamente, mas em intervalos iguais. O som, que acompanhava essa ideia, era acionado ao acaso e tinha curta duração. Os movimentos, a cargo do próprio artista, foram realizados sempre nos mesmos dias e na mesma hora, reforçando assim a repetição no espaço e no tempo, também com curta duração. De modo geral, cada elemento acompanhava o ritmo do outro, e todos eram lineares, marcados e sem princípio nem fim. Para Kleiman, o principal objetivo da exposição era que todo elemento repetisse e reforçasse os demais, pois essa repetição forçaria uma apreensão e memorização dos trabalhos propostos. “Esta é a fonte do fora-dentro, do contínuo. A Fita de Moebius. A leitura foi organizada de modo que todos os pontos de observação sejam válidos. O espaço da mostra é totalmente aberto”, escreveu o artista no folder da exposição.

27 DE ABRIL A 21 DE MAIO |

Yolanda Freire – *Mulher, o erótico na natureza*

A segunda mostra de Yolanda Freire dentro do projeto da Área Experimental reuniu um super-8 mudo (no qual a artista apresentava um olhar sobre a natureza buscando formas femininas da paisagem, com detalhes sensuais de rochas e árvores, além de elementos relacionados ao processo de fertilidade); um conjunto de 10 vasos em forma de mulher, pendurados pelo teto, em mesas, no chão e na parede, onde, no lugar do sexo, foram colocadas plantas vivas (os vasos eram acompanhados de fotografias que registravam a variação de expressão pela troca de plantas); o que a artista chamou de ritual, realizado por ela trajando uma malha vermelha e uma saia preta, com a presença do público (os objetos usados na *performance*

permaneceram no espaço expositivo, como registro da ação); e múltiplos, no formato de livros de história, que o público podia manusear.

11 A 31 DE MAIO |

Mollica – *Brincas comeu brinco? Um manifesto lúdico-bestialógico*

A exposição reuniu “desenhos, pinturas, esculturas, fotografias e até um painel todo em branco, sobre um chão coberto de jornais, e tendo próximos uma escada, um rolo de pintura e uma lata de tinta. O painel é assinado por um tal de Zé Mané e o autor lhe deu o nome de *Ho-menagem ao pintor desconhecido ou perspectivas de abertura de um espaço ideológico*. Tudo isso, no entanto, são apenas ‘representações bidimensionais da realidade’, não é ainda toda a exposição. Complicado? De jeito nenhum. Mollica diz: ‘Essas coisas abrem o espaço onde eu vou jogar capoeira’. Sim, porque tem capoeira, sem hora marcada, a depender do dia”.²⁰ “Na mostra de seu trabalho, Mollica afirma, basicamente uma proposta. Jacaré no seco anda. Nem pintura, nem escultura, nem desenho, nem fotos, nem colagens, nem *happening* (em forma de capoeira), embora, aparentemente, creio que para enganar os expertos, tudo isso esteja incluído. (...) Mollica tem-tenta a sua audácia. A minha dúvida é: ainda há audácias? Esse é o último risco dos audaciosos no finalzinho do século XX – tentar provocar indignação e receber a afronta de uma tranquila aceitação. De qualquer forma sempre nos resta o albee: ‘os loucos não envelhecem’”, resumiu Millôr Fernandes no folder da exposição.

Essila Burello Paraíso – *Exposição fotográfica*

A mostra *Exposição fotográfica* reuniu nove trabalhos realizados por Essila Burello Paraíso entre 1972 e 1978 dentro da sua pesquisa sobre a anulação da imagem a partir do processo fotográfico. “Neste processo fotográfico há sempre a omissão ou a imperfeição de pelo menos uma etapa, daí resultando a negação da imagem, embora as demais etapas estejam presentes e cuidadas na técnica: revelar mas não fixar; expor sem revelar; velar até à saturação...”, explica a artista no folder da exposição. Em *Reportagem* (1977), por exemplo, não era mais possível ver os registros feitos pela artista nos últimos dois anos porque a imagem já não estava mais lá. O que sobrou foram as indicações de cada registro no verso dos cartões. “Essila Burello desvela o processo de consumo que consiste em velar a realidade na forma de uma fotografia. Vela porque a fotografia estetiza a realidade na forma de angulações, cores, macetes técnicos, etc. Vela porque consumimos foto entre milhares de outras fotos que caem sobre nós, na forma de um bombardeio, através dos mais diferentes canais: jornais, TV, revistas, *outdoors*, álbuns, ‘documentos’, etc. E é justamente esse excesso (como a veladura levada à saturação) que corrompe ou anula a nossa capacidade perceptiva. Ou ainda, é a ausência de qualquer hierarquia na maneira como somos obrigados a consumir essas fotos que nos transforma em vítimas das jogadas mais vis, desonestas, subliminares. (...) Velar, des-velar, re-velar, um jogo interminável de verdades e mentiras”, escreveu Frederico Morais em texto sobre a exposição.²¹

Causado possivelmente por um curto-circuito às 3h40 do dia 8 de julho, um incêndio destrói 90% do acervo de quase mil obras do MAM-Rio, bem como todas as instalações do Bloco de Exposições, onde também funcionavam a diretoria e a administração do Museu.

