



**Anna Corina Gonçalves da Silva**

**MAM-RIO, ESPAÇO MOVENTE:  
Diálogos Experimentais entre Arte e Arquitetura**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Cecilia Martins de Mello

Rio de Janeiro  
Setembro de 2012



**Anna Corina Gonçalves da Silva**

**MAM-RIO, ESPAÇO MOVENTE:  
Diálogos Experimentais entre Arte e Arquitetura**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof.<sup>a</sup> Cecilia Martins de Mello**

Orientadora

Departamento de História – PUC-Rio

**Prof.<sup>a</sup> Maria da Glória Araújo Ferreira**

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

**Prof. Joao Masao Kamita**

Departamento de História – PUC -Rio

**Prof.<sup>a</sup> Monica Herz**

Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais  
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 24 de Setembro de 2012

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

### **Anna Corina Gonçalves da Silva**

Graduou-se em História na Universidade Gama Filho, em 2003. Especializou-se em Artes Plásticas na Universidade La Salle. Participou de diversos congressos nas áreas de História e Artes. Atua como professora colaboradora na Universidade Prof. Souza Herdy (UNIGRANRIO).

#### Ficha catalográfica

Silva, Anna Corina Gonçalves da

MAM-Rio, espaço movente: diálogos experimentais entre arte e arquitetura / Anna Corina Gonçalves da Silva ; orientadora: Cecilia Martins de Mello. – 2012.  
181 f.: il. (color.) ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2012.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 3. Arquitetura moderna. 4. Arte experimental. 5. Vanguarda artística brasileira. Mello, Cecilia de Martins. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD:900

Dedico este trabalho a meus pais, Maria e José,  
e também a todos que têm como exercício diário se re-inventar...



## Agradecimentos

À minha orientadora, Professora Cecília, pelo estímulo e parceria para a realização deste trabalho, mas principalmente pela maneira afetuosa com que me orientou ao longo da pesquisa.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Aos meus pais, pelo apoio em minhas escolhas, mesmo nem sempre as compreendendo...

À minha irmã, pela amizade e carinho.

Aos meus sogros, que desde então se tornaram minha segunda família nestas minhas idas e vindas...

Aos meus colegas da PUC-Rio, em especial Cátia e Tatiana, que são por si só pessoas especiais.

Ao Ivair, pelo carinho e incentivo.

Às professoras Glória Ferreira e Ana Luiza Nobre, que participaram da Comissão examinadora e se dispuseram a auxiliar-me na qualificação; obrigada pelas sugestões.

A todos os professores e funcionários do Departamento, pelos ensinamentos e pela ajuda.

À equipe dos acervos da Funarte, Masp, Mam-São Paulo e Mam-Rio pelo auxílio em minha pesquisa.

E a Diogo, que sempre esteve ao meu lado, construindo “moinhos de vento”... A você dedico meu amor.

## Resumo

Silva, Anna Corina Gonçalves da; Mello, Cecilia Martins de. **MAM-Rio, Espaço Movente: Diálogos experimentais entre arte e arquitetura**. Rio de Janeiro, 2012. 181 p. Dissertação de Mestrado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O texto que aqui se projeta pretende investigar na produção da vanguarda artística brasileira o desenvolvimento de linguagens *abertas* ao diálogo entre *espaço* e *lugar* da arte em seu contexto cultural. Os limites explorados na conexão com esses campos deflagram e levantam inquietações quanto aos agentes e linguagens envolvidas em experimentar na arte *situações*, no espaço urbano, museu e corpo. O diálogo que desenvolvemos neste trabalho tem como foco linguagens e eventos que procuraram no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro diálogos que desvelassem e extremassem os vínculos criados entre artista e espaço museológico. O ambiente que Affonso Eduardo Reidy encontrou para projetar o museu nos sugere ligar arquitetura, natureza e cidade ao encontro de um *lugar* em construção, ou seja, *aberto* a relações que se manifestaram no contato com os agentes que o frequentaram dentro e fora de seus limites físicos. Seguimos assim, a buscar através nas fendas das concepções de arte, artista e museu, a *mobilidade* surgida nas manifestações que construíram vínculos e indicaram integrar na poética artística, processos de investigação e ampliação de seus campos de atuação.

## Palavras-chave

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; arquitetura moderna; arte experimental; vanguarda artística brasileira.

## Abstract

Silva, Anna Corina Gonçalves da; Mello, Cecilia Martins de (Advisor). **MAM-Rio, Moving space: dialogues between experimental art and architecture.** Rio de Janeiro, 2012. 181 p. MSc. Dissertation – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The text that projected want to investigate in the production of artistic avant-garde Brazilian development language open to dialogue between space and place of art in their cultural context. The limits explored in connection with these fields spread and raise concerns about the agents and languages involved in trying situations in the art in urban space, museum and body. The dialogue that we developed in this work focuses on language and events that looked at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro and dialogues that unveil the links created between the artist and museum. The environment that Affonso Eduardo Reidy met to design the museum suggests linking architecture, nature and city to find a place in construction, other words, open to relations that are expressed in contact with the officers who attended inside and outside its boundaries physical. We thus get through the holes of the conceptions of art, artist and museum, mobility emerged in the demonstrations that have built links and integrating indicated in the poetic art, research processes and expansion of their fields.

## Keywords

Museum of Modern Art in Rio de Janeiro; modern architecture; experimental art; artistic avant-garde Brazilian.

## Sumário

1.	Introdução	15
2.	Fluidez em concreto: diálogos entre arte e arquitetura na construção do museu de arte moderna	21
2.1.	Valéry e Proust: ensaios sobre vida e morte no/do museu	21
2.2.	Arquitetura moderna: narrativas mediadoras na construção de “espaços”	23
2.3.	Edificações museológicas: idealizações de Le Corbusier, Mies van der Rohe e Frank Lloyd	27
2.4.	Lugar-espaço-lugar: fruições entre arte e arquitetura	36
2.5.	Neoconcretos: a investigação sensível da forma no espaço	37
2.6.	Fenomenologia e metafenomenologia: entrelaçamentos entre corpo, espaço, arte e lugar	46
2.7.	Entre deslocamentos e acontecimentos: a arte e a arquitetura como “lugar”	54
3.	A construção da forma e fluidez em concreto: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro	57
3.1.	Entre projetos e anseios: notas sobre a arquitetura moderna no Brasil	57
3.2.	O surgimento de espaços modernos: MASP e MAM de São Paulo	63
3.3.	Afonso Eduardo Reidy: percurso e obras	73
3.4.	Espaço em Construção: o Museu de Arte do Rio de Janeiro	83
4.	“Proposições” entre arte, arquitetura e paisagem: o museu enquanto lugar experimental	98
4.1.	Mostras, Exposições e “Andanças”: os limites no “vivenciar” e “expor” presentes na relação entre espaço expositivo e	98

espaço experimental	
4.2. “Museu é o Mundo”: labirintos percorridos, revelados e desvelados na busca por ligar práticas artísticas a ambientes “sem fronteiras”	101
4.2.1. Opinião 65: aproximação da arte com a “vida”, que acabou em “parangolé”	104
4.2.2. Opinião 66: da tradição construtiva para “esquemas propostos” em ações experimentais na configuração de uma vanguarda artística brasileira	108
4.2.3. Situações.....: entre os trajetos, rastros; entre os rastros, fragmentos; artista e arte – um processo em movimento	115
4.2.4. Apocalipopótese: a “abertura” para o acontecimento nas maneiras de se experimentar e se manifestar a arte	117
4.2.5. Transitoriedade através de gestos e “obras”: o Salão da Bússola enquanto “experiência limite”	124
4.3. MAM-Rio ‘espaço movente’: produção e atuação artística na trans/form/ação do museu em um ambiente de interação	134
4.4. Proposições Coletivas: Domingos da Criação e Sala Experimental	140
5. Considerações finais	148
6. Referências bibliográficas	153
7. Anexos	164

## Lista de figuras

Figura 1 – Le Corbusier. Le musée à croissance illimitée, 1934.	29
Figura 2 – Planta do museu, 1928.	31
Figura 3 – Vista do interior com janela em vidro que dá visibilidade à parte exterior do museu, 1929.	31
Figura 4 – Planta do Museu para uma Cidade Pequena, 1941-43.	32
Figura 5 – Projeto do interior do Museu para uma Cidade Pequena, 1942.	32
Figura 6 – Frank Lloyd Wright. Desenho da planta do hall principal e da rampa, 1959.	33
Figura 7 – Frank Lloyd Wright. Desenho da planta do piso térreo, 1959.	33
Figura 8 – Frank Lloyd Wright. Vista interna do hall principal e da rampa, 1959.	34
Figura 9 – Frank Lloyd Wright. Vista aérea do museu, 1959.	34
Figura 10 – Vista do Edifício.	62
Figura 11 – Vista dos pilotis no pavimento térreo, ao fundo painel de Portinari.	62
Figura 12 – No sentido horário: planta nível 1, 1960; Maquete de estudo com escada-flor, lado vale, 1960; desenho da escada flor, 1960; maquete com estudo, lado Trianon, 1960; Projeto escada-flor, corte transversal e elevação lateral, 1960.	66
Figura 13 – Masp, vista aérea.	67
Figura 14 – De cima para baixo temos a planta do pavimento superior do Museu de São Vicente; planta do nível da praia; cortes; fachada para o oceano em fotomontagem com maquete.	69
Figura 15 – Projeto elaborado por Affonso Eduardo Reidy do Museu de Arte de São Paulo (não construído).	70

Figura 16 – Projeto do Museu de Arte de São Paulo.	71
Figura 17 – Planta do Conjunto Habitacional Prefeito Mendes de Moraes (Pedregulho); 1. Bloco de apartamento A; 2. Bloco de apartamento B; 3. Bloco de apartamento C; 4. Escola Primária; 5. Ginásio; 6. Piscina; 7. Vestiários; 8. Centro de saúde; 9. Lavanderia; 10. Cooperativa; 11. Playgroud; 12. Creche; 13. Passagem subterrânea.	76
Figura 18 – Vista aérea do Conjunto Habitacional Prefeito Mendes de Moraes (Pedregulho).	78
Figura 19 – Planta da Escola Brasil-Paraguai. 1. Entrada principal; 2. Auditório; 3. Informações; 4. Sala de Estar; 5. Rampa; 6. Cantina; 7. Ginásio; 8. Piscina; 9. Sala do diretor; 10. Salas de aula; 11. Bibliotecas; 12. Secretaria; 13. Serviço médico; 14. Sanitários; 15. Duchas; 16. Vestiários.	80
Figura 20 – Vista do bloco escola em construção.	81
Figura 21 – Vista do bloco escola.	81
Figura 22 – Morro de Santo Antônio em processo de desmonte.	85
Figura 23 – Croqui de Burle Marx com detalhes do paisagismo no projeto do aterro.	86
Figura 24 – Trator preparando terreno para construção, 1954.	86
Figura 25 – Desenho do corte transversal do Bloco de Exposições com perspectiva do observador.	89
Figura 26 – Projeto da galeria de exposições.	90
Figura 27 – Projeto dos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro elabora do por Burle Marx.	91
Figura 28 – Vista da escada helicoidal do segundo pavimento, ao fundo o arquiteto Affonso Eduardo Reidy, 1960.	92
Figura 29 – Vista externa da fachada do Bloco de Exposições e Bloco-Escola, 1961.	92
Figura 30 – Vista do pavimento de exposições para o Pão de Açúcar, 2010.	93
Figura 31 – Vista dos pilotis a partir do foyer, entrada administrativa ao fundo e vista dos jardins a partir do foyer, 2010.	95

Figura 32 – Vista aérea do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Parque do Flamengo, tendo ao fundo o Pão de Açúcar.	96
Figura 33 – Helio Oiticica. Maquete Projeto Cães de Caça, 1961.	103
Figura 34 – Gerônimo da Mangureira, Antônio Manuel, Robertinho e Helio Oiticica vestindo parangolés no jardim do MAM-Rio, Rio de Janeiro, 1965.	106
Figura 35 – Lygia Pape. Caixa de Formigas, 1967.	112
Figura 36 – Lygia Clark. O eu e o tu: série, roupa-corpo-roupa, 1967.	113
Figura 37 – Helio Oiticica. Tropicália: penetráveis PN2 e PN3, 1967.	114
Figura 38 – Arthur Barrio. P.....H....., 1969.	116
Figura 39 – Antonio Manuel. Fotograma do filme Urnas Quentes, 1968.	121
Figura 40 – Antonio Manuel. Urnas Quentes, 1975.	121
Figura 41 – Lygia Pape. Ovo, 1968.	121
Figura 42 – Lygia Pape. Ovo, 1968.	121
Figura 43 – Lygia Pape. Ovo, 1968.	122
Figura 44 – Lygia Pape. Ovo, 1968.	122
Figura 45 – Cildo Meireles. Arte Física: Caixas de Brasília/Clareira, 1969.	127
Figura 46 – Antonio Manuel. Soy loco por ti, 1969.	128
Figura 47 – Artur Barrio. Situação... Orhhhh... ou 5.000...T.E... em...N.Y... City...,1969.	131
Figura 48 – Artur Barrio. Situação... Orhhhh... ou 5.000...T.E... em...N.Y... City...,1969.	131
Figura 49 – Antonio Manuel. Corpobra, 1970.	134
Figura 50 – Antonio Manuel. Bode, 1973.	136
Figura 51 – Domingo por um fio, 1971.	140





*A arte vem de uma espécie de condição experimental  
na qual alguém faz experiências com o viver.*  
Jonh Cage

# 1

## Introdução

Da idéia em relação ao meio ambiente, isto é: do aproveitamento de objetos saliências, espaços que compõe a área aonde será desenvolvido o projeto, do relacionamento, entrelacionamento dos componentes de uma sala; vidros saliências de paredes (da arquitetura) portas, vidraças, etc., como associação direta do ser apresentado, do ser colocado, -- do relacionamento com tábuas, do assoalho, com grama, concreto, do relacionamento perceptivo, isto é: da idéia em relação ao meio ambiente.....1969.

Artur Barrio

Em termos de uma cronologia da história da arte, a pesquisa compreende o período que vai do final da década de 1950 até 1970, tendo como foco o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e suas correspondências com as investidas da vanguarda artística. Procuramos pela filosofia de José Gil e Merleau-Ponty relacionar a aproximação do *espaço fenomenológico* com a produção artística e escrita, que em ligação a com a produção experimental, se converteu em manifestações, gestos e “críticas”, individuais ou coletivas, à ideia de Instituição, arte e cultura estabelecida no período em questão.

Para elaborar um diálogo com as linguagens artísticas produzidas nos anos 1960 e 1970, em especial entre com as poéticas que se relacionaram aos *espaços* do MAM, faz-se necessário lançar atenção às décadas anteriores quanto à formação da arquitetura moderna brasileira e sua analogia com as correntes construtivas europeias e a problematização em torno dos conceitos de *espaço e lugar*. A investigação a princípio sonda as premissas contidas nos movimentos artísticos e arquitetônicos formados no início do século XX. Nosso foco se concentra nas problemáticas lançadas na arte e as nas ações de artistas perante as transformações ocorridas nas estruturas políticas, econômicas, culturais e urbanas.