O Boletim MAM 2 (ano 4, fevereiro de 1978) indica que em 1978 seriam realizadas dentro da Área Experimental as exposições de Lauro Cavalcanti, Vera Chaves Barcelos, Mauro Kleiman, Barrio,²² Cildo Meireles, Antonio Manuel,²³ Regina Vater, Alfredo Portilhos, Jose Resende, Flavio Pons, “e outros”.

Em 22 de agosto de 1978 a diretora-executiva do Museu, Heloisa Lustosa, enviou uma carta a artistas que já tinham exposições sendo discutidas para serem realizadas dentro do programa Área Experimental ainda em 1978. “A despeito do incêndio que destruiu há pouco grande parte das instalações do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”, a carta reiterava o interesse da instituição em realizar as exposições, em um espaço provisório de exposições, antes ocupado pelo restaurante do MAM. A carta indicava ainda que não seria mais possível que a instituição arcasse com a combinada ajuda de custo de CR\$ 8 mil ou que assumisse a responsabilidade da produção do catálogo de praxe. As cartas foram enviadas para Adriano D’Aquino, Artur Barrio, Cildo Meireles (*Força inercial*), Carmela Gross (*Carimbos*), Alfredo Fontes, Anna Bella Geiger e Carlos Zilio.²⁴ Nenhuma das exposições foi realizada. Também apresentaram projetos de exposição para a Área Experimental os artistas Maria do Carmo Secco,

Claudio de Souza Paiva (*O alimento do olho*), Alex Varella (*Paisagens*), Amélia Toledo, Anibal Fernando H. Martinho, Márcia Rothstein e Antonio Luiz M. Andrade (*Diapositivos de separação*), mas nesse caso não é possível dizer, a partir da documentação encontrada, em qual estágio de negociação esses projetos se encontravam quando as atividades foram encerradas.

NOTAS:

1 | As sinopses das exposições foram escritas a partir dos textos publicados nos boletins do MAM, do material em arquivo no Centro de Documentação e Pesquisa do MAM-Rio, de matérias de jornal publicadas na época das mostras e de entrevistas com os artistas feitas pela autora deste livro. Entre 1975 e 1978 foram realizadas 38 exposições dentro do programa da Área Experimental. Documentação do Museu, datada de 6 de novembro de 1975, indica que as exposições do MAM naquele momento eram classificadas em cinco grupos: Grupo I) Grandes exposições temáticas, históricas e documentais, brasileiras ou internacionais, inclusive retrospectivas; Grupo II) Exposições experimentais, concentradas em projetos de jovens artistas brasileiros; Grupo III) Exposições a meio caminho entre o primeiro e o segundo grupo, do ponto de vista das duas dimensões, peso cultural e objetivos; Grupo IV) Exposições permanentes e temporárias do acervo; e Grupo V) Exposições de caráter comercial, organizadas diretamente pela administração. Algumas das mostras listadas nesta cronologia são citadas no Grupo II e no Grupo III, mas aparecem no Boletim do MAM como exposições da Área Experimental, e, em alguns casos, a documentação arquivada no Centro de Pesquisa do MAM-Rio traz a indicação de que foram propostas e divulgadas como parte do programa da Área Experimental. Assim, esta cronologia é resultado do cruzamento de todas estas informações disponíveis.

2 | Apesar dos números 6 e 7 do Boletim do MAM (setembro e outubro de 1975) situarem a exposição de Guilherme Vaz dentro do programa da Área Experimental do Museu, o Roteiro de Exposições n. 3, editado pelo Departamento de Exposições/Setor de Monitoria, em outubro de 1975, indica que o projeto fez parte da programação da Sala Corpo e Som. Entre 27 de setembro e 12 de outubro de 1975, o artista programou para o MAM quatro *performances*, com apresentações independentes, ligadas cada qual a uma forma de percepção e roteiro próprio. As *performances* constituíam-se de dança em estado bruto, utilização de fontes sonoras não usuais e instrumentos feitos com objetos do cotidiano, algo muito próximo do que o artista havia desenvolvido para a Bienal de Paris em 1973. “Entre 1966-72, eu utilizava o corpo como instrumento, fazia música com o próprio corpo, mas atualmente o som voltou ao meu trabalho. O som pode dizer coisas que o corpo não pode e vice-versa. O som pode expressar coisas que não precisam ser gritadas, ou coisas que não precisam ser realizadas concretamente, mas vividas no sonho”, explicou o artista. As *performances* tinham duração total de duas horas e foram apresentadas diariamente, sempre às 21h.

3 | Roteiro de exposições. Departamento de Exposições/Setor de Monitoria, Rio de Janeiro, ago. 1975.

- 4 | Frederico Moraes. “Sérgio Campos Mello: pintura-não-pintura”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1975. Grifos do original.
- 5 | Ronaldo Brito. “O Desequilibrista”. *Malasartes*, n. 2, Rio de Janeiro, dez.-jan.-fev. 1976.
- 6 | Roberto Pontual. “Medidas, por fora e por dentro”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1976.
- 7 | Carlos Zilio. Projeto enviado para a Área Experimental do MAM-Rio. Rio de Janeiro, 12 abr. 1976. Arquivo do Centro de Pesquisa e Documentação do MAM-Rio.
- 8 | Francisco Bittencourt. “Carlos Zilio”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1976.
- 9 | Segundo correspondência, datada de 11 de setembro de 1975, de Roberto Pontual, chefe do Departamento de Exposições do Museu, a exposição de Lygia Pape tinha abertura prevista inicialmente para 4 de dezembro de 1975 e chegou a ser anunciada no Boletim MAM 9 (ano 1, dezembro de 1975). Em 29 de novembro de 1975, ao lado de Emil Forman, Ivens Machado, Guilherme Vaz, Cildo Meireles, Anna Bella Geiger, Tunga, Paulo Herkenhoff, Umberto Costa Barros e Antonio Manuel, Pape assina uma carta enviada à diretora do Museu, Heloisa Aleixo Lustosa, na qual esses artistas, que participaram com exposições da Área Experimental naquele ano, relatam “gravíssimas ocorrências na realização dos projetos apresentados a convite do Museu de Arte Moderna”. Relata Lygia Pape: “Tendo em vista que o projeto da exposição se baseava em um espaço dinâmico, isto é, uma exposição montada dentro de outra exposição, houve necessidade de uma carta do MAM credenciando os demais participantes a contactar indústrias envolvidas no projeto. Surgiu um mal-entendido na obtenção da carta, que significou a mobilização inútil de 40 pessoas, algumas com residência fora do Rio. A autora do projeto já havia considerado o incidente como superado, quando houve uma tentativa de acareação entre as pessoas envolvidas, com a qual a mesma não concordou. Em seguida, houve uma interpelação policialesca, numa cadeia de perguntas por parte do Sr. Curador, a respeito de um filme que seria projetado na parte externa do MAM. Diante de tantas provocações, considerou a artista cancelada a realização da exposição na data marcada. Posteriormente os artistas abaixo-assinados concluíram que não deviam abdicar da área experimental e que a exposição da artista estaria apenas suspensa e que seria realizada em uma data a ser fixada entre Lygia Pape e a direção do MAM”. Em 7 de dezembro de 1975, Roberto Pontual envia a Heloisa Lustosa uma resposta à carta enviada pelos artistas: “Depois de lida por mim, na reunião de 1º de dezembro passado da Comissão de Planejamento Cultural do MAM, a carta assinada por artistas que há pouco expuseram neste museu, dentro do programa piloto experimental que estamos pondo em prática desde agosto último, e de logo em seguida terem sido dadas as primeiras explicações verbais de resposta às reclamações e acusações ali feitas, venho agora encaminhar-lhe em termos mais sistemáticos o que o

Departamento de Exposições tem finalmente a dizer a respeito”, começa a carta. Sobre as considerações de Lygia Pape, Pontual responde: “A resposta às queixas desta artista se torna particularmente difícil em virtude de envolver um clima de alta tensão emocional e de interpretações pessoais dos fatos ocorridos. É possível que tenha havido atraso na elaboração da carta por ela solicitada ao Departamento – fato que tentamos explicar pelo acúmulo de nossas tarefas diárias. É possível também que tenha havido razões para o atrito com os nossos funcionários, mas, pelo que sei, a própria artista reconhece que no momento se encontrava tensa, por outros tantos motivos. Sabedor do que sucedera, inclusive quanto à gravidade do atrito, tentei, no dia seguinte, chamando a artista até minha sala, ouvir diretamente dela uma exposição dos fatos. Feito isto, voltei à sala de minha secretária e perguntei a ela se a referida carta estava ou não pronta. Essa funcionária resolveu então, por sua livre e espontânea vontade, explicar a mim, na frente da artista, o que tinha sucedido. Lygia Pape, aos gritos e com argumentos que não diziam respeito ao fato em discussão, impediu que as explicações fossem completadas. No momento em que ela começou a se referir agressivamente ao que chamava de ‘má imagem do departamento’ e minha, disse-lhe que isso não estava então em pauta. Ela se levantou e saiu, afirmando que não lhe interessava mais a realização de seu projeto. (Aliás, Lygia foi outra das artistas do programa experimental que não cumpriu integralmente os prazos de entrega de informações e de material do projeto ao Departamento). Quanto ao incidente a respeito do filme que iria projetar nas paredes externas do MAM, assim o explico. Sabendo que a artista tivera um de seus filmes recentemente censurado no Rio e que iria projetar um filme ao longo de sua mostra, solicitei instruções sobre como proceder junto à Diretoria-Executiva, inclusive porque, como se sabe, a responsabilidade por qualquer projeção é do MAM e não do artista autor do filme. A Diretoria-Executiva instruiu-me no sentido de conversar com a artista a respeito e de saber dela se os dois filmes eram o mesmo. Foi o que fiz – antes e não em seguida ao incidente com a minha secretária. Como acreditava ter algum nível de intimidade e de confiança com a artista, que conheço há 15 anos, procurei inclusive com uma brincadeira desanuviar o ambiente pesado. Surpreendentemente, a artista resolveu tomar a brincadeira como provocação ou interpelação policialesca. A prova que posso dar de que não se tratava disso é que, perguntado por ela se desejava ver o filme, disse firme e decididamente que não”.