Nossa hipótese está na relação entre o circuito artístico da vanguarda brasileira presente entre os anos 1960 e 1970 e os *espaços* do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Entendemos que o vínculo entre arquitetura e arte não se faz somente nos expositivos do museu, procuramos com isso, tencionar esta conexão pensando o MAM-Rio como um *abrigo*, não apenas devido à repressão causada pela ditadura militar, mas no sentido de um laboratório, um *lugar experimental*:

os fios soltos do experimental são energias que brotam para um número aberto de possibilidades

no brasil há fios soltos num campo de possibilidades : porque não explorá-los<sup>1</sup>

E é no emaranhado desses *fios* que nossa abordagem procura privilegiar a figura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro enquanto um espaço arquitetônico “movente”<sup>2</sup>, que envolveu e possibilitou em eventos e diálogos artísticos a busca por promover vivências, experiências e interações entre seus frequentadores e *lugar*; entre produção artística e território museológico, ou seja, na possibilidade de conduzir-nos a uma experiência sobre percepção espacial diante dos estímulos corporais construídos nos conjuntos de *sensações passadas* por este *lugar*.

A descoberta da paisagem urbana como um elemento a ser explorado pela arte promoveu ao universo artístico a extensão de linguagens e a inauguração de um *espaço* entrelaçado em percepções sensoriais, mas que é, ao mesmo tempo, *real*. Essas articulações derivam *fluxos*, *fragmentação* e *permeabilidade temporal* na possibilidade de emanarem da conexão entre arte e paisagem urbana, poéticas artísticas que transpõem para uma articulação em constante transitoriedade, do que é ou foi vivenciado.

Além disso, trataremos a noção de arte como uma integração entre arte e vida, ou seja, uma *ação participativa*. Proposta esta, que está presente nos trabalhos de Helio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark, Antonio Manuel, entre outros, nos quais apontam para um circuito de certa forma marginal, mas que se estabeleceu por meio de *proposições* e *ações* lançadas enquanto sugestão em ampliar os campos de atuação da arte. O modo com que estas relações se

<sup>1</sup> OITICICA, Hélio. *Experimental o experimental*. New York, 22 de março de 1972. p. 06. In: Programa Hélio Oiticica; Itaú Cultural. Disponível em: >[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp\\_imagem.cfm?name=Normal/0380.72p06-362.JPG](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0380.72p06-362.JPG)> Acesso em: 12/07/2012.

<sup>2</sup> Nossa pesquisa “esbarra” nas noções de arquitetura moderna e arte contemporânea e propõe um dialogo entre esses campos através das manifestações presentes entre os anos 1960 e 1970, presentes em escritos e trabalhos de artistas e arquitetos e que problematizam a idéia de espaço, lugar, museu, artista, obra e espectador. “Essa modalidade de expressão é a mais absoluta e abstrata que tende a arte atua; tende a sintetizar a pura atitude do espírito, do seu imutável diálogo, sem prebívoco, num sentido de universo novo. Origina-se da arte abstrata e concreta de sentido absoluto da primeira metade do século (Mondrian, Kandisky, Malevich, Pevsner) e dos grandes instrutores do movimento na escultura, arte de espaço por excelência, (Calder, Schöffer), sendo que aqui toma o importantíssimo aspecto da participação do espectador no movimento; este não é possível sem a participação direta, quase corporal.” In: OITICICA, Hélio. *O problema da mobilidade pela participação do espectador na obra*, Rio de Janeiro, 28 de dezembro de 1961, p. 02. In: Programa Hélio Oiticica; Itaú Cultural. Disponível em: >[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp\\_imagem.cfm?name=Normal/0044.61%20p02%20-%2060.jpg](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0044.61%20p02%20-%2060.jpg)> Acesso em: 15/08/2012.

desdobram nos levantam inquietações quanto ao modo de tratamento e descrição destas expressões artísticas que podem vir a se tornar atos que não são palpáveis ou existiram por instantes, como por exemplo: pelo cheiro, tocar ou andar. Sua transposição para uma fotografia, vídeo, pintura ou instalação nos questiona quanto aos caminhos e escolhas a serem estabelecidos com estas interferências, a fim de evitar que a pesquisa se torne mero relato descritivo de uma “obra de arte”.

Onde ocorre a paisagem? As paisagens não formam, em seu conjunto, uma história e uma geografia. Seus limites são indefiníveis, não tem localização, hierarquia nem centro. De que forma então apontar o sopro que abala o espírito, quando chega a paisagem? Sua força se faz sentir pelo fato de interromper as narrações. Em vez de contar, apresentar. Mas como, se falar de como e quando se chegou – dos acontecimentos, da ação? A narração fez correr o tempo, a paisagem o suspende. A poesia não nasceria da compreensão das palavras e da incapacidade das palavras darem conta da paisagem. Ela torna disponível a invasão das nuances, torna passível ao timbre: é a escrita da descrição impossível.<sup>3</sup>

Os escritos e produção de artistas como Helio Oiticica, Antonio Manuel e Artur Barrio, entre outros, ainda são *labirintos* de eventos e ações no espaço a serem percorridos – sobretudo no Aterro do Flamengo, no Museu de Arte Moderna do Rio Janeiro, nas ruas do centro da cidade e nas escolas de samba. Território e encontro do ato artístico com a escrita, como maneiras de *propor* experiências, ou como sugerido pelo próprio Oiticica: “MUNDO-ABRIGO é proposição”<sup>4</sup>, no modo de explorar os limites e possibilidades encontradas no *espaço* e na arte. Eis, portanto, a inquietação que nos parece atravessar a relação escritos-obras-vida: como falar desse universo experimental sem ter-se experimentado? Em outros termos, como elogiar os sentidos, apologizar o *mundo-vivido* e o *experimentado*? Diz Oiticica:

Quando digo explorar o mundo q seria? – a meu ver o q deve ser é q eu estaria cogitando da possibilidade especial quanto à atividade-comportamento individual na qual postos de lado todos os hang-ups q nos ligam ao ambiente-terra imediato onde “crescemos” e o convívio compulsório q daí advem (família, etc.) e nos lançamos on our own numa condição de explorar (nem q seja por um instante) e **conhecer o que não se conhece** e nesse instante o MUNDO torna-se SHELTER: se isso se torna motivo para contínuo experimentar assume-se **o experimental**:

<sup>3</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003, p. 37.

<sup>4</sup> OITICICA, Hélio. *O Mundo-Abrigo*. New York, 1973 p. 01.>:<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dspimagem.cfm?name=Normal/0194.73%20p01%20-%20484.JPG>. < Acesso em: 12/12/2011.

não interessam as formas intermediáveis e casos individuais (lentos, por etapas, instantâneos, etc.).<sup>5</sup>

Percebemos nessa breve passagem a problemática antes introduzida: através da escrita-invenção, poderíamos dizer, Oiticica trata do experimentar, experimentando. Deste modo, seus escritos não podem ser tomados como relatos, ou como “explicações” de sua obra, mas como componente integrante de suas vivências artísticas e intelectuais; partes de um *corpo* que sofreu transformações em “andanças” pela cidade, acontecimentos e contatos pessoais que integram e criam uma *fluidez* entre obra e espaço físico no atravessamento de relações sociais e espaciais, ou na co-relação *vida*, cidade, arte.

O estudo da vanguarda neoconcreta nos aproxima das linguagens artísticas que tinham o *experimentar* como dispositivo de ampliação de seus meios de atuação: o suporte se torna *processo*, ou seja, nos procuramos perpassar por trabalhos que têm no *exercício experimental* a transposição do objeto - “obra de arte” - para o *acontecimento* enquanto potência de propostas artísticas. Trataremos ao longo desta pesquisa de linguagens artísticas que permeiam questões como *espaço físico*, *espaço sensorial*, *acontecimento*, *tempo*, *lugar*, enquanto *tramas* presentes no *dever* entre arte e arquitetura.

Para este trabalho nos focamos em análise bibliográfica de escritos e entrevistas de/com artistas. As fontes bibliográficas presentes nos textos e catálogos de exposições demonstram a multiplicidade de produções realizadas no período em questão e posterior a ele. Procuramos nos escritos, croquis, registros fotográficos, etc. de arquitetos, críticos de arte e artistas as ligações entre arte e arquitetura. Investigamos nesta integração traçar um caminho em que nos conduzam as tramas de propostas artísticas e arquitetônicas que problematizavam em seus trabalhos o *processo* como *forma* e expressão na expansão dos modos de fazer artístico e de atuação da arte na vida, onde “processo criador e vida se confundem.”<sup>6</sup>

<sup>5</sup> OITICICA, Hélio. *Op cit.*, 1973, p. 02. In: Programa Hélio Oiticica; Itaú Cultural. Disponível em >[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/\\_dsp\\_imagem.cfm?name=Normal/0194.73%20p02%20-%20484.JPG](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/_dsp_imagem.cfm?name=Normal/0194.73%20p02%20-%20484.JPG)< Acesso em: 12/12/2011.

<sup>6</sup> OITICICA, Hélio. *Crítério para o julgamento das obras de arte contemporâneas*. Rio de Janeiro, 1968. p.03. In: Programa Hélio Oiticica; Itaú Cultural. Disponível em: >[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/\\_dsp\\_imagem.cfm?name=normal/0133.68p03-137.JPG](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/_dsp_imagem.cfm?name=normal/0133.68p03-137.JPG)> Acesso em: 12/07/2012.

Priorizamos as produções bibliográficas contemporâneas ao corte temporal selecionado que descrevem o ambiente artístico dos anos 1960 e 1970 no MAM-Rio e em seus arredores. Para isso, no primeiro capítulo: *Fluidez em concreto: diálogos entre arte e arquitetura na construção do museu de arte moderna*, trataremos das transformações no campo arquitetônico, quanto sua “estrutura”, “forma” e “materiais empregados” na ligação da arquitetura com o ideal construtivo de espaço. Para tal propomos analisar a concepção de museu moderno por meio da trajetória de arquitetos como Le Corbusier, Mies Van der Rohe e Frank Lloyd, e nos conceitos de *espaço* e *lugar* presentes nos campos da arquitetura, tendo como suporte as considerações de pesquisadores como Nelson Brissac Peixoto, Ignasi de Solà-Morales e Umberto Eco. Ao final do capítulo, proporemos uma reflexão sobre como esses conceitos também irão estar presentes nos escritos e trabalhos de arquitetos como Le Corbusier e artistas como Ferreira Gullar, Helio Oiticica e Lygia Clark.

No segundo capítulo: *A construção da forma e fluidez em concreto: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, traçamos um diálogo com os escritos e projetos de arquitetos como Lúcio Costa e Lina Bo Bardi que objetivaram em seu percurso a idealização de uma arquitetura moderna brasileira. Posteriormente, focaremos nos trabalhos de Affonso Eduardo Reidy como o *Pedregulho* e o *Colégio Experimental Brasil-Paraguai*. Em seguida abordaremos o projeto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e sua idealização, pois nos instiga delinear a trajetória de Reidy vinculada a construção do Mam-Rio, pensando como um percurso que trouxe de diferentes experiências a busca em integrar edificação ao *lugar* e *espaço* em que este é concebido.

O terceiro capítulo foi denominado: *“Proposições” entre arte, arquitetura e paisagem: o museu enquanto lugar experimental*. Nele pretendemos unir aos assuntos abordados anteriormente os eventos que se revelaram na relação entre arte, artista e museu, ocorridos nos 1960 e 1970; especificamente as investidas em explorar e reinventar a ordenação tradicional do espaço expositivo. Destacamos Salões, Mostras como *Opinião 65*, *Opinião 66*, o *Salão da Bússola* e linguagens artísticas que envolvem em suas temáticas múltiplas maneiras de se expressarem artisticamente, pois entendemos esses trabalhos como uma rede de encontros e desencontros que tecem um movimento ininterrupto, aberto e expansivo. Encontraremos isso sendo potencializado nas “situações” de Artur Barrio, por

exemplo, que questiona as condições de julgamento de uma obra de arte e seus espaços expositivos em ações que ao mesmo tempo estão “dentro e fora” do Mam-Rio. Seleccionamos determinados eventos e poéticas artísticas que nos possibilitam explorar nesta pesquisa uma relação dialógica com propostas experimentais que propuseram abranger em seu *espaço* de atuação maneiras a ter como linguagem o *processo* como motriz na relação entre museu e seus frequentadores.



## 2

## Fluidez em concreto: diálogos entre arte e arquitetura na construção do museu de arte moderna

### 2.1

### Valéry e Proust: Ensaaios sobre vida e morte no/do museu

O museu exerce uma atração constante sobre tudo que os homens fazem. O homem que cria, o homem que morre alimentam-no. Tudo acaba na parede ou dentro da vitrina... Sonho irresistivelmente com a banca de jogos que ganha todas as apostas.

Paul Valéry

O museu de arte é criado no século XVIII como um local destinado a expor, colecionar e conservar objetos que despertassem relevância cultural e temporal. A coleção é disposta por um referencial de temporalidade formado por uma linha do tempo. Com isso, os objetos selecionados e inseridos na lógica museológica perdem sua função original, passando a adquirir *função estética* como obra de arte. O objeto que antes poderia ter sido uma peça religiosa, dentro do museu, tornou-se um elemento correspondente a um determinado estilo ou época a ser *contemplado* enquanto arte.

O historiador Jean Claude Lebensztejn<sup>1</sup> discute que a partir do século XIX é aprofundado o discurso em torno deste *espaço expositor* intitulado “museu”, um lugar cuja especificidade consiste em preservar e ao mesmo tempo divulgar arte. As ambiguidades detectadas pelo autor sobre “a quem” ou “a que” se destina este *espaço*, ou seja, se é público, um salão oficial ou até uma mostra privada, contribuem para reforçar seus “muros” e o limitar apenas a conter peças de arte.

Esta posição anula as possibilidades surgidas dentro do museu voltadas ao desenvolvimento da crítica e análise da produção artística frente sua contribuição cultural. A anulação disto torna a “arte” um mero sinônimo de “exclusão”. Lebensztejn afirma que a transformação sofrida pela arte em meados do século

<sup>1</sup> LEBENSZTEJN, Jean-Claude. *Zigzag*. Paris: Flammarion, 1981.

XIX, em especial pela pintura, teria criado uma “abertura” na relação da obra com o *espaço expositivo*, e com isso, as demais linguagens artísticas e arquitetônicas ao longo do século XX exploraram em suas poéticas os *limites* contidos no *conceito* de museu e em sua transposição de *espaços*.

A função exclusiva do Museu se duplica de uma função complementar. A função de integração. Tudo o que o Museu exclui do seu espaço torna-se um sussurro indefinido, um ruído de fundo sobre o qual a arte é sua diferença. Por outro lado, tudo o que o museu adquire e integra tem o valor de obra de arte. O Museu desempenha o mesmo papel que outro espaço, e também fantástica e contemporânea: Biblioteca.<sup>2</sup>

Lebensztejn critica o museu que se isola e se institui como um depósito que seleciona e “guarda” peças consideradas obras de arte. Ele afirma que sua função deve ser de integração e não de segregação dos eventos que o rodeiam. Assim, nosso problema se lança diante dos caminhos que conduziram as percepções de *espaço*, *lugar*, *arte* e *edifício*, no diálogo com as linguagens artísticas e arquitetônicas do início do século XX que sugeriam a transformação do museu de um local que abriga arte para um espaço de interação com ela. Deste modo, analisamos através das experiências e críticas de filósofos, historiadores, arquitetos e artistas, suas relações e análises do projeto que deu forma à concepção de museu moderno.