10 | Segundo o material do Setor de Divulgação do MAM-Rio, os alunos e ex-alunos de Lygia Pape que participaram da mostra Espaço – Comentário foram: Ana Amora, César Floriano, Annabella Blyth, Bruno Madeira, Chico Cunha, Dinah Guimaraens, Jayme Bastian Pinto Júnior, José Carlos Correa de Barros, L. Felipe Cunha S., Lauro Cavalcanti, Oswaldo Milward e Rosana Bazzo Lerer.

- 11 | Material do Setor de Divulgação do MAM-Rio, Rio de Janeiro, s.d.
- 12 | Id.
- 13 | “Um novo Waltercio em exposição no MAM”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, out. 1976.
- 14 | Cornelia H. Butler. “Algumas notas sobre o silêncio e o tempo no trabalho de Sonia Andrade”. In: *Sonia Andrade – Retrospectiva: 1974-1993*. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2011.
- 15 | Material do Setor de Divulgação do MAM-Rio, Rio de Janeiro, s.d.
- 16 | Boletim MAM 2, ano 4, Rio de Janeiro, fev. 1978.
- 17 | Folder da exposição.
- 18 | Frederico Morais. “No MAM ratos, artistas e ecossistemas artificiais”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1978.
- 19 | Cornelia H. Butler. “Algumas notas sobre o silêncio e o tempo no trabalho de Sonia Andrade”. In: *Sonia Andrade – Retrospectiva: 1974-1993*. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2011.
- 20 | Joana Angélica. “Brincar é a saída”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 maio 1978.
- 21 | Frederico Morais. “Expor o exposto ou a negação da imagem”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 maio 1978.
- 22 | Pouco antes de viajar de Paris, onde morava na época, para o Rio de Janeiro, Artur Barrio leu no jornal *Le Monde* que o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro havia sofrido um grande incêndio. Dias depois, já no Rio de Janeiro, tendo trazido consigo o projeto que seria realizado na Área Experimental, Barrio chegou a receber outro convite de Heloisa Lustosa, desta vez para apresentar o projeto num espaço na área do restaurante, onde mais tarde (em 1988) Lygia Clark seria velada. O artista recusou a oferta e escreveu um pequeno texto, no qual considera a exposição como realizada, mesmo que o projeto não tenha saído do papel. Datado de 1º de agosto de 1978, o texto encontra-se reproduzido em *Arte brasileira contemporânea – Artur Barrio* (Rio de Janeiro: Funarte, 1978).
- 23 | Desde 1975 estava prevista uma exposição de Antonio Manuel para a Área Experimental do MAM-Rio, mas ela nunca chegou a acontecer. Em 29 de novembro de 1975, ao lado de Emil Forman, Ivens Machado, Guilherme Vaz, Cildo Meireles, Anna Bella Geiger, Tunga, Paulo Herkenhoff, Umberto Costa Barros e Lygia Pape, ele participa de uma carta enviada à diretora do Museu, Heloisa Aleixo Lustosa, na qual esses artistas, que participaram com exposições da Área Experimental naquele ano, relatam “gravíssimas ocorrências na realização dos projetos apresentados a convite do Museu de Arte Moderna”. Antonio Manuel relata: “Posteriormente à aprovação do projeto apresentado, surgiu uma minuta questionando o expositor sobre o mesmo projeto e criando um mal-entendido extremamente desagradável, visto que visava a aludida minuta um clima

de desconfiança para com o artista. Finalmente aprovada a exposição, foi a mesma adiada sob a explicação de falta de verba, quando este fato concluiu o artista ser irrelevante, visto que outra exposição foi colocada em seu lugar. Quando da alegação da falta de verba, solicitou o artista um documento oficial do Museu que garantisse a realização de sua exposição, e até o momento – embora decorridos dois meses – a mesma ainda não foi executada”. Em 7 de dezembro de 1975, Roberto Pontual envia a Heloisa Lustosa uma mensagem em resposta à carta enviada pelos artistas. Sobre as questões colocadas por Antonio Manuel, o diretor de exposições afirma: “A minuta a que o artista se refere como tendo criado um mal-entendido extremamente desagradável nada mais representava do que um procedimento administrativo normal do Departamento, que precisa se informar de todos os detalhes de cada projeto para realizá-los a contento. Que clima de desconfiança pode haver quando o que se quer é dispor de informação técnica possível para saber como bem proceder? Parece-me que no caso o que se pode falar é de um clima de desconfiança do artista relativamente ao Departamento. Há também um engano quando o artista se refere à aprovação de sua exposição para 1975. Como uma série de outros artistas, ele recebera desde o início do ano carta do MAM convidando-o a apresentar projeto para o nosso programa experimental. Sempre consideramos, a Comissão de Planejamento Cultural inclusive, essas cartas-convites como um detonador da atividade, pelo fato mesmo de que o Museu não podia se furtar a uma análise de viabilidade de cada projeto apresentado. Vários artistas foram respondendo e aceitando o convite até que todas as disponibilidades de espaço e de recursos financeiros do MAM terminaram preenchidas – antes que Antonio Manuel se decidisse a apresentar seu próprio projeto, de súbito e com prazo irreversível de execução. Informamos a respeito de sua intenção, tudo o que fizemos (não eu pessoalmente, pois me encontrava em viagem ao exterior, mas o funcionário competente) foi indicar que as disponibilidades de data estavam esgotadas, bem como a possibilidade de consignar verba para o projeto no ano em curso. Não se colocou outra exposição em seu lugar, como o artista argumenta, nem com ela se gastou qualquer verba que a ela poderia ter sido destinada, pelo simples fato de que o programa já se encontrava definido e pronto antes de todo o sucedido. A evidência de que não havia predisposição contra o seu projeto é que ele foi desde logo aprovado pela Comissão de Planejamento Cultural para o programa de 1976. A carta a que ele se refere no fim de seus argumentos não foi solicitada ao Departamento de Exposições, mas diretamente à diretora-executiva”. Nos Boletins MAM 9 (ano 1, dezembro de 1975) e 3 (ano 2, março de 1976), a exposição de Antonio Manuel é anunciada dentro da programação do Museu para 1976, mas ela não chega a acontecer.

24 | Estas foram as cartas encontradas pela presente pesquisa, o que não exclui a possibilidade de que outros artistas tenham recebido correspondência de igual conteúdo.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983.

_____. *Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira (1930/70)*. São Paulo: Nobel, 1983.

AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo/1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

Anos 70: trajetórias. São Paulo: Iluminuras e Itaú Cultural, 2005.

Antonio Manuel – I want to act, not represent!. Nova York: Americas Society & São Paulo: APC, 2011.

Arte brasileira contemporânea – Barrio. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália – Uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

Caderno de textos I. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CALIRMAN, Claudia. *Brazilian Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles*. Durham: Duke University Press, 2012.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

Carlos Zilio – Arte e Política: 1966-1976. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1996.

CARVALHO, Ana Maria Albani de (org.). *Espaço N.O.* (Coleção Fala do Artista 3) Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado – Cultura marginal no Brasil nas décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COHN, Sergio & COELHO, Frederico. *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

DUARTE, Luisa (org.). *Paulo Sergio Duarte – A trilha da trama e outros textos sobre arte*. (Coleção Pensamento Crítico 1) Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

FARIAS, Agnaldo (org.). *Bienal 50 anos: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

_____. *Nelson Leirner*. São Paulo: Paço das Artes, 1994.

FERREIRA, Gloria. *Situações – Arte brasileira anos 70*. Rio de Janeiro: Casa França-Brasil, 2000.

_____. (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

_____. *Arte como questão – Anos 70*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

_____. & COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

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

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. “O latente manifesto: arte brasileira nos anos 1970”. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *Arte brasileira século XX*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha – Vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2013.

GARCIA, Maria Amélia Bulhões. “Artes Plásticas: participação e distinção. Brasil anos 60/70”. In: *Porto Alegre*. Porto Alegre, v. 3, n. 6, dez. 1993.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GOMES, Dyógenes Chaves (org.). *Núcleo de arte contemporânea da Paraíba/NAC*.

(Coleção Fala do Artista 1) Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *Arte brasileira século XX*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

Inventário – Emil Forman (Texto: Ileana Pradilla Cerón). Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM, 2006.

MORAIS, Frederico (org.). *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1986.

_____. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

Otília Arantes (org.). *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1995.

PARENTE, André (org.). *Preparações e tarefas – Letícia Parente*. São Paulo: Paço das Artes, 2007.

PARENTE, André & MACIEL, Katia (org.). *Letícia Parente – Arqueologia do cotidiano: objetos de uso*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2011.

PECCININI, Daisy Valle Machado (coord.). *Arte novos meios/Multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

PEQUENO, Fernanda. *Lygia Pape & Hélio Oiticica – Conversações e fricções poéticas*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

PUCU, Izabela (org.). *Imediações: a crítica de Wilson Coutinho*. Rio de Janeiro: Conexão Artes Visuais Funarte, 2008.

_____ & MEDEIROS, Jacqueline (org.). *Roberto Pontual – Obra crítica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

REINALDIM, Ivair (org.). “Espaço arte brasileira contemporânea – ABC/Funarte”. Revista *Arte&Ensaio*, n. 20, Rio de Janeiro, jul. 2010.

REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SEFFRIN, Silvana. *Frederico Moraes*. (Coleção Pensamento Crítico 2) Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

Sonia Andrade – *Retrospectiva: 1974-1993*. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2011.

TESES, DISSERTAÇÕES, MONOGRAFIAS

JAREMTCHUK, Dária. *Espaços de resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo*, s.d.

KRULL, Rodrigo. *Espaços imantados: dimensões críticas e poéticas no Salão da Bússola – 1969*. (Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro) Rio de Janeiro, 2009.

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.

PERIÓDICOS

“Achille Bonito Oliva. A arte e o sistema de arte”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 31 jul. 1975.

ANGÉLICA, Joana. “Brincar é a saída”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 maio 1978.

Arte em São Paulo, n. 26, out. 1984 (Edição especial dedicada à Escola Brasil:).

AYALA, Walmir. “Salão dos ETC.”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 out. 1969.

BITTENCOURT, Francisco. “Carlos Zilio”. *Tribuna da Imprensa*, 30 jul. 1976.

_____. “A vanguarda visual dos anos 1970”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 10-11 abr. 1976.

_____. “A geração tranca-ruas”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 maio 1970.

_____. “Artes visuais – O movimento do MAM”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1975.

_____. “Museu de Arte Moderna do Rio supera crise”. *Correio do Povo*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1977.

_____. “A epopeia de um museu”. *Correio do Povo*, Rio de Janeiro, 13 ago. 1978.

Boletim MAM, Rio de Janeiro, 1975 a 1978.

BRITO, Ronaldo; RESENDE, José; ZILIO, Carlos. “Depois do Boom” In: *Opinião*. Rio de Janeiro, 1976.

“Cidade começa a trabalhar para ter MAM de volta”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1978.

“Diretoria do MAM sabia do risco de incêndio há um ano”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1978.

“É uma fábrica, de artistas”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 maio 1970.

“Fogo destrói exposições e acervo do MAM em meia hora”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1978.

“Fundadora do museu sonhou com incêndio”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1978.

Malasartes, Rio de Janeiro, n. 1, set.-out.-nov. 1975.

Malasartes, Rio de Janeiro, n. 2, dez.-jan.-fev. 1976.

Malasartes, Rio de Janeiro, n. 3, abr.-jun. 1976.

MORAIS, Frederico. “Sérgio Campos Mello: pintura-não-pintura”. *O Globo*, 8 ago. 1975.

_____. “Neoconcretismo: cavar novas linguagens”. Rio de Janeiro, *O Globo*, 21 jul. 1976.

_____. “No MAM ratos, artistas e ecossistemas artificiais”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1978.

_____. “Expor o exposto ou a negação da imagem”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 maio 1978.

_____. “Café, críticos e Unidade Experimental”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 out. 1969.

_____. “Diabolismo no Museu”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1978.

_____. “MAM, Mama: coincidências na vida de um artista”. *O Globo*, Rio de Janeiro,

13 mar. 1978.

_____. “Balanço/78: declínio dos salões, mercado ruim e ação tentacular da Funarte”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1978.

“Perito suíço avisou que o MAM ia arder”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 jul. 1978.

PONTUAL, Roberto. “Medidas, por fora e por dentro”. *Jornal do Brasil*, 24 jun. 1976.

_____. “Por uma nova crítica”. Revista *Artes*, n. 34, São Paulo, mar. 1972.

_____. “Geração MAM”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1978.

_____. “Área Experimental”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1976.

_____. “Geração MAM II – De que é feita”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1978.

_____. “Foco sobre dois jovens no MAM”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1978.

_____. “O ano que podia ter sido”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 dez. 1978.

_____. “MAM. Reconstrução”. Revista *Arte Hoje*, n. 17, Rio de Janeiro, nov. 1978.

_____. “Onde experimentar?”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1978.

_____. “O que será do MAM”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1978.

“Qual o critério?”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 21 dez. 1967.

REGO, Norma Pereira. “Comunicação é o desafio: o salão dos jovens zangados”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 9 out. 1969.

Revista da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

“Um novo Waltercio em exposição no MAM”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, out. 1976.

“Velloso apura quanto o MAM precisa para reconstrução”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1978.

DOCUMENTÁRIOS

CARVALHO, Walter. *MAM SOS* [1979, 35mm, COR, 11 min.]

COELHO, Guilherme. *Um domingo com Frederico* [2011, COR & PB, 61 min.]