Nos primeiros anos do século XX, em uma visita ao Museu do Louvre, Paul Valéry escreve sua experiência intitulando-a como “O problema dos Museus”<sup>3</sup>, artigo no qual analisa a política dos museus em abrigar tanto obras de arte quanto seus visitantes. Ao entrar no museu, o teórico e crítico das artes percebe que se inseriu em uma dimensão com normas e hábitos próprios e divergentes do que esperava encontrar em sua visita. Com isso, ele inicia seu artigo descrevendo seus passos iniciais ao entrar no museu:

Não gosto dos museus. Muitos são admiráveis, nenhum é delicioso. As idéias de classificação, conservação e utilidade pública, que são justas e claras, guardam pouca relação com as delícias.

Ao primeiro passo que dou na direção das belas coisas, retiram-me a bengala, um aviso me proíbe de fumar.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> LEBENSZTEJN, Jean-Claude. *Op cit.* Paris: Flammarion, 1981, p. 42.

<sup>3</sup> Publicado em 1931, “*Le problème des musées*” é um artigo que integra o tomo “H” da primeira edição de suas obras completas, este mesmo foi republicado em: VALÉRY, Paul. In: HYTIER, Jean (ed). *Paul Valéry – Oeuvres II*. Paris: Éditions Gallimard, 1960, p. 1290-1293.

<sup>4</sup> VALÉRY, Paul. *O problema dos museus*. In: *Ars*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais; Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ano: 06, nº 12, 2008, p. 31.

Ao longo de seu percurso Valéry descreve o desconforto de não se sentir conectado ao ambiente, dando-lhe a impressão que a disposição das obras não favorece sua “relação com as delícias”, mas sim seu distanciamento. Para ele, as pinturas e esculturas estariam concentradas criando um ambiente caótico, como um condensado particular de memórias criadas pelo o próprio museu e corrompidas para si, de maneira a dispor objetos obsoletos fora de suas paredes.

Nossos tesouros nos oprimem e aturdem. A necessidade de concentrá-los em uma morada exagera-lhe o efeito triste e estupefaciente. Não importa o quão vasto, equipado e bem ordenado seja o palácio – nos encontramos sempre um pouco perdidos nessas galerias, sozinhos contra tanta arte. A produção desse milhar de horas que tantos mestres consumiram a desenhar e pintar age em certos momentos sobre nossos sentidos e espírito, e essas horas foram, elas mesmas, profundamente carregadas de anos de pesquisa, de experiência, de atenção, de gênio!...

Devemos fatalmente sucumbir. O que fazer? *Tornamo-nos superficiais.*<sup>5</sup>

Confundido com o ato de conservar e preservar, o isolamento das obras cristaliza-as e separa-as culturalmente dos agentes que vivem a sua volta. Em concordância com Valéry, segundo Theodor Adorno a expressão alemã *museal* [museu] “designa objetos com os quais o observador não tem mais uma relação viva, objetos que definham por si mesmos e são conservados mais por motivos históricos que por necessidade do presente. (...) Os museus são como sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura.”<sup>6</sup> Adorno destaca que para Valéry a obra adquire um caráter inerte “quando se destrói seu lugar da vida imediata, sua ligação com o contexto”<sup>7</sup> é inserida em um museu.

No ensaio *Museu Valéry-Proust*, Theodor Adorno analisa as divergentes visões de Paul Valéry e Marcel Proust acerca da concepção de museu. Segundo Adorno, Proust tem uma visão positiva do ponto de vista de museu, a “morte” é encarada como o surgimento de outra “vida”<sup>8</sup>. Para ele, o objeto quando passa a compor o espaço museológico adquire o valor histórico de obra de arte, o poder de recriar o passado e de oferecer acessibilidade à obra para os que não faziam parte do universo do colecionismo.

<sup>5</sup> Ibid. p. 33.

<sup>6</sup> ADORNO, Theodor W. *Museu Valéry Proust*. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo; Editora Ática, 1998, p. 173.

<sup>7</sup> Ibid. p. 179.

<sup>8</sup> “Proust descobre na capacidade de decomposição dos artefatos, sua semelhança com a beleza natural, e entende a fisiognomonía do declínio com a descrição da segunda vida destas coisas. Já que para ele nada tem consciência a não ser tudo o que foi transmitido pela memória, o amor de Proust se apegava mais e esta segunda vida, que já passou, do que a primeira.” In: Ibid. p. 181.

De um lado a visão de Valéry, proclamando o museu como o reduto da “morte”, prevê o desligamento da obra em relação ao museu; do outro, Proust, afirmando que há “vida” neste organismo, já que sua metafísica se concentra na experiência adquirida pelo sujeito, criada toda vez que se tem contato com uma obra de arte em visita ao museu. Adorno enfatiza as questões levantadas por ambos os autores problematizando-as na necessidade de se ter uma experiência dentro do museu, no qual a presença crítica do sujeito deve prevalecer:

Nem Proust nem Valéry têm razão neste processo de certo modo latente entre os dois, e tampouco seria possível indicar uma postura intermediária conciliadora. Mas esse conflito reflete de maneira mais penetrante um conflito inerente à própria coisa, e ambos tomam lugar de momentos dessa verdade, que reside no desdobramento da contradição. A fetichização do objeto e a presunção do sujeito corrigissem mutuamente. As posições se interpenetram uma na outra. Valéry, em uma incessante auto-reflexão, torna-se consciente do ser em si das obras, enquanto por outro lado, o subjetivismo de Proust espera o ideal, a salvação do vivo pela arte.

Mesmo opostas, estas vertentes expressam questões importantes que prestam seu olhar a este edifício que abriga as obras de arte. Na primeira metade do século XX, devido às transformações provindas do ideal moderno de funcionalismo<sup>9</sup>, os projetos de museu incorporados a este ideal buscaram ampliar a função do museu a não se restringir apenas a de local onde são depositadas as “delícias”, mas também com um papel institucional integrado e ativo aos eventos culturais que o cerca. Assim, esta proposta de modificar a estrutura tradicional do espaço museológico passou a problematizar situações que envolvem os agentes integrantes à dinâmica do museu, ou seja, a arte, a arquitetura, o espectador e o objeto.

---

<sup>9</sup> “Crítico o funcionalismo como doutrina ingênua, como um mecanismo expositivo, nos anos atuais a mensagem dos edifícios parece ocorrer de forma muito mais mediada através da noção de caráter e pela mediação das imagens, procedentes de todas as experiências das artes visuais, as obras atuais desaparecem sua forma através de recipientes formais que atuam como arquétipos junguianos (...). e não se trata da utilidade prática do edifício, mas a de sua justificação como uma forma de estruturas profundas de nossa psique evocadas através de imagens arquetípicas do qual se desvenda a natureza das arquiteturas de um modo tão poderoso quanto antes de todo o discurso lógico ou narrativo.” In: SÓLAS-MORALES, Ignasi de. *Diferencias: Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995, p. 23.

## 2.2

### Arquitetura moderna: narrativas mediadoras na construção de “espaços”

Segundo Sonia Salcedo del Castillo, o ideal comum moderno da arte procura a união entre arte e vida integradas à temporalidade espacial, ou espaço “real” da produção artística. Igualmente, o ideal moderno para arquitetura se desenvolve através de uma política funcional que relaciona conjunto urbano à lógica industrial, que foi intitulada como racionalismo. Seus fundamentos básicos se desenvolveram de formas diversificadas em escolas como a Bauhaus na Alemanha que tinha enquanto proposta o racionalismo metódico-didático; na França com o arquiteto Le Corbusier empregando o racionalismo formal; dos russos com o racionalismo ideológico do Construtivismo e do racionalismo formalista do Neoplasticismo holandês. Para o historiador Giulio Carlo Argan estas escolas apresentavam características em comum:

A arquitetura moderna se desenvolveu, em todo mundo, segundo alguns princípios gerais: 1) a prioridade do planejamento urbano sobre o projeto arquitetônico; 2) o máximo de economia da utilização do solo e na construção, a fim de poder resolver, mesmo que no nível de um “mínimo de existência”, o problema da moradia; 3) a rigorosa *racionalidade* das formas arquitetônicas (...); 4) o recurso sistemático à tecnologia industrial, à padronização, a pré-fabricação em série, isto é, a progressiva industrialização da produção de todo tipo de objetos relativos à vida cotidiana (desenho industrial); 5) a concepção de arquitetura e da produção industrial qualificada com fatores condicionantes do progresso social e da educação democrática da comunidade.<sup>10</sup>

Pensando em questões que envolvem “teoria” e “prática”, o arquiteto Ignasi de Solás-Morales analisa o perfil arquitetônico moderno através de sua idealização e processo de construção. Para ele, cada projeto apresenta características variadas em sua estrutura, devido à busca em adequar o edifício construído ao ambiente que o cerca e sua função. Ele sugere que estes projetos quando analisados em conjunto são assimilados como um modelo ou estilo arquitetônico moderno, e que quando isolados tendem a ter características diversas e heterogeneas.

Mais que corpos teóricos o que encontramos são *situações*, propostas e feitos que vão buscando sua consistência em condições particulares de cada acontecimento. Não tem sentido falar de razões globais nem razões profundas. Uma difusa

---

<sup>10</sup> ARGAN, Giulio Carlos. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 264.

heterogeneidade completa o mundo dos objetos arquitetônicos. Cada obra surge de um cruzamento de discursos, parciais, fragmentados. Mas que estar diante de um trabalho, parece que o que nos apresenta é um ponto de cruzamentos, a interação das forças e energias procedentes de lugares diversos cuja deflagração momentânea explica uma situação, uma ação, uma produção arquitetônica concreta.<sup>11</sup>

A particularidade de cada proposta arquitetônica é resultado da intenção de produzir um edifício que atenda as demandas do local onde esse será construído. Entretanto, o ideal construtivo de geometrização da forma faz com que esses projetos, ao serem analisados, sejam compreendidos como um “movimento”, potencializando a ideia da formação de um “modelo arquitetônico”. Contrário a isso, o autor propõe analisar a arquitetura moderna como uma “filosofia” em comum proposta entre os arquitetos na idealização de projetos que condicionassem ações e interações dentro das *situações* decorrentes entre o prédio e lugar.

Desde Adolf Benhe até Siegfried Giedion e Bruno Zevi a crítica é cúmplice do projeto que os arquitetos vanguardistas têm o intento de desenvolver. Não se colocam a frente, a margem ou separadamente. Pelo contrário, seu discurso é sempre o de demonstração dos novos valores contidos na nova arquitetura; desde onde seja possível se trata de um discurso que aspira a generalizar seus critérios, tendendo a estabelecer um corpo doutrinal que acompanhe o trabalho preparado para ele, de novidade, bondade, adequação das novas descobertas; muitas vezes se trata de um discurso histórico pelo qual, com caráter de necessidade, se explica o progresso que os levaram da tradição clássica a “nova tradição” de que fala Giedion; no que condiz a distancia entre a prática e a teoria; os objetivos dos arquitetos, desenhistas e críticos coincidem; se estimulam reciprocamente; se justificam buscando uma legitimidade histórica; cultural e técnica que faz da nova arquitetura uma contribuição valiosa ao conjunto da sociedade e da cultura.<sup>12</sup>

Solás-Morales analisa a teoria de Nickolaus Pevsner sugerindo uma proximidade com as investidas da arquitetura moderna. Pevsner entende que o objeto passa a ter sentido quando em contato com o ambiente, sua integração cria conexões entre interior e exterior dando a sensação de algo contínuo, fatores dos quais se aproximam com a proposta dos arquitetos modernos em integrar o edifício à paisagem – que neste caso se concentra na figura do museu – e que proporcionam igualmente transformações no próprio indivíduo que o frequenta.

Paralelamente, a abolição das doutrinas que distinguem forma e estrutura acarretou na emancipação do propósito de funcionalidade do edifício e dos materiais nele empregados. “A transparência arquitetônica não se dará tão-

<sup>11</sup> SÓLAS-MORALES, Ignasi de. *Op cit.* Barcelona: Gustavo Gili, 1995. p.19.

<sup>12</sup> SÓLAS-MORALES, Ignasi de. *Op cit.* Barcelona: Gustavo Gili, 1995. p. 17.

somente por meio de estruturas sem blefes, mas, sobretudo pelos materiais especificados em seus projetos, os quais, assim como o vidro e elementos naturais como madeira e pedra, assumiram especial função: criar comunicação espacial entre interior e exterior”.<sup>13</sup> Para investigar esses preceitos que envolvem as características da arquitetura moderna, ou melhor, do ideal de construção do museu de arte moderna, partiremos para a análise da historiadora da arte Rosalind Krauss sobre os trabalhos de três arquitetos: Le Corbusier, Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright. Os projetos citados por Krauss envolvem propostas em torno da estrutura moderna de museu e a idealização destes arquitetos na transposição do projeto de maneira a criar um *lugar* de interação com o local nele inserido e os elementos nele envolvidos.

## 2.3

### Edificações museológicas: idealizações de Le Corbusier, Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright

Rosalind Krauss<sup>14</sup> analisa a dinâmica museológica a partir do espaço físico proposto nos projetos de Le Corbusier, Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright, que sugeriam ampliar a concepção de museu se focando na estrutura arquitetônica deste edifício. Isto se concretiza na idealização da planta livre, pois ela possibilitou o ambiente museológico tornar-se um *espaço* mais flexível, amplo e maleável na realização de exposições. Com isso, pretendemos explorar as diferentes soluções destes arquitetos na construção do museu moderno a fim de promover um ambiente expansivo em conexão com a produção artística.

Primeiramente, Le Corbusier na exposição parisiense de arte, arquitetura e design em 1925 propôs no Pavilhão do Espírito Novo um projeto que explorava em seu espaço sua utilidade e habitabilidade em estruturas lineares transparentes, criando um elo entre interior e exterior. Na parte interior, paredes pintadas de branco com o propósito de não privilegiar ou produzir interferências. Esse projeto rompia com os esquemas clássicos estéticos da arquitetura por não arranjar

<sup>13</sup> CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 52.

<sup>14</sup> KRAUSS, Rosalind. Postmodernism's Museum Without Walls. In: GRENBORG, Reesa; NAIRNE, Sandy (org). *Thinking about Exhibitions*. London; New York: Routledge, 1996.

elementos superficiais ou acessórios que interferissem em seu ambiente, assim o arquiteto dispõe de um espaço neutro e sem interferências para o que poderá vir a ser agregado a ele.

No artigo “Outros ícones: os museus”<sup>15</sup>, Le Corbusier critica o modelo de museu estabelecido no século XIX e sugere uma reformulação no conceito desse. Os aspectos analisados pelo arquiteto criticam a política de seleção do acervo, pois para ele esse critério privilegia somente objetos “históricos” que simbolizam eventos do passado e ao mesmo tempo cria uma leitura restrita por não haver uma preocupação em justificar a razão de tal objeto estar no museu em vez de outro. Corbusier completa que esses elementos do passado devem interagir com o presente, ou seja, o museu também deve incluir obras que são contemporâneas ao seu tempo.