ACERVOS DE DOCUMENTAÇÃO

Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Anna Bella Geiger
Aristóteles Angheben Predebon
Frederico Moraes
Ronaldo do Rego Macedo

ENTREVISTAS À AUTORA

André Parente [Rio de Janeiro, 14 ago. 2013]
Anna Bella Geiger [Rio de Janeiro, 20 ago. 2013]
Antonio Manuel [Rio de Janeiro, 31 jul. 2013]
Carlos Vergara [Rio de Janeiro, 3 ago. 2013]
Carlos Zilio [Rio de Janeiro, 30 jul. 2013]
Cildo Meireles [Rio de Janeiro, 9 ago. 2013]
Dora Forman [Rio de Janeiro, 3 set. 2013]
Essila Paraíso [via telefone, 15 set. 2013]
Fernando Cocchiarale [Rio de Janeiro, 4 ago. 2013]
Frederico Moraes [Rio de Janeiro, 6 out. 2013]
José Resende [via *e-mail*, 7 set. 2013]
Lauro Cavalcanti [Rio de Janeiro, 15 ago. 2013]
Orlando Mollica [Rio de Janeiro, 25 set. 2013]
Paulo Sergio Duarte [Rio de Janeiro, 17 set. 2013]
Paulo Venâncio Filho [Rio de Janeiro, 7 ago. 2013]
Regina Vater [via telefone, 15 set. 2013]
Ronaldo Brito [Rio de Janeiro, 1º out. 2013]
Ronaldo do Rego Macedo [Rio de Janeiro, 20 ago. 2013]
Sonia Andrade [Rio de Janeiro, 30 jul. 2013]
Umberto Costa Barros [Rio de Janeiro, 27 set. 2013]
Vera Chaves Barcellos [via *e-mail*, 7 set. 2013]
Waltercio Caldas [Rio de Janeiro, 4 out. 2013]

LISTA DE IMAGENS

1-4 | Emil Forman. Vista geral da exposição, 1975. Fotos: Leonardo Pereira Leite.

5-6 | Anna Bella Geiger. *Stills* do vídeo *Passagens*, 1974. Cortesia: Anna Bella Geiger.

7-8 | Anna Bella Geiger. *Passagens*, 1975 (fotografia). Foto: Paula Gerson.

9-10 | Anna Bella Geiger. Cadernos de artista, 1975. Imagem: Anna Bella Geiger.

11-12 | Umberto Costa Barros. *Trabalho assinatura*, 1975. Foto: Umberto Costa Barros.

13-14 | Umberto Costa Barros. *Trabalho gráfico*, 1975. Foto: Umberto Costa Barros.

15 | Umberto Costa Barros. Projeto de intervenção no painel do MAM para a exposição *AT-MAM*, 1975. Foto: Umberto Costa Barros.

16 | Umberto Costa Barros. Vista da exposição *AT-MAM*, 1975. Foto: Umberto Costa Barros.

17 | Letícia Parente. Planta da exposição *Medida*, 1976. Cortesia: André Parente.

18 | Letícia Parente. Vista da exposição *Medida*, 1976. Foto: Ana Vitória Mussi.

19 | Letícia Parente. Ficha individual, 1976. Cortesia: André Parente.

20 | Letícia Parente. Ficha Tipo Físico, 1976. Cortesia: André Parente.

21-23 | Letícia Parente. Público na estação Tipo Físico, 1976. Foto: Ana Vitória Mussi.

24 | Letícia Parente. Ficha Resistência, 1976. Cortesia: André Parente.

25-26 | Letícia Parente. Público na estação Resistência, 1976. Foto: Ana Vitória Mussi.

27 | Letícia Parente. Ficha Acuidade Visual, 1976. Cortesia: André Parente.

28 | Letícia Parente. Público na estação Acuidade Visual, 1976. Foto: Ana Vitória Mussi.

29 | Letícia Parente. Público na estação Atenção, 1976. Foto: Ana Vitória Mussi.

30 | Letícia Parente. Ficha Atenção, 1976. Cortesia: André Parente.

31 | Carlos Zilio. *Estrutura*, 1976. Foto: Leonardo Carneiro.

32 | Carlos Zilio. *Contenção*, 1976. Foto: Leonardo Carneiro.

33 | Carlos Zilio. Sem título e *Por um fio*, 1976. Foto: Leonardo Carneiro.

34 | Carlos Zilio. *Equilíbrio*, 1976. Foto: Leonardo Carneiro.

35 | Carlos Zilio. Vista geral da exposição *Atensão*, 1976. Foto: Leonardo Carneiro.

36 | Carlos Zilio. *Pinguela*, 1976. Foto: Leonardo Carneiro.

37 | Carlos Zilio. Sem título, 1976. Foto: Leonardo Carneiro.

38-39 | Fernando Cocchiarale. Fichas da exposição *Amostra*, 1976. Cortesia: Fernando Cocchiarale.

40-41 | Lygia Pape. Vista da exposição *Eat me – Gula ou luxúria?* 1976. Fotos: Maurício Cirne. *Copyrights* – Projeto Lygia Pape.

42 | Regina Vater. *Stills* do vídeo *Miedo*, 1975. Foto: Regina Vater.

43 | Regina Vater. Instalação *Champ du check* ou *Pour Cezanne jouer*. Foto: Regina Vater.