Imaginemos o verdadeiro museu, o que contém tudo, o que poderá informar sobre tudo quando os séculos tiverem passado, tiverem destruído (...). Portanto, para deixar bem clara nossa idéia, constituamos o museu de hoje com os objetos de hoje; enunciemos:

Um paletó liso, um chapéu-coco, um sapato bem costurado. (...)

Tal museu, para dizer a verdade, ainda não existe. Seria este um museu leal e honesto; seria bom, pois possibilitaria escolher, aprovar o negar; possibilitaria aprender a razão das coisas e incentivaria o aperfeiçoamento.<sup>16</sup>

O projeto de Le Corbusier *Museu sem Fim* ou *Museu do Crescimento Ilimitado* sugere um ambiente expansível e composto por espaços sequenciais, não devendo haver limites na função do museu, pois, para ele, o “museu é o que constituirá de acordo com dos eventos temporais ocorridos na relação entre ambiente e homem”. A “acumulação” não estaria na apropriação de acervo, mas em *ilimitadas* personalidades que o museu pode desempenhar quando está aberto à vida.

A criação do *pilotis* possibilitou para arquitetura a ampliação da concepção de *espaço* através de sua adequação em um plano horizontal livre e fachada

<sup>15</sup> LE CORBUSIER, Charles. *Arte Decorativa de Hoje*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 15 -24.

<sup>16</sup> LE CORBUSIER, Charles. *Op cit.* São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 16 - 17.

“(...) o princípio fundamental desse museu é o de ser construído sobre “pilotis”, com acesso ao nível do solo, atingindo o centro do edifício onde se acha a sala principal. A espiral quadrada, que aí começa, permite uma interrupção das circulações, extremamente vaporável que se exige a atenção dos visitantes. O meio de orientação no museu é obtido pelos locais de meia altura que formam uma suástica. O elemento modular cerca de 7 m de largura e 4,5 m de altura permitem assegurar uma realidade impecável de iluminação, nas paredes de espiral quadrada. Interrupções ao longo dessas paredes podem estabelecer intercomunicações, abrir a perspectiva e favorecer uma multidão de agentes diversos.” In: LE CORBUSIER, Charles. *Idem*, p. 16 – 17.



transparente. O vão criado pelos *pilotis* permite que os elementos nele contidos possam atravessá-lo por este tipo de projeto não fechar o recinto. Assim, a ordenação do espaço se volta para o planejamento de uma estrutura arquitetônica fundada nos *pilotis* como mediador na adequação do *lugar* e função do projeto, e no caso do museu, percebemos uma expansão na relação entre obra de arte e seu invólucro.

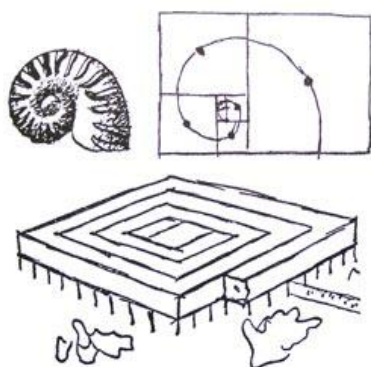


Figura 1 - Le Corbusier, *Le musée à croissance illimitée*, 1934.

A criação de uma planta que torne a estrutura do museu flexível, possibilitando a *mobilidade* dos elementos que o integram, transgride as relações tradicionais entre espectador e objeto de arte. Esta concepção corrobora, pois, com as propostas artísticas modernas, onde a obra de arte passou a ser considerada um objeto autônomo, ao mesmo tempo em que *público* e *local* tornaram-se elementos pensados na elaboração do trabalho. Princípios também contidos no movimento do Neoplasticismo.<sup>17</sup> Max Bense analisa a concepção de *mobilidade* a partir dos espaços arquitetônicos e agentes nele inseridos, que interferem e dão *movimento* ao esquema urbano:

A cidade, já frisei isso o bastante, atua naturalmente, e em primeiro lugar, de maneira totalmente estática, inalterável, não possível de complementação; ela exclui, como um todo, qualquer mobilidade. Mas, observada em seu interior, ou seja, sob o aspecto de um enorme aposento de sua arquitetura interna, obtêm-se forçosamente a representação de um arranjo móvel e mutável. Permutabilidade, possibilidade de transposição, refuncionalização das partes no interior de um agregado urbano: tudo isso é tão mais enfaticamente exigido quanto mais a

<sup>17</sup> “O verdadeiro artista moderno, isto é, o artista consciente, tem uma dupla missão. Em primeiro lugar deve criar a obra de arte puramente plástica. Segundo, deve abrir ao grande público a estética da nova arte puramente plástica. Para isso, era importante o contato do artista e do crítico com o público, mas também que os artistas de dos diferentes campos (o pintor, escultor, o arquiteto) reconheçam que tem que falar em uma linguagem geral, libertando-se dos caprichos individualistas. Já esta introdução esboça, em linhas gerais, o programa do neoplasticismo, cujas ideias iriam se precisando e aprofundando, de ano para ano, através de artigos, manifestos e, sobretudo, do trabalho dos elementos do grupo, entre os quais se destaca Piet Mondrian”. In. GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea*. São Paulo: Nobel, 1985, p. 143-144.

cidade for a representação da realidade técnica, artificial. A mutabilidade progressiva da circulação das pessoas, assim como a instabilidade pessoal relativa à dialética de classes, obriga a isso, e a idéia tecnológica da pré-fabricação facilita a sua realização.<sup>18</sup>

Mies van der Rohe, no ano de 1929, expôs no Pavilhão Alemão de exposições em Barcelona uma concepção arquitetônica de ordem estrutural, projetual, compositiva e estética que serviu como o princípio norteador da obra do arquiteto e que influenciou gerações posteriores. O projeto privilegiava a compilação da laje em pilares de aço estreitos que dão a sensação de unidade ao teto; as paredes de vidro e as divisões de alvenaria foram sintetizadas em planos bidimensionais. Ao mesmo tempo não estabeleciam diferenças entre estes espaços pela utilização do ferro e vidro, “que resultam um espaço fluido, livre, articulado em vários volumes”<sup>19</sup> onde interior e exterior se interpenetram.

---

<sup>18</sup> BENISE, Max. *Inteligência Brasileira: Uma reflexão cartesiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 36.

<sup>19</sup> ARGAN, Giulio Carlos. *Op cit.* p. 675.

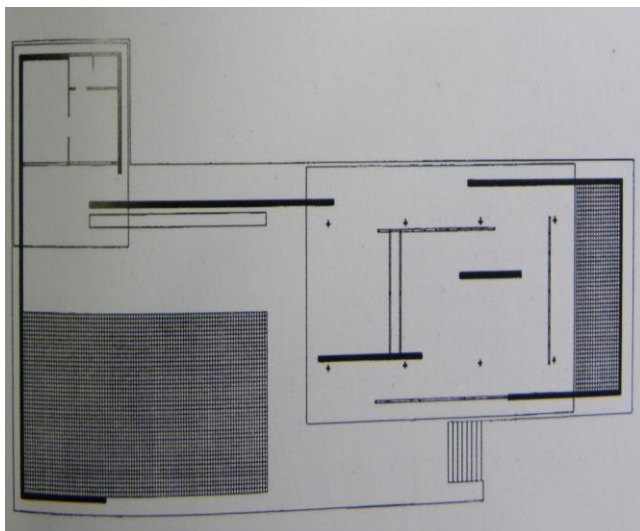


Figura 2: Planta do museu, 1928.



Figura 3: Vista do interior com janela em vidro que dá visibilidade a parte exterior do museu, 1929.

O *Museu para Cidade Pequena* de 1942 foi primeiro museu projetado por Rohe. A ideia estava em construir um museu para abrigar a pintura *Guernica*, de Pablo Picasso. O projeto, em vez de dispor uma sequência de salas autônomas próprias para expor o acervo cronologicamente, propunha o contrário do modelo exercido nos museus, ou seja, a estrutura privilegiava um espaço livre, neutro, visual, transparente e fisicamente aberto para o exterior. Tal concepção influenciou a construção de museus como Museu de Arte Moderna do Rio, de Affonso Eduardo Reidy e o Museu de Arte de São Paulo, de Lina Bo Bardi. O arquiteto, através de dois planos horizontais, laje de piso e de cobertura, proporcionou um espaço fluido e ao mesmo tempo contínuo. Em um relato sobre o projeto Mies afirma:

Um museu para uma pequena cidade não deveria emular um museu metropolitano. O valor dessa classe de museus baseia-se na qualidade de suas obras de arte e na maneira que estão expostas. O primeiro problema consiste em conceder o museu como um centro para desfrutar a arte, não como um lugar onde

conservá-la. Neste projeto suprimiu-se a barreira entre a obra de arte, situada no interior, e o exterior para mediante a exposição no jardim de esculturas situado na entrada. As esculturas expostas no exterior desfrutavam da mesma liberdade espacial, pois a planta permite contemplá-las contra o fundo formado pelas montanhas circundantes. O espaço arquitetônico, assim configurado, é uma definição volumétrica, mais que um confinamento espacial. (...)

O edifício, concebido como um único e grande espaço permite máxima flexibilidade. A estrutura, que permite construir um espaço com essas características, só pode ser feita em aço. Desta maneira o edifício está formado por três elementos básicos: uma laje no solo, pilares e uma cobertura moldada. O piso do interior e do terraço seria de pedra.

Sob o mesmo teto, mas separado do espaço de exposição, se encontrariam os escritórios administrativos. Estes teriam seus próprios lavabos, e depósitos no subsolo sobre a zona do escritório.

Os quadros pequenos seriam expostos em paredes autoportantes, livremente dispostas. Todo o espaço do edifício estaria disponível para agrupamentos maiores, estimulando uma representação mais representativa do museu do que é habitual agora. Com isso, cria-se um novo cenário para vida cívica e cultural de toda comunidade.<sup>20</sup>

O edifício com planta livre tornou-se um modelo de local para se expor arte, por proporcionar espaços amplos e flexíveis. Com isso, a própria obra exposta cumpre a função de mobiliário, ou seja, o acervo determina o arranjo do museu e não mais o contrário. A desmaterialização do chamado “cubo branco” e da idéia de figura e fundo possibilitou a relação do espaço interior com exterior, ou seja, as obras expostas têm ao fundo a visão do pátio, terraço e natureza, integrando-os visualmente, e isso favoreceu um novo pensamento na organização de exposições.



Figura 4 - Mies Van der Rohe, Planta do *Museu para uma Cidade Pequena*, 1941-43.

Figura 5 - Mies Van der Rohe, Projeto do interior do *Museu para uma Cidade Pequena*, 1941-43.

O museu Guggenheim de Nova York, projetado em 1943 e concluído em 1959, foi um projeto polêmico quanto a sua estrutura, causando desgasto por

<sup>20</sup> VAN DER ROHE, Mies. A Museum for a small city. Revista Architectural Forum 78, 1943, nº5, pp. 84-85. Apud. NEUMEYER, Fritz. *Mies Van Der Rohe - la palabra sin artificio: Reflexiones sobre arquitectura*. 1922/1968, p. 485.

parte de artistas e museólogos. Concebido pelo arquiteto Frank Lloyd Wright, primeiramente o museu foi construído para expor as pinturas não-objetivas de Solomon Guggenheim. A morfologia desse museu se difere dos museus modernos ao construir uma nova relação entre obra e invólucro, cuja forma inédita conduz o percurso interno.

No Guggenheim, ele simplesmente pôs para fora a hélice decrescente do planetário, invertendo e, assim, convertendo o que previamente fora uma rampa para carros em uma galeria interna espiralada, uma hélice espacial estendida a qual Wright se referia mais tarde como uma “onda contínua”. O Museu Guggenheim deve ser visto como um ponto culminante da última fase da carreira de Wright, uma vez que combina os princípios estruturais e espaciais de Falling Water com a iluminação por cima do Johnson Wax. Sua declaração de que o Museu se assemelha mais a um templo num parque do que a um edifício comercial ou a uma estrutura residencial pode ser vista como referência irônica a sua origem nesses projetos.<sup>21</sup>

Assim, esse edifício se destaca pela particularidade de sua estrutura e forma. Ao contrário dos museus modernos mencionados acima, o Guggenheim não apresenta em sua composição a busca por um espaço funcional, esse projeto se diferencia pela relação que esse estabelece entre arte, arquitetura e espectador. A visita ao museu nunca é passiva, pois a circulação em seu espaço apresenta um caráter dinâmico que permite aos visitantes visualizarem uns aos outros, ao mesmo tempo em que se deslocam pelo prédio, onde a rampa é insuficientemente larga e causa interferência no espaço de circulação e de exposição.

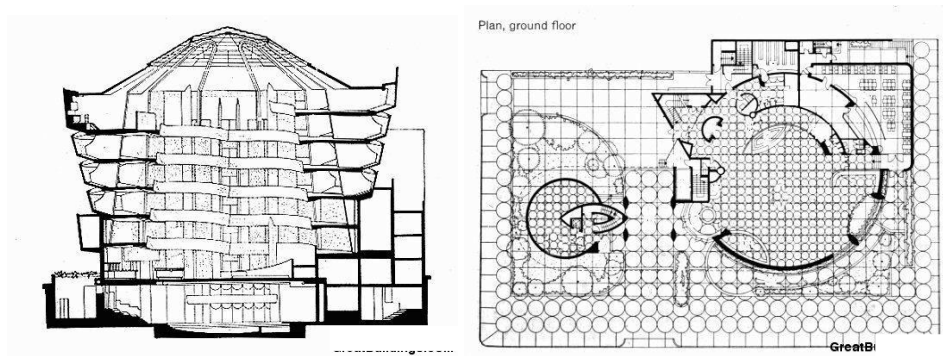


Figura 6 - Frank Lloyd Wright. Desenho da planta do hall principal e da rampa em espiral, 1959.  
Figura 7 - Frank Lloyd Wright. Desenho da planta do piso térreo, 1959.

<sup>21</sup> FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.229.

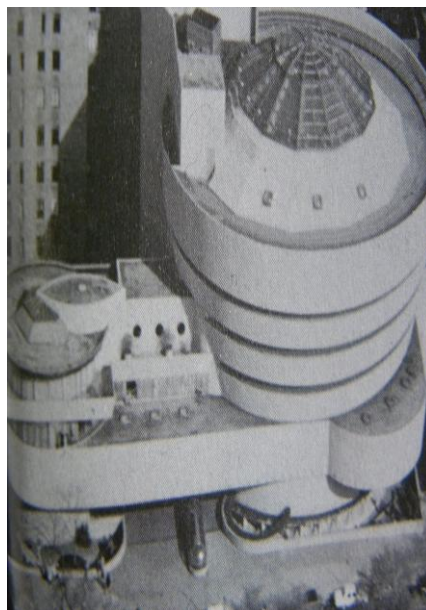
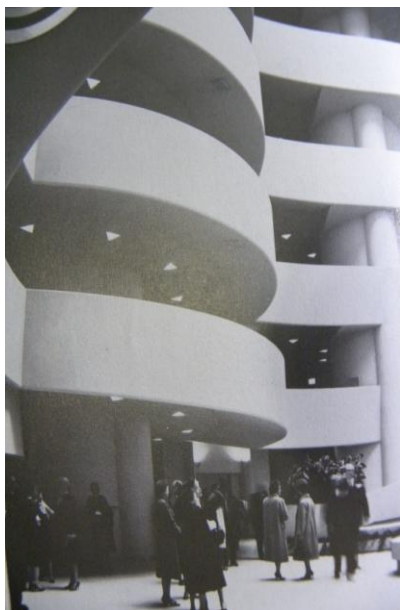


Figura 8 - Frank Lloyd Wright. Vista interna do hall principal e da rampa, 1959.

Figura 9 - Frank Lloyd Wright. Vista aérea do museu, 1959.

Os museus modernos apresentam características similares quanto à morfologia exterior e à ordenação interna: a primeira privilegia a transparência na visibilidade do acervo e a segunda a planta livre, definida em grandes vãos interligados ou não. As formas exploradas por esse arquitetos propunham dispositivos de integração e relação com o espaço arquitetônico através de sua funcionalidade, ou seja, sua forma se dispõe aos espectadores através da flexibilidade do projeto. Para Krauss, no artigo *Museums Without Walls* (*Museu sem Paredes*), essas propostas estão próximas à pesquisa de André Malraux, cujo percurso se integra ao pensamento moderno ao repensar o modelo de museu e ao sugerir autonomia às linguagens da arte.

A "ideia" espacial do plano é a sua combinação de neutralidade e imensidão. Sendo uma grade de vastas proporções, é uma espécie de mathesis construída, uma rede livre de valor dentro do qual defini os objetos individuais em (mudança) relação. Sendo um invólucro imenso que, no entanto define um espaço, estabelecendo assim um sentido de unidade ao longo do todo, ele constrói a experiência de uma ideia abrangente que coletiviza a variedade e diversidade de produção que contém: a ideia que Malraux vai ver como transcendente de um estilo, a ideia de uma linguagem coletiva chamada Arte.<sup>22</sup>

Uma “linguagem coletiva chamada arte”. As palavras de Rosalind Krauss se referem à proposta de Malraux em dar a mesma designação para todos os

<sup>22</sup> KRAUSS, Rosalind. *Postmodernism's Museum Without Walls*. In: GRENBORG, Reesa; NAIRNE, Sandy (org). *Thinking about Exhibitions*. London; New York: Routledge 1996.p. 344.

objetos inseridos no *Museu sem Paredes*, eliminando as características temporal, material e estilística que os possam distinguir. Ele propõe uma abordagem singular de obra de arte, museu e história da arte, pois seus pressupostos de *obra* estão embasados na relação do sujeito com a arte, ou seja, não existem mecanismos teóricos que guiam à leitura do observador a obra. Na visão de Douglas Crimp, crítico do museu de Malraux:

Todas as obras que damos o nome de arte, ou pelo menos todas que se submetem ao processo de reprodução fotográfica, tem lugar na grande superobra - a arte como ontologia -, criada não por homens e mulheres em meio a suas contingências históricas, mas pelo Homem em sua própria essência. O *Museu sem Paredes* é o testemunho desse “conhecimento” confortador.<sup>23</sup>

Essa concepção de museu permite ao visitante, a partir de suas escolhas, a possibilidade de explorar e de se relacionar com o ambiente e as obras que estão nele dispostas, possibilitando uma proximidade com o que é exposto no museu. Encontramos essa proposta de integração entre visitante, museu e obra, nos trabalhos do artista Vito Acconci, por exemplo, que explora em suas *performances* um diálogo com o espaço público. Ele acrescenta que essa relação aciona um caráter dubio entre os atos que são realizados por “livre-arbítrio” e os que são por “autorização”. Para o artista, a arte não se constitui em um *espaço*, mas através dele “I go by the place. The place is gone by me”<sup>24</sup> [Eu vou pelo lugar. O lugar se foi por mim]. Seus trabalhos sugerem ao público interações com o espaço que o rodeia e é nessa transposição espacial que se potencializam as relações condicionadas pelo artista entre corpo, arte e museu.

Outra questão levantada pelo artista está no uso manejado do *espaço* como uma maneira de reinventar sua ordenação tradicional, distorcendo o lado exterior e interior do prédio arquitetônico. Assim, sua abordagem provoca tensão nas fronteiras entre público e privado, questionando onde começa um e termina o outro, principalmente em locais abertos ao público e próprios para “abrigar” arte.

Krauss enfatiza essas características como próximas ao ideal moderno de museu projetado por Le Corbusier, por dispor a flexibilidade nas maneiras do observador interagir com a obra, no agrupamento dos objetos sem seguir uma seleção e ordenamento temporal e estilístico. Ela ainda acrescenta que mesmo não havendo um padrão arquitetônico e museográfico seguido por Mauraux, o seu

<sup>23</sup> CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 52.

<sup>24</sup> ACCONCI, Vito. *Introduction: Notes on performing a space*. Avalanche, n°06, 1972, p. 04.



modelo museológico se aproxima das propostas de espaço universal de Mies van der Rohe e das rampas de espiral de Le Corbusier e Frank Lloyd Wright.

O espaço universal de Rohe pode ser comparado à noção de coleção de Malraux ao proporcionar a reordenação do espaço físico do museu e por sugerir a abertura de diálogos dos visitantes com a exposição. No percurso do espiral de Le Corbusier e Frank Lloyd Wright é ativada uma experiência na qual o espectador constrói sua própria trajetória devido à força da gravidade que condiciona sua subida e descida.

Embora o século XX viu muitas constituições de brilhantes palácios de arte em mármore, com suas salas que se sucedem *en filade*, dois novos modelos foram elaborados por ocasião do livro de Malraux, os modelos que tinham muito mais em comum com a reescrita dos termos do museu na era do modernismo, isto é, as forças que foram moldando o *musée imaginaire* de Malraux. Estes modelos foram baseados, por um lado, no "espaço universal" do Mies van der Rohe, e por outro, nas rampas em espiral de Le Corbusier e Frank Lloyd Wright.<sup>25</sup>

## 2.4

### Lugar-espaço-lugar: fruições entre arte e arquitetura

Essa experiência projetada no espaço arquitetônico do museu nos leva a analisar as noções de *espaço* e *lugar* presentes tanto na arte quanto na arquitetura. Esses conceitos se tornam mais presentes quando adentrarmos nos componentes que envolvem o corpo do edifício-museu, pois o nosso interesse está em criar um diálogo com os projetos de museus modernos que privilegiaram em sua arquitetura a relação entre *espaço* e *lugar* na formação de narrativas, ou seja, de um museu que seja dinâmico.

Os conceitos de espaço e lugar, portanto, podem ser diferenciados claramente. O primeiro tem uma condição ideal, teórica, genérica e indefinida, e o segundo possui um caráter concreto, empírico, existencial, articulado, definido até os detalhes. O espaço moderno baseia-se em medidas, posições e relações: é quantitativo; desdobra-se mediante geometrias tridimensionais; é abstrato, lógico, científico e matemático; é uma construção mental. Ainda que o espaço fique sempre delimitado – como sucede de forma tão perfeita no espaço tradicional do Panteon ou no espaço dinâmico do Museu Guggenheim de Nova Iorque –, pela sua própria essência tende a ser infinito e ilimitado. Ao contrário, o lugar é definido por substantivos, pelas qualidades das coisas e dos elementos, pelos

<sup>25</sup> KRAUSS, Rosalind. Postmodernism's Museum Without Walls. In: GREENBERG, Reesa (et al). *Op cit*, 2005. p. 343-344.



valores simbólicos e históricos; é ambiental e está ligado fenomenologicamente com o corpo humano.<sup>26</sup>

Na visão do arquiteto Ignasi de Solà-Morales, a noção de *espaço* é um problema próprio da arquitetura moderna, “emerge na cultura centro europeia e ao mesmo tempo no âmbito da ciência, entrando em crise a concepção euclidiana de espaço como contínuo, homogêneo e determinação estável do universo tridimensional no qual nos movemos”.<sup>27</sup> Assim, para ele essa *noção de espaço* na arquitetura está relacionada à abertura das possibilidades de atuação e concepção de *espaço* dentro das ciências modernas.

No campo das artes, Solà-Morales destaca a atuação do escultor alemão Adolf von Hildebrand no livro *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst* [O problema da forma na pintura e escultura]. Nele, Hildebrand se refere ao espaço da arte/artístico diante da visão do indivíduo, ou seja, o escultor determinou que de acordo com nossa localização no *espaço* são criadas situações diferenciadas que possibilitam experiências diversas com qualquer obra. Para o arquiteto essa análise contribuiu para a percepção de diferentes maneiras de se interagir com o *espaço* e com os objetos que nele estão inseridos.

O pensamento de Hildebrand se desenvolveu em August Schmarsow e Aloïs Riegl, eles destruíram a estabilidade com que Gottfried Semper tentava explicar a gênese das artes a partir de suas condições materiais. O *Raumgefühl* schmarsowiano apelava a um sentimento global em um momento perceptivo que não poderia se reduzir a puros dados quantitativos, materiais, do espaço e dos objetos. Movimento, visão e tato atuam inseparavelmente produzindo uma experiência global, sentimental, segundo este autor, significa tanto como que a realidade da obra arquitetônica, por exemplo, é inseparável da percepção humana e de seus mecanismos ativos frente ao mundo. Em Riegl a noção de *Kunstwollen*, vontade artística, significava que as obras de arte ao longo da história eram tais, devido às condições técnicas, geográficas ou pelos materiais construtivos, como havia pensado Semper, mas que eram o resultado de uma vontade, um desejo de manifestar uma visão do mundo não somente através de símbolos ou imagens mas também através de novas e variadas experiências espaciais.<sup>28</sup>

Para Hildebrand, a concepção de forma em arquitetura é o *espaço*, assim a forma só se apresentaria a partir das experiências com o *espaço*. Essa sugestão em ativar “variadas experiências espaciais”, também é explorada em manifestações artísticas presentes no início do século XX e resultaram em uma maior atuação do espectador em relação ao objeto artístico e ao *espaço* que esse ocupa, ou seja, um

<sup>26</sup> MONTANER, Josep Maria. *A modernidade superada: Arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 31-32.

<sup>27</sup> SÓLAS-MORALES, Ignasi de. op cit, p. 103.

<sup>28</sup> SÓLAS-MORALES, Ignasi de. *Op cit*, p. 104.

*espaço* que permita uma maior aproximação do visitante quando em contato com a obra de arte.

Nas artes plásticas destacamos Marcel Duchamp, que, por meio de seus *ready-mades*, desmaterializou o fetiche instaurado pelo museu sobre a obra de arte. Segundo o filósofo Thierry De Duve, Duchamp critica a figura que o museu se tornara, ou seja, uma religião iconoclasta de adoração à obra de arte.<sup>29</sup> Ao inscrever no salão organizado pela Sociedade dos Artistas Independentes [Society of Independent Artists] em Nova York um urinol com o título de *Fontain*, [Fonte, 1917] em nome de R. Mutt, Duchamp rompe com preceitos como autoria e obra de arte, pois elege um objeto do cotidiano feito industrialmente e registra no que seria a assinatura do artista, o nome do fabricante do urinol.

Assim, a *Fonte* não é nem uma pintura ou escultura, mas uma *coisa* [thing], um *ready-made*, um objeto industrializado feito serialmente que para o meio artístico não representa valor estético. Duchamp, de maneira lúdica, questiona a atribuição e o sentido de “obra de arte”, como também os critérios que elegem a obra através da técnica empregada e da qualidade artística de quem a realizou. Ao mesmo tempo, essa atitude passa para o espectador a responsabilidade de eleger se há “significado estético” ou não naquele objeto.

Marcel Duchamp, evidentemente, não poderia ser um artista construtivo (embora não fosse surrealista, apesar das ligações com Breton). Estava colocado desde um ponto de vista crítico diante da arte, entendida já como instituição social que possuía leis próprias e cumpria determinada função. Pensava o museu como algo mais do que um repositório de obras. A ruptura de Duchamp está em sua própria posição perante a arte – no ato mesmo de pensá-la enquanto sistema integrado ao campo ideológico da sociedade. Não só jamais se questionou sobre uma participação da arte na realização do novo ambiente – cerne do projeto construtivo – como descartou-se do mito da pesquisa formal: por compreender as regras de funcionamento da instituição-arte, Duchamp não investigava formas para o objeto de arte, pesquisava diretamente formas de fazer arte. Formas de transformar suas idéias em produtos artísticos que tivessem um diálogo eficaz com a instituição.<sup>30</sup>

O posicionamento de Duchamp no que consiste a institucionalização da obra de arte, fez com que o *ready-made* criasse um problema dentro do campo conceitual do “que é arte” e o “que não é arte”, acarretando, partir disso, no que o

<sup>29</sup> “quão difícil a modernidade tem se esforçado para arrebatrar a nossa relação com a arte do destino desta religião que não pode - e não quer mais - ser lido com tal, mas para que o museu retorne ainda mais perversamente porque ele é o lugar de adoração de um culto que nada mais é.” In: DE DUVE, Thierry. *Look: 100 Years of Contemporary Art*. Brussels: Palais des Beaux-Arts, 2002, p. 21.

<sup>30</sup> BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura*. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 31.

museu consideraria e abrigaria enquanto arte, questionando com isso o princípio de que “o que estiver no museu, tem que ser arte. E depois: ou é arte porque está no museu”<sup>31</sup>. Posteriormente essa atitude se configuraria em diversificadas maneiras da arte se manifestar dentro do museu diante da apropriação do objeto cotidiano e sua fusão com o campo estético.

Em segundo lugar esta criatividade espacial ocorreu fundamentalmente através de mecanismos psicológicos. A visão próxima e remota, o toque, o movimento do corpo, estabelecem as condições da experiência do espaço de modo que a produção de novos espaços e novas experiências espaciais está indissolivelmente ligada à operação dos mecanismos perceptivos do sujeito humano. Da mesma maneira que em certas correntes das artes plásticas são extremas as condições da percepção para se obter novos efeitos estéticos – a vigília estimulada artificialmente pelas drogas no surrealismo ou as experiências ópticas mecânicas iniciadas por Duchamp-, também a arquitetura terá aberto o caminho da inovação espacial através da exploração de todas as possíveis vias psicológicas do sujeito.<sup>32</sup>

Essa situação que envolve o sujeito como fruidor dentro do espaço expositivo aparece diante das propostas lançadas pelas vanguardas artísticas, como também pelos projetos arquitetônicos que as integram. Porém, essas vanguardas propunham em suas obras, além de uma ativação com o *espaço*, provocar nos agentes envolvidos ações que os transpusessem da lógica racional vivida por eles.

No Brasil, encontramos o Movimento Neoconcreto. Suas bases teóricas exploravam a relação de linguagens artísticas na intenção de expandir os limites encontrados no plano do quadro para o espaço concreto, real. A trajetória desse grupo vai de encontro com as propostas artísticas brasileiras realizadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e em seus arredores entre os anos 1960 e 1970, investidas nas quais integram e problematizam os capítulos posteriores dessa pesquisa.

## 2.5

### **Neoconcretos: a investigação *sensível da forma* no espaço**

Acionando novas situações ao ambiente museológico no que se refere à funcionalidade e à ação do objeto no espaço expositivo, o Movimento

<sup>31</sup> DE DUVE, Thierry. Idem, p. 49.

<sup>32</sup> SÓLAS-MORALES, Ignasi de. op cit, p. 105.

Neoconcreto sugeria uma linguagem relacionada ao ambiente que o agrega problematizando questões relativas à *forma*, ao *tempo* e ao *espaço* que constituem a arte. Com isso, no ano de 1959 foi realizada a I Exposição Neoconcreta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nesse mesmo evento foi lançado o Manifesto Neoconcreto, que defendia a posição ideológica do grupo:

A expressão neo-concretismo indica uma tomada de posição em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. (...) O neo-concreto, nascido de uma necessidade de exprimir uma complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega validade das atitudes científicas e positivas em arte e repõe o problema da *expressão*, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substituiu as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções de objetividade científica: assim, os conceitos de forma, espaço tempo e estrutura – que nas linguagens da arte, estão ligados a uma significação existencial, rica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (Merleau-Ponty, Cassirer, Langer) – e que ruem em todos os campos a começar pela *biologia* moderna, que supera o mecanismo pavloviano – os concretos racionalistas ainda veem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica.<sup>33</sup>

Os participantes da exposição foram os artistas Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissman, Lygia Clark, Lúcia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis. A proposta do manifesto seria revisar as teorias e críticas sobre a arte construtiva e retomar as ideias de Mondrian, Malevitch, Pevsner, Tatlin, da Bauhaus, entre outros. O contato com essas vertentes resultou no desenvolvimento de trabalhos que abordavam a tensão encontrada nos conceitos de *objeto*, *espaço* e *forma* quando integrados à produção artística. Encontramos essa iniciativa no trabalho da artista Lygia Clark. Gullar analisa o resultado dos estudos de Clark na procura por ativar *objetos* compostos em um plano com a finalidade de romper e expandir-se para o *espaço* fora da moldura:

Acrescente-se a estas observações o fato de que Lygia Clark, seguindo o caminho iniciado com a absorção da moldura pelo quadro - experiência que se integra perfeitamente nessa necessidade de transcender a tela como objeto material -, partiu para realização da pintura no espaço, muito embora ignorasse não apenas a profecia de Malevitch como suas arquiteturas suprematistas e contra-relevos de Tatlin.<sup>34</sup>

Os neoconcretos propunham estudos referentes ao problema do objeto e seus espaços de atuação tradicional como possibilidade de um novo diálogo entre

<sup>33</sup> GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. In: AMARAL, Aracy (Org). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, Rio de Janeiro: Funarte, 1977. p. 80-82.

<sup>34</sup> GULLAR, Ferreira. *Op cit.*, 1985, p. 139.

*linha e plano*. O grupo pretendia com isso extraí-lo das limitações impostas pela estrutura da escultura e pela superfície retangular do quadro. O Neoconcretismo resgatou situações levantadas pela Bauhaus, como os limites do quadro em sua reprodução virtual de espaço, e de “libertação” da arte de representar elementos figurativos. Outra influência está nos ideais do Neoplasticismo de Mondrian que pensava na construção da forma como estruturas ilimitadas. Ronaldo Brito levanta que esse posicionamento Neoconcreto “significou a manutenção de um espaço experimental aberto contra o reducionismo racionalista”.<sup>35</sup>

Debatendo questões como *forma significativa, quadro e escultura*, os trabalhos neoconcretos sugeriam romper com o conceito tradicional de *espaço*. Sua atuação propôs ampliar exercícios que explorassem o *espaço*, ou seja, a construção de um *plano* que eliminasse a moldura e de uma *escultura* que se libertasse da base. Assim, a quebra do *espaço representacional* eliminaria as existentes delimitações entre o *espaço* interior e exterior, expandindo-se e integrando a arquitetura à obra, e com isso proporia uma ampliação na relação com seu entorno, ou seja, o museu e o espaço expositivo.

O plano é um objeto criado pelo homem com um objetivo prático: satisfazer sua necessidade de equilíbrio. O quadrado, criação abstrata, é um produto do plano. Marcado arbitrariamente os limites do espaço, o plano dá ao homem uma ideia inteiramente falsa e racional de sua própria realidade. (...) Demolir o plano como suporte da expressão é tomar consciência da unidade como um todo vivo e orgânico.<sup>36</sup>

Para o grupo a linha é um contorno *artificial* que cria uma delimitação entre os elementos contidos em um ambiente, a separação estabelecida entre um e outro são fictícias. As formas, cores e objetos que são captados pelo “homem no mundo” não apresentam delimitações e, por serem partes contidas em um mesmo conjunto, se entrecruzam e fundem de forma ininterrupta e inconstante.

Ideias como no Movimento Neoconcreto brasileiro, à abolição do quadro ou à sua transformação numa nova transformação estrutural diretamente derivada da pintura (Lígia Clark e o “Bicho”). Ives Klein ao chegar ao monocromático, chega também a outro ângulo (“elementar”, cor-cor, plano-plano, etc.) do limite da pintura; (...). Ferreira Gullar nesta época escreveu sua célebre teoria do Não Objeto, onde todos estes problemas foram abordados de forma magistral. Mas o problema do objeto não se restringe somente às transformações de ordem estrutural (...). Aliás é importante que esta lógica seja quebrada, sob pena de termos apenas uma evolução acadêmica do problema: o objeto que era antes

<sup>35</sup> BRITO, Ronaldo. *Op cit*, 1999, p. 75.

<sup>36</sup> CLARK, Ligia. *A morte do plano*. Rio de Janeiro: Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, 1960, pp. 01-02. > Disponível em: >[http://www.lygiaclark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=14](http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=14)> Acesso em: 06/06/2012.

representado no quadro de cavalete, sob diversas maneiras, passaria a ser criado nele mesmo, no espaço tridimensional, etc.<sup>37</sup>

Dentro deste contexto Ferreira Gullar lançou a “Teoria do Não-Objeto” [1959], onde problematiza as questões que embasavam o pensamento neoconcreto resultantes de suas experiências. Essas consistiam na pesquisa de materiais que originaram em propostas diversificadas, como por exemplo, trabalhos que transcendiam o uso do cavalete e do suporte plano. Essas propostas não visavam necessariamente à utilização e *função* do objeto enquanto obra de arte, isso para Gullar ocasionou a *morte da pintura* e o nascimento de novos espaços representativos de arte.

O fenômeno da demolição do quadro, ou da simples negação do quadro de cavalete, e o conseqüente processo qual seja, o da criação sucessiva de relevos, antiquadros, até as estruturas espaciais ou ambientais, e a formulação de objetos, ou melhor, a chegada ao objeto, data de 1954 em diante, e se verifica de várias maneiras, numa linha contínua, até a eclosão atual. De 1954 (época da arte concreta) em diante, data da experiência longa e penosa de Lygia Clark na desintegração do quadro tradicional, mais tarde o plano, do espaço pictórico, etc. no movimento Neoconcreto dá-se essa formulação pela primeira vez e também a proposição de poemas-objetos (Gullar, Jardim, Pape), que culminam na Teoria do “Não-Objeto” de Ferreira Gullar.<sup>38</sup>

A “Teoria do Não-Objeto”, ao tratar destes novos espaços representativos, sugere explorar o corpo como um *agente fenomenológico*, ou seja, essa proposição implicava na instauração de um campo experimental na produção de linguagens artísticas. Para isso, Gullar apoia sua teoria nas experiências artísticas realizadas pela artista Lygia Clark para assim cumprir o que podemos entender como uma dupla função: a de complementar as ideias geradas pelos artistas no Manifesto Neoconcreto e a de propor uma radicalização na realização do trabalho artístico por meio do *tempo* e do *espaço*. Ou seja, além explorar e criticar os limites impostos pelo plano e sua função contemplativa, o “não-objeto” buscava interagir com o ambiente e seus agentes participantes.

Um não-objeto, seja um poema espacial, seja um “Bicho”, está imóvel diante de você, mas à espera de que o manuseie e assim revela o que trás oculto em si. Depois de manuseá-lo, você o devolve a situação anterior [...] Por isso, defini

<sup>37</sup> OITICICA, Helio. *Objeto – Instancias do problema do objeto*. s.d, p. 02. Projeto Helio Oiticica, Itaú Cultural. Disponível em: >[http://www.itaucultural.org.br/aplice\\_xternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dspimagem.cfm?name=Normal/0130.68%20p02%20-%20149.JPG](http://www.itaucultural.org.br/aplice_xternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dspimagem.cfm?name=Normal/0130.68%20p02%20-%20149.JPG)>.

<sup>38</sup> OITICICA, Helio. *Esquema geral da nova objetividade*. In. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (org). *Op cit.*, 2009, p. 156.

assim naquela época: o não-objeto é uma imobilidade aberta a uma mobilidade aberta a uma imobilidade aberta.<sup>39</sup>

Esse “jogo” que Gullar problematiza entre o *participador* e o “não-objeto” sugere um caminho a ser percorrido pela arte no contato com a vida. Esse percurso integra o trabalho artístico e o espectador à ação do artista, essa experiência culmina na instauração da noção de *participação*<sup>40</sup> na arte. O grupo se preocupou em desconstruir os “limites” espaciais e a hierarquia organizacional do objeto, do conceito de *plano* e suas dimensões pré-estabelecidas nos campos da escultura e da pintura. A apreciação da obra foi considerada um limite ou empecilho para linguagem artística, pois era um gesto em busca de um “resultado”, ou seja, da “obra de arte”, que ao ir para o museu finalizaria seu “ciclo” quando o espectador apreciasse a obra criada pelo artista.

Contrárias a esse “ciclo”, as produções neoconcretas exploraram, a partir do ambiente que envolvia a obra, relevar a inferência ocorrida quando em contato com outros agentes, rompendo com a condição do espectador de “apreciador”, pois isso não condizia com o que estava sendo sugerido pela própria poética neoconcreta. Para isso o grupo incorporou em seus trabalhos o sentido de *permanência* quando em contato com o visitante, tornando-o sujeito *participador*

<sup>39</sup> GULLAR, Ferreira. *Teoria do não objeto*. In: AMARAL, Aracy. *Op cit*, 1977, p. 87.

<sup>40</sup> “O problema da participação do espectador é mais complexo, já que essa participação, que de início se opõe a pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há, porém, duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve “manipulação” ou “participação sensorial-corporal”, a outra que envolve uma “participação semântica”. Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não fracionada envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. Desde as proposições “lúdicas” as do “ato”, desde as proposições semânticas da “palavra pura” as da “palavra no objeto”, ou as de obras “narrativas” e as de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra e solicitado a contemplação dos significados propostos na mesma - esta é pois uma obra aberta. Esse processo, como surgiu no Brasil, está intimamente ligado ao da quebra do quadro e a chegada do objeto ou ao relevo e antiquadro (quadro narrativo). Manifesta-se de mil e um modos desde o seu aparecimento no movimento Neoconcreto através de Lygia Clark e tornou-se como que a diretriz principal do mesmo, principalmente no campo da poesia, palavra e palavra-objeto. É inútil fazer aqui um histórico das fases e surgimentos de participação do espectador, mas verifica-se em todas as novas manifestações de nossa vanguarda, desde as obras individuais até as coletivas (happenings p.ex.). Tanto as experiências individualizadas como as de caráter coletivo tendem a proposições cada vez mais abertas no sentido dessa participação, inclusive as que tendem a dar ao indivíduo a oportunidade de “criar” a sua obra. A preocupação também da produção em série de obras (seria o sentido lúdico elevado ao máximo) é uma desembocadura importante desse problema.” OITICICA, Helio. Esquema geral da nova objetividade. Rio de Janeiro, 1967.. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org). *Escrito de artistas: anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 162- 163.

do processo artístico e não mais espectador. Sua existência e intenção tornaram-se “abertas” para ações temporais, físicas e sensoriais.

Relacionado com essa noção de *participação*, que sugere praticar arte através de experimentações e vivências, essa linguagem se direciona a uma nova dimensão espacial caracterizada pela relação sujeito/objeto. Isso possibilitou o artista explorar em seus trabalhos poéticas que transcendem o plano pictórico, de forma a abranger o espaço que compreende essa manifestação artística, como o museu, por exemplo.

O desejo do artista de propor “novas formas de viver” se associa a outros domínios criativos – a arquitetura, a poesia, o vestiário e a música – como parte de uma ampla atitude experimental, mas de uma consciência interdisciplinar.<sup>41</sup>

Ao integrar essa proposição espacial ao conjunto estrutural do museu moderno, essa poética artística sugere a construção de uma “obra aberta” no sentido de um ato inacabado, um processo, transformando artista, participante e arquitetura em uma única expressão e linguagem. Esta inter-relação converte esses agentes em um conjunto de ações e fluxos contínuos presentes no trabalho de arte. A *abertura* desse ato ao *espaço* designa a essa interação múltiplas significações e maneiras de se expressar, como também a liberdade de recepção e interpretação de diferentes visões de *mundo* encontradas nas experiências vivenciadas por esses atores.

Para evitar qualquer confusão na terminologia, é importante especificar que aqui a definição da 'obra aberta', sua relevância é depositada na formulação de uma recente dialética entre o trabalho de arte e seu intérprete, ainda precisa estar separado de outras aplicações convencionais deste termo. Teóricos estéticos, por exemplo, muitas vezes recorrem às noções de "completude" e "abertura" em relação a uma determinada obra de arte. Estas duas expressões referem-se a uma situação padrão de que todos estamos conscientes da nossa recepção de uma obra de arte: nós o vemos como o produto final do esforço de um autor para organizar uma sequência de efeitos comunicativos de tal forma que cada pessoa destinada pode remodelar a composição original concebida pelo autor.<sup>42</sup>

A negação do espaço representacional ou simbólico criado em situações restritas ao *plano* se revelou para os neoconcretos como “libertação” e ampliação de suas linguagens para um espaço relacional que agrega ambiente físico e

<sup>41</sup> BRETT, Guy. *Brasil Experimental: Arte / Vida, Proposições e Paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, p. 19.

<sup>42</sup> ECO, Umberto. *The poetics of the open work*, 1962. In: BISHOP, Claire. *Participations*. Whitechapel Gallery, London. 2006, pp. 21-22.



*sensível*<sup>43</sup>. Essa abertura se expandiu em linguagens que procuraram dialogar com a coletividade no sentido de produzir uma arte integrada à vida. Tratou-se de envolver o universo sensorial do corpo em um universo intersubjetivo, geralmente em realizações coletivas, e, ao mesmo tempo, abrangendo a versatilidade de materiais incomuns aos meios artísticos e incomuns às categorias da arte.

Neste ponto pode-se objetar (...) que qualquer obra de arte, mesmo que seja transferida para o destinatário em um estado inacabado, exige uma resposta livre, inventiva, mesmo porque ela realmente não pode ser apreciada a menos que o artista de alguma maneira a reinvente em colaboração psicológica com o próprio autor.<sup>44</sup>

Essa posição em buscar interação do trabalho com o espaço expositivo foi proposta pelo artista Helio Oiticica na realização do “experimento whitechapel” em 1969. Segundo Guy Brett, Oiticica aboliu o termo “exposição”, substituindo por “experimentação”, expressão na qual traduziria sua intervenção no espaço da Galeria Whitechapel. Outro aspecto presente na proposta do artista estava na intenção de conceber o espaço em sua totalidade, ou seja, os objetos eram dispostos a constituir um *ambiente* integrado que se completava através da participação do espectador. Brett descreve esta experiência destacando:

O conjunto completo constituiu uma espécie de vila, campus ou “mind-settlement”, como o chamava. Era a proposta do que denominou *Crelazer* (neologismo que combina criação, crescimento, lazer, prazer e, talvez, crioulo). O espectador tirava os sapatos antes de pisar na areia de *Éden*, nome pelo qual o ambiente central era chamado; não era permitido entrar de outra forma. Mais que uma simples mecânica forma de behaviorismo, o *Éden* de Hélio se revelava um convite para a brincadeira e o devaneio, cujos fins eram abertos e incondicionais. Havia Bóides para serem explorados com as mãos ou pelo olfato; cabines para devaneios solitários e outros espaços mais comunais; Parangolés para vestir e dançar; e Ninhos, um grupo de caixas com cerca de dois metros por um, divididas por véus, em que o visitante era convidado a torná-los habitáveis a seu próprio modo e com materiais de sua própria escolha. Hélio desenhou um mapa de *Éden*, que foi impresso no catálogo com o subtítulo joyceano: “an exercise in the creleisure and circulations” [um exercício no crelazer e circulações]. Ele se inspirou de modo ousado nas formas simplificadas da abstração do século XX. Em vez do confrontador e irredutível “objetivismo” dos minimalistas, propôs vácuos abertos para serem penetrados e habitados. Seu ambiente, embora mínimo, tinha uma sensação rítmica que permitia a sutil exploração da relação entre subjetivo e o social, entre o poético e o material.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> “O pintor ‘emprega seu corpo’, diz Valéry. E, de fato, não se percebe como um espírito poderia pintar. É oferecido seu corpo ao mundo que o pintor transforma seu corpo em pintura. Para entender essas transsubstanciações, é preciso reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é uma porção do espaço, um feixe de funções, que é um trançado de visão e movimento.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004, p. 17.

<sup>44</sup> ECO, Umberto. *The poetics of the open work*, 1962. In: BISHOP, Claire. *Op cit.*, 2006, p. 23.

<sup>45</sup> BRETT, Guy. *Op cit.* Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, p. 46.

Desse modo, as propostas de Oiticica se articulavam ao criticar o trabalho de arte que não explorasse em sua poética um diálogo com o visitante, pois acabaria se distanciando de seu contexto e vida. Suas temáticas tratavam a “obra” como *processo*, ou seja, como atitudes *abertas* a se praticar ou encontrar a arte. A *duração*, a reflexão e a relação tornaram-se poéticas do fazer artístico, e sua abertura para estas abordagens tornaram o trabalho de arte em um *ambiente total*, fruto de experiências e vivências.

Ao experimentar o *espaço*, o artista buscou expandir seu trabalho para interagir e se integrar no ambiente, tornando o ato artístico um *organismo* composto por escolhas, gestos e comportamentos. O espectador e a obra se reinventam em *participador* e *objeto propositor*. A percepção visual do objeto de contemplação, antes único vínculo traçado com a obra, passou a ser um dos sentidos complementares em sua interação. O trabalho carece dele para que seja revelada sua extensão, de modo que a intenção da obra estaria em proporcionar uma relação *movente* e trocas inesgotáveis num conjunto que unifica *corpo*, arte e arquitetura.

## 2.6

### **Fenomenologia e metafenomenologia: entrelaçamentos entre corpo, espaço, arte e lugar**

Ao propor a interconexão do *espaço* de atuação em diálogo com o processo artístico, a postura do grupo neoconcreto se embasa nas teorias relacionadas à fenomenologia do filósofo Maurice Merleau-Ponty para o desenvolvimento de suas poéticas. Na obra “Olho e o Espírito” de 1961, Merleau-Ponty critica a universalidade do cientificismo e a dualidade cartesiana entre corpo e alma, ressaltando a importância do olhar existencial, da inter-relação como totalidade e da compreensão do papel do corpo como um ser inacabado.

Esse primeiro paradoxo não cessará de produzir outros. Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo ao seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e ao mundo é feito do estofado mesmo do corpo. Essas inversões, essas antinomias são maneiras

diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, lá onde persiste, como a água-mãe do cristal, a indivisão do seinciente e do sentido.<sup>46</sup>

Deste modo, os artistas passaram a explorar na arte um novo ambiente expressivo, *fenomenológico* e *perceptivo*, de maneira a relativizar os *espaços* e limites entre linha e quadro. Tratou-se de compreender a arte como processo contínuo de estudo entre corpo, artista, espectador e obra, onde a ação artística derivaria das experiências vividas em seu meio, e assim expandiria a atuação artística para um novo campo, o experimental. Vê-se:

O neoconcretismo em suas duas vertentes básicas tinham um projeto comum: reorganizar os postulados construtivos dentro do ambiente cultural brasileiro. O projeto era renovar a vanguarda construtiva. Uma exposição neoconcreta aparecia, então, como o ponto mais avançado e “livre” da pesquisa de arte no País. (...) Os agentes neoconcretos prescreviam, assim, o terreno de sua prática e se dispunham a analisar os seus elementos de modo autônomo: a arte não podia ser instrumentalizada, e sim compreendida como atividade cultural globalizante, que envolvesse o conjunto da relação do homem com seu ambiente.<sup>47</sup>

“Os artistas neoconcretos preferem mergulhar na natural ambigüidade do mundo para descobrir, nele, pela experiência direta, novas significações”<sup>48</sup>. Sua justificativa estaria na inexistência de métodos que controlem a *experiência* entre vida e arte, por equivaler a uma relação contínua e “sensível”<sup>49</sup>, logo essa não poderia ser controlada por procedimentos matemáticos. Através da teoria fenomenológica, o neoconcretismo investiu em procedimentos que ligassem o campo da “percepção”<sup>50</sup> com o trabalho de arte, pensando-o enquanto forma de explorar a “totalidade humana”.

Com Merleau-Ponty, para Gullar o principal teórico de suas manobras anticoncretas, vinha não apenas a fenomenologia, mas até um certo existencialismo. Enquanto a *episteme* concreta incluía o homem sobretudo como agente social e econômico, apesar da propalada autonomia da cultura, o neoconcretismo repunha a colocação do homem como ser no mundo e pretendia

<sup>46</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Olho e o espírito*. Rio de Janeiro: Cosac Naif, 2004, p. 17.

<sup>47</sup> BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo. In: \_\_\_\_\_. *Experiência Crítica*. Rio de Janeiro: Cosac Naif, 2006, p. 79.

<sup>48</sup> GULLAR, Ferreira. *Op Cit*, 1985. p.243.

<sup>49</sup> “O sensível é precisamente o meio em que pode existir o *ser* sem que tenha que ser posto; aparência sensível do sensível, a persuasão silenciosa do sensível é o único meio de o Ser manifestar-se sem tornar-se positividade, sem cessar de ser ambíguo e transcendente.” In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.199.

<sup>50</sup> “Descrevo percepção como sistema diacrítico, relativo opositivo, - o espaço primordial como topológico (isto é, trabalhado numa voluminidade total que me envolve, onde estou que se encontra por trás de mim, tanto quanto minha frente...)” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Op cit.*, 2007, p.199.

pensar a arte neste contexto : tratava-se de pensá-lo enquanto totalidade. Era o retorno das intenções expressivas ao centro do trabalho da arte.<sup>51</sup>

Merleau-Ponty, ao tratar da relação entre *sujeito* e *objeto*, introduz o conceito de *quiasma* como forma de pensar a *ação* exercida entre esses *corpos*. Ele observa:

- a clivagem não consiste, essencialmente, em para Si para Outro, (sujeito-objeto) é mais exatamente a de alguém que se dirige ao mundo e que, do exterior, parece permanecer no seu “sonho”. (...) Mas, como o quiasma dos olhos, esse é também o que faz com que pertençamos ao mesmo mundo, - um mundo não que é projetivo, mas que realiza sua unidade através das impossibilidades tais como a de meu mundo e do mundo do outro – (...)

O quiasma não é somente troca eu-outro (as mensagens que recebe, é a mim que chegam, as mensagens que recebo é a ele que chegam), é também a troca de mim e do mundo, do corpo fenomenal e do corpo “objetivo”, do que percebe e do percebido: o que começa como coisa termina como consciência da coisa, o que começa como “estado de consciência” termina como coisa.<sup>52</sup>

O campo fenomenológico explorado pelos Neoconcretos os conduziu a estabelecer uma perspectiva em relação ao *homem* e ao *mundo*, através de sua *ação* no *espaço*. O corpo passa a ser compreendido como uma ferramenta de experimentação dos atos, que em decorrência das experiências individuais ou coletivas refletem as *percepções* transmitidas, o que conduz a uma nova relação entre *sujeito*, *objeto*, *espaço* e *lugar*.

O desdobramento quase “reflexivo”, a reflexividade do corpo, o fato de que ele se toca tocando, se vê vendo, não consiste em surpreender uma atividade de ligação atrás do ligado, em reinstalar-se nessa atividade constituinte; a percepção de si (...) ou percepção da percepção não converte aquilo que ela apreende em objeto e não coincide com uma origem constituinte da percepção: de fato, não consigo, de todo, tocar-me tocando, ou ver-me vendo, a experiência que tenho de mim percebendo não vai além de uma espécie de *iminência*, conclui-se no invisível; simplesmente, este invisível é o *seu* invisível, isto é, o avesso de *sua* percepção especular, da visão concreta que tenho do meu corpo no espelho.<sup>53</sup>

Para o filósofo José Gil, a percepção da obra de arte ou *olhar estético* se constitui em três níveis: “a. ao mesmo tempo os intervalos que separam os três níveis e aquilo que os une; b. o movimento que daí resulta animando as formas; c. o tipo de invisível que corresponde à percepção das formas das forças.”<sup>54</sup>

<sup>51</sup> BRITO, Ronaldo. *Op cit.* São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 57-58.

<sup>52</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.199.

<sup>53</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Ibidem*, p.226.

<sup>54</sup> GIL, José. *A imagem Nua e as Pequenas Percepções*: Estética e metafenomenologia. Lisboa: Relógio D'água Editora, 2005, p. 290.

A percepção de uma obra se divide em *trivial* das formas visíveis e *não-trivial* das formas invisíveis. A primeira está apreendida nas formas captadas pelo *olhar* de um sujeito em uma obra, e a segunda nas formas implícitas que não são percebidas instantaneamente. Ambas compõem uma unidade no conjunto que constitui o “olhar” da obra, e ele não a percebe por etapas delimitadas, mas em seu *movimento* de “ler de maneira flexível” o que estaria explícito e subentendido na obra. Essa flexibilidade no ato de “olhar” torna a obra um elemento instável que contém inúmeros eventos sobrepostos uns nos outros em um “intervalo que de novo suscita pequenas percepções que fazem o olhar deslizar mais profundamente em busca de novas estruturas.”<sup>55</sup>

A busca por superar a pura objetividade na arte levou o grupo neoconcreto a uma investigação subjetiva e a expandir seus modos de expressão em diferentes campos de atuação. O corpo passou a ser explorado como *motor* que transfere os sentidos ao contato com a experiência. As percepções são decodificações temporais que vão se formando e modificando de acordo com o que é aprendido, escolhido e compreendido pelo corpo em relação com o *mundo*.

Gil sugere que as novas estruturas que se apresentaram com estas propostas, ou seja, de *movimento*, condicionaram no espectador um *devir no outro*, de incorporar a obra ao corpo. Para que isto aconteça é preciso que o corpo se disponha a interagir com o trabalho, fundindo-se ao processo proposto pelo artista. Essa abertura tenciona a inúmeras situações que nunca são iguais e não compreendem um saber objetivo, pois não há como determinar a precisão de uma forma ou de um estado corporal. Diz ele:

Não há um sujeito aqui que perceba ali um corpo, mas um laço vivo de forças constituindo o solo sobre o qual se ergue as percepções das formas; e a formas destas formas varia segundo a modulação da relação das forças. O corpo de outrem é percebido segundo as variações infinitesimais do afecto e do corpo-a-corpo. Podemos assim definir a percepção do corpo de outrem como um corpo-imagem: são sempre imagens do corpo que vemos quando percebemos o corpo do outro.<sup>56</sup>

Também não é inteiramente subjetivo devido à presença física do corpo, segundo Gil, pois o corpo por si só é uma expressão que se manifesta de maneira particular: o corpo é uma totalidade que tem necessidades e gestos próprios. A expressão para ele é um signo corporal que se revela através dos movimentos e

<sup>55</sup> GIL, José. *Ibidem*, p. 293.

<sup>56</sup> GIL, José. *Ibidem*, p. 296.

sentidos, porém esses gestos podem se limitar a responder apenas às suas necessidades físicas como andar ou comer. Assim, para que não haja conflito entre esses efeitos mútuos, há um *intervalo* que divide o *traço expressivo* exterior do interior, conectando com isso os movimentos de *expressão* com os *expressos*.

O *intervalo* entre a *expressão* e o *expresso* de um corpo do outro e seu significado habita o *não-lugar* ou *lugar-zero* onde o *corpo-imagem* está em constante transformação e movimento: “*é o não lugar do absolutamente possível.*”<sup>57</sup> A arte tem a faculdade de penetrar nestes ambientes e *inscrevê-los*, as formas surgem através da arte, o *movimento* é por si só arte, um ato artístico encontra-se em *espaço-tempo* indeterminado de *movimento* ilimitado. Ao interligar arte e arquitetura a essa relação, o *participador* transfere a essa experiência a passagem de sua percepção para as formas ao seu redor.

A ideia de *fluidez* no percurso entre obra, espectador e arquitetura possibilitou que a produção só existisse na presença de um agente: sua intervenção tornou-se parte do processo, sendo este alvo de ininterruptas leituras e maneiras de *estar* no trabalho e vice-versa. Assim, buscou-se expandir o campo visual para o tátil, o comestível, o transposto, o espontâneo e o subjetivo: o corpo também é parte integrante do conjunto arte/museu.

O estudo da percepção estimulou buscar na experiência múltiplos diálogos com as *sensações passadas pelo ver, ouvir e sentir* do contato com o *objeto percebido*<sup>58</sup>. Observar no sentido de *notar*, de presenciar algo a ser *sentido*, que ultrapassa o que é captado com o ato de olhar e inibe o contato entre espectador e obra. As maneiras de se perceber o mesmo *objeto* derivariam dos diferentes modos de comportamento presentes nas relações que se entrecruzam e se transformam.

É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está voltado de alguma maneira a visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas no que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado, do mesmo modo que, inversamente este não é uma visibilidade nula, não é sem uma existência visual. Já que o mesmo corpo vê e toca, o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo. Maravilha muito pouco notada é que todo movimento de meus olhos – ainda mais, toda deslocação de meu corpo – tem seu lugar no mesmo universo

<sup>57</sup> GIL, José. *Ibidem*, p. 298.

<sup>58</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.28.

visível, que por meio deste pormenorizo e exploro, como, inversamente, toda visão tem lugar em alguma parte do espaço tátil.<sup>59</sup>

A experiência para ser vivida deve entrar em relação com os sentidos no *mundo da percepção*. Nele, os sentidos são levados a entrar em contato com as cores e reflexos de forma a descartar seus aspectos físicos e aparentemente *reais*, para que através da experiência as *sensações* não sejam negadas ou incompletas, mas tratam como um fator que complementa a relação estabelecida entre o *homem* e seu ambiente. De acordo com Merleau-Ponty, “o homem não é um espírito e um corpo, mas um espírito com um corpo, que só alcança a verdade das coisas porque seu corpo está como que cravado nelas.”<sup>60</sup>

Nada é neutro, cada componente evoca um determinado tipo de comportamento, tenciona algum tipo de reação agradável ou não. Segundo Merleau-Ponty, as atitudes tomadas pelo *homem* estão de acordo com as escolhas feitas em relação aos objetos que o rodeiam, as cores selecionadas e os lugares percorridos. O corpo transformou-se em uma linguagem tangível de descobrimento interno e externo entre *homem* e mundo vivenciado. A visão, audição e o tato, mecanismos orgânicos, foram sugestionados a buscar na *sensibilidade* à compreensão dos estímulos pressentidos e experimentados no mundo. Como sugere Maurice Merleau-Ponty:

O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles. (...) Mas no momento mesmo em que o mundo lhe mascara sua deficiência, ele não pode deixar de revelá-la: pois se é verdade pela mesma razão que meu corpo é pivô do mundo: sei que o objeto tem várias faces porque eu poderia fazer a volta em torno deles, e neste sentido tenho consciência do mundo por meio do meu corpo.<sup>61</sup>

A dimensão do corpo interage e cria relações e extensões entre ele e o universo que o cerca. Assim, esse universo não significa somente o espaço físico que o compreende, mas também linguagens, corpos, sons, imagens, do momentâneo, etc., os quais habitam nas maneiras de se ver, tocar e estar no mundo. Segundo Lygia Clark, essa experiência pode se configurar através:

I. Sou da família dos bratáquios: através da barriga vísceras e mãos, me veio toda a percepção sobre o mundo. Não tenho memória, minhas lembranças são sempre

<sup>59</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, p. 131.

<sup>60</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas*, 1948. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 17-18.

<sup>61</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Ibidem*, p.122.

relacionadas, apreendidas pelo sensorial. (...) Dar-se as mãos quando se dança é oferecer-se a si e ao outro o prazer da solidão quebrada no momento da comunicação de dois corpos, que a princípio, deveriam se completar sempre, o cheio e o vazio, janela aberta, convite a debruçar-se. As mãos que possuem a magia do arrumar, do dar, do carinho, do tirar, do bater, do se limpar e se sujar, da oração, do gesto maquinal, do tatear do cego, do conhecimento, da criação.<sup>62</sup>

Os fundamentos fenomenológicos influenciaram o grupo neoconcreto a ampliar sua investigação visual e plástica para o *espaço real*, ou seja, uma expressão artística que explorava o tempo e o *espaço* integrado à vida e às experiências vividas. Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, entre outros, questionaram o que entendiam enquanto fronteira no desenvolvimento da linguagem artística, no que responde aos limites e convenções da pintura e da escultura atreladas à delimitação oferecida por seus suportes. Lygia Clark chamou atenção à necessidade de o artista destituir o plano e a base - suporte da escultura - enquanto métodos no “fazer artístico”, e à importância da arte em interagir e *habitar*.

O artista neoconcreto não abordava propriamente o espaço, ele o experimentava. Disponha-se a vivenciá-lo, atuar contra o relacionamento tradicional entre o sujeito observador e o trabalho. Tinha uma concepção não-instrumental do espaço, desejava imitá-lo, torná-lo campo de projeções e envolvimento num registro quase erótico. O desejo neoconcreto se opunha ao modo de revelação vigente com a arte e ao processo de leitura estabelecido: contra a passividade, o convencionalismo, o platonismo da fruição “normal”, buscava tencioná-la, explodi-la em seus limites tradicionais.<sup>63</sup>

Na visão da historiadora da arte Reesa Greenberg, Brian O’Doherty, em *The White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, revisa a significância existente quanto a à localização e o tipo de espaço arquitetônico que acomoda a “exposição de arte”, que a partir dos anos sessenta tinha como foco o ato de desvelar os domínios do espaço em experiências artísticas, exercendo questionamentos acerca da relação da obra com o espaço expositivo e ao mesmo tempo da legitimidade que é depositada neste “local de arte”. Esses experimentos sugeriam que ao desvelar os critérios estabelecidos na organização espacial de um museu esse estenderia sua função de edifício para a de “formador de diálogos”, o convertendo em um *lugar* de acontecimento, um *site-specific*.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> CLARK, Ligia. *Breviário sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Revista Arte e Ensaios; Programa de Pós-Graduação em Artes Plásticas Ufrj, n° 16, 2009, p.115.

<sup>63</sup> BRITO, Ronaldo. *Op. cit.* 1999, p. 81.

<sup>64</sup> Para a autora: “‘site-specific’ the term used to describe individual art projects where the location of has been applied to exhibitions including a number of artists whose works reference or are inspired by the site where they are shown. Preferred venues include buildings not associated



## 2.7.

**Entre deslocamentos e acontecimentos: a arte e a arquitetura como “lugares”**

A problematização dos *espaços*<sup>65</sup> em que o objeto pode ser inserido gerou mudanças no comportamento artístico quanto à escolha do *local*, e substancialmente a relação do artista com o território. Essa situação promoveu a *locomoto*ção do objeto de seu “estado natural”: pedestal, parede e museu<sup>66</sup> para um estado em trânsito. Um trabalho que explora a possibilidade de deslocar-se interagindo com diferentes localizações e espacialidades, que por adquirirem um caráter de mobilidade se submetem a intervenções humanas e temporais, ou seja, em relações e condições *abertas* a eventos. Com isso, o espaço da exposição passou a ser potencializado como *site*, e a constituir a totalidade da obra.

Para o artista Michael Heizer, o fazer artístico, ao buscar uma integração com o museu/galeria enquanto *site* ou *lugar* tornou as limitações encontradas no espaço expositivo de responsabilidade do artista, ou seja, “as únicas limitações importantes na arte são aquelas impostas ou aceitas pelo próprio artista”<sup>67</sup>. Assim, o trabalho não é mais tido como uma peça de arte exposta na galeria, mas como algo que transpõe o *lugar* nele inserido, destarte a paisagem se apresenta nesse contexto como uma continuidade do museu/galeria.

Ao tratar de questões que envolvem *obra, espaço e lugar*, os neoconcretos propuseram ações em torno da relação do espectador no encontro de suas linguagens artísticas. A proposta desses artistas estava na ativação e na integração do espectador ao trabalho. Com isso, esse passou a atuar como “sujeito fruidor”

---

with art or locations out of doors. With both individual projects and exhibitions, site-specific connotes the inseparability of location in relation to signification.” GRENBERG, Reesa. *The Exhibited Redistributed: A case for reassessing space*. (In): FERGUNSON, Bruce; GRENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (Org). *Op cit.* 1996, p. 364.

<sup>65</sup> GRENBERG, Reesa. *The Exhibited Redistributed: A case for reassessing space*. In: FERGUNSON, Bruce; GRENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (Org). *Ibid.*, p. 350.

<sup>66</sup> É o caso de intervenções artísticas feitas em locais não convencionais para exposição, mas que tem seu registro – fotos, escritos e vídeos, por exemplo - expostos no Museu ou galeria. O trabalho *P.H* [1969] do artista Artur Barrio, *Spiral Jetty* [1970] de Robert Smithson, os *Bóides* [1964 – 1980] de Hélio Oiticica, entre outros.

<sup>67</sup> HEIZER, Michael; OPPENHEIM, Dennis; SMITHSON, Robert. *Discussões com Heizer, Oppenheim e Smithson*. Nova York, 1970. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. *Op cit.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 279.

dentro desse universo artístico, que resultou em uma poética que buscava a relação entre obra, tempo e espectador. Esse conjunto integrado se traduz através de ações que ativam diferentes meios e propostas nas artes, onde o *espaço* e o *lugar* em que os trabalhos estão dispostos constituem-se em um corpo único em interação.

O arquiteto Joseph Muntanola Thornberg ao discorrer sobre a arquitetura como *lugar* destaca as visões do filósofo Aristóteles, - e mais tarde reforçado por Hegel -, quanto à concepção de *lugar*, destacando que: “o lugar é sempre o lugar de algo ou de alguém, o que me interessa manifestar são as inter-relações entre este algo ou alguém que habita o lugar e o lugar em si” <sup>68</sup>. Assim, ao incorporarmos ao museu essa noção de *lugar*, é aberta a possibilidade de analisá-lo como o “lugar de algo”, mas de algo que o habita e se relaciona com ele.

Solá-Morales considera o estudo do espaço um tema moderno, destacando que: “por uma parte o espaço não era um dado inicial, um ponto de partida prévio sobre o que a obra do arquiteto intervinha já que era o próprio espaço que resultava, finalmente, de uma proposição arquitetônica.” <sup>69</sup> A proposição sugerida pelo autor em dispor através do espaço a abertura a experiências variadas dispõe um cenário que condiciona a arte também a se tornar *lugar*,<sup>70</sup> e pensar a arte a partir dessa qualidade torna importante a presença física do visitante, interdependente do contexto que o envolve. Esses pressupostos nos conduzem a pensar em um museu que labore em proposições que explorem novos espaços e novas experiências que ativam os mecanismos perceptivos dos que o frequenta de forma a transmitir um novo ideal expositivo, um museu *aberto* à vida e à artistas vivos, ao acontecimento.

Esse horizonte que toma o museu a se construir a partir do *devir* <sup>71</sup> o condiciona a se tornar um local submetido a contínuas transformações geradas por eventos que envolvem os objetos expostos e seus frequentadores, artistas ou não.

<sup>68</sup> THORNBURG, Joseph Muntanola Thornberg. *La arquitectura como lugar*. Barcelona: Quaderns d' Arquitectes; Edicions UPC, 1996, p. 17.

<sup>69</sup> SOLÁ-MORALES, Ignasi. *Diferencias: Topografia de la arquitectura contemporânea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995, p. 103.

<sup>70</sup> “O Lugar não se confunde com o espaço físico, recobre-o com camadas de significação. O lugar é delimitado e instaurado pela atividade simbolizadora do homem.” In: PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac, 2003, p. 337.

<sup>71</sup> “Um puro devir sem medida, verdadeiro devir-louco que não se detém nunca, nos dois sentidos ao mesmo tempo, sempre furtando-se ao presente, fazendo coincidir o futuro e o passado, o mais e o menos, o demasiado e o insuficiente na simultaneidade de uma matéria indócil...” DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 1-2.

Assim, as memórias depositadas nesse encontro, em que estão agregadas arte e arquitetura, deixam vestígios de diferentes *espaços* e tempos que se entrelaçam e se convertem em *acontecimentos*.

Por sua vez, o acontecimento é também um ponto de encontro, uma conjunção em que linhas de curso ilimitado se entrecruzam com outras criando pontos nodais de uma intensidade emergente. Finalmente o acontecimento é uma apreensão, o resultado da ação de um sujeito que no fluir caótico dos acontecimentos embaralhados que se atraem e movem para reter-los. É uma ação subjetiva. Produz um movimento de nostalgia e de uma frágil plenitude.<sup>72</sup>

Assim o museu que se insere nestes preceitos adquire uma estrutura espaço-temporal ao possibilitar a relação com os corpos que o atravessam e constituem ilimitados *espaços* de convivência dentro dele, instituindo nesse edifício a função de *lugar* como *acontecimento*. Ignasi Solá-Morales fala do conceito de Deleuze de *arquitetura do acontecimento*. Esse conceito sugere uma arquitetura que se desenvolve temporalmente de acordo com os eventos culturais a sua volta, tornando expansível essa ligação. Segundo o autor, esse fenômeno também encontra relação com a arte, potencializando-a e criando uma ação deliberada. Isto anula a possibilidade de um estado de permanência para arquitetura e ativa esse elementos a produzir juntamente o *lugar*.

Desde mil lugares distintos ainda é possível a produção do lugar. Não como a revelação de algo permanentemente existente, mas como a produção de um acontecimento. Não se trata de propor uma arquitetura efêmera, perecível e passageira. O que se define nestas linhas é o valor dos lugares produzidos pelo encontro de energias atuais, graças às forças dos dispositivos projetados capazes de provocar a extensão de suas ondulações e a intensidade do choque que sua presença produz.<sup>73</sup>

Nossa investigação dentro dos campos que lidam com as ideias de *espaço*, *lugar*, arte e arquitetura na construção do ideal de museu de arte moderna tenta lidar com esses conceitos e como o modo como esses interatuam entre si. Deste modo, quando dialogamos com as concepções de *espaço* e *lugar*, percebemos que esses, quando integrados às noções de arte e arquitetura, originam relações híbridas, ou seja, a estrutura arquitetônica em encontro com a poética artística ativa situações múltiplas e fluidas quando conectadas com o frequentador, formando, com isso, o corpo do museu.

Assim, propomos investigar a interação entre *espaço real* e *espaço sensorial* em contato com os eventos em torno do museu e as propostas artísticas

<sup>72</sup> SOLÁ-MORALES, Ignasi. *Diferencias*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995, p.110.

<sup>73</sup> SOLÁ-MORALES, Ignasi. *Ibidem*. p.112.

surgidas nos anos 1960 e 1970 a partir da construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Para darmos continuidade a esta discussão, sugerimos analisar no Brasil as investidas por parte da corrente arquitetônica na idealização e construção dos museus modernos, “uma nova cartografia surge desse desdobramento, um novo espaço formado por essas inusitadas rearticulações.”<sup>74</sup>

Deste modo, faremos uma breve análise o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-Sp) para então nos focarmos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio). Nossa intenção está em, através dos eventos em torno desses museus, nos atentarmos para as manifestações presentes na arte e arquitetura brasileira na reunião de atividades diversificadas no espaço museológico. No caso do MAM-Rio, esses eventos nos levam a buscar os desdobramentos e os vínculos existentes entre o *fazer artístico*, arquitetura e paisagem em resposta ao *espaço* por eles investidos, pois ao pensar essa relação como uma redefinição do *lugar*, o estado desses elementos torna-se mutável, ou em constante trânsito.

---

<sup>74</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. *Ibid.*, p.407.

## 3

**A construção da forma e fluidez em concreto: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**

## 3.1

**Entre projetos e anseios: notas sobre a arquitetura moderna no Brasil**

A projeção do que podemos chamar de a “condição moderna” no Brasil nos remete a pensar como esta situação foi assimilada e se desenvolveu entre as artes e a arquitetura brasileira. O artista Carlos Zilio percebe que o termo “moderno” repercute no Brasil a partir da “Semana de Arte Moderna” em 1922<sup>1</sup>, este movimento tinha a intenção de produzir através da poesia, música, pintura e escultura, uma linguagem expressamente brasileira. Segundo Aracy Amaral, isto surgiu com uma proposta de renovação estética brasileira embasada nos movimentos europeus do cubismo, expressionismo, futurismo, dadaísmo, construtivismo e surrealismo.<sup>2</sup>

Na arquitetura, o termo é incorporado enquanto um ideal que determinava ruptura com a tradição arquitetônica colonial/tradicional, ou conforme o arquiteto Lúcio Costa afirma, vivia-se um período de transição<sup>3</sup>. Em “Razões da Nova Arquitetura”, Costa discorre sobre a crise da arquitetura