44 | Regina Vater. Série *Luxo lixo, guarda-chuva na cabeça*, 1973. Foto: Regina Vater.

45 | Regina Vater. Série *Luxo lixo, meias na vitrina*, 1973. Foto: Regina Vater.

46 | Regina Vater. Série *Luxo lixo, Jamaica*, 1973. Foto: Regina Vater.

47 | Regina Vater. *Playfeullagem*, 1974. Foto: Regina Vater.

48-51 | Waltercio Caldas. Vista geral da exposição *Objetos e desenhos*, 1976. Fotos: Miguel Rio Branco.

52-55 | Sonia Andrade. Vista geral da exposição *Sinais gráficos*, 1976. Foto: Ana Vitória Mussi.

56 | Lauro Cavalcanti. Cartaz da exposição *Mama! 24 anos de utilidade pública*, 1978. Cortesia: Lauro Cavalcanti.

57 | Lauro Cavalcanti. Convite da exposição *Mama! 24 anos de utilidade pública*, 1978. Cortesia: Lauro Cavalcanti.

58 | Lauro Cavalcanti. *O começo de tudo*, 1978. Cortesia: Lauro Cavalcanti.

59 | Lauro Cavalcanti. *Letreiro*, parte da exposição *Mama! 24 anos de utilidade pública*, 1978. Cortesia: Lauro Cavalcanti.

60 | Lauro Cavalcanti. Vista da exposição *Mama! 24 anos de utilidade pública*, 1978. Cortesia: Lauro Cavalcanti.

61-63 | Sonia Andrade. Vista geral da exposição *A caça*, 1978. Fotos: Ana Vitória Mussi.

64 | Orlando Mollica. Contato fotográfico da série *Jornal Nacional*, 1978. Foto: Orlando Mollica.

65-66 | Orlando Mollica. Ação com capoeiristas no MAM, dentro da exposição *Brincas comeu brinco?* 1978. Foto: Orlando Mollica.

67 | Orlando Mollica. Público da exposição *Brincas comeu brinco?*, 1978. Foto: Orlando Mollica.

68 | Essila Burello Paraíso. Três cabines telefônicas: foto publicitária, concurso de fotografia, álbuns de recordações, 1978. Foto: Ana Vitória Mussi.

69 | Essila Burello Paraíso. Pôster velado no momento da abertura da exposição, registrando inclusive o acontecimento social, 1978. Foto: Ana Vitória Mussi.

70-71 | Essila Burello Paraíso. *Reportagem*, 1977. Foto: Ana Vitória Mussi.

AGRADECIMENTOS

Aline Siqueira
André Lenz
Aracy Amaral
Aristóteles Angheben Predebon
Artur Barrio
Beatriz Caillaux
Beth da Matta
Camila Molina
Claudia Calirman
Claudia Noronha
Cristiane Mabel Medeiros
Daniel Gabrielli
Diego Mattos
Douglas de Freitas
Elizabeth Varela
Fernanda Pequeno
Flora Himmelstein Moreira Leite
Frederico Coelho
Frederico Filippi
Frederico Moraes
Gabriel Moore
Galciani Neves
Gloria Ferreira
Guilherme Bueno
Guilherme Vergara
Gustavo Aquino dos Reis
Isabel Portella
Ivair Reinaldim
Izabela Pucu

Janaina Melo
Jorge Soledar
José Augusto Ribeiro
Kamila Nunes
Lia Medeiros
Luiz Camillo Osório
Marcos Noronha
Mariana Medeiros
Marta Mestre
Meise Halabi
Moacir dos Anjos
Natália Quinderé
Paula Pape
Paulo Miyada
Ronaldo do Rego Macedo
Sérgio Bruno Martins
Vincent Wierink
Walter Clemente

Archives de la Critique d'Art
Centro de Documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo
Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães
Projeto Lygia Pape

Este livro é resultado da Bolsa de Estímulo à Produção em Artes Visuais concedida pela Funarte em 2012. Ele não seria possível sem todo o apoio que recebi do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e dos artistas e críticos com quem pude conversar ao longo da pesquisa, que generosamente abriram seus arquivos e dividiram comigo suas memórias. Também não seria possível sem o apoio do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ, no qual participo como doutoranda. Agradeço aos meus professores e colegas.

Agradeço especialmente à equipe que trabalhou no processo de edição deste livro, tornando-o tão lindamente possível – Jorge Soledar, Feiga Fiszon, Flora Himmelstein Moreira Leite, Sidnei Balbino e Editora Figo (Lia Medeiros, Mariana Medeiros, Benício Biz e Carlos Eduardo da R. Jacintho).

Dedico este livro aos meus alunos, amigos e familiares, a quem sou extremamente grata pela troca de amor e conhecimento, por não me deixarem esquecer quem eu sou e de onde eu vim.

FONTE MS Gothic & Cambria
PAPEL Pólen bold 90 g/m²
IMPRESSÃO Zit Gráfica
TIRAGEM 1000



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

Bolsa de Estímulo à Produção em Artes Visuais 2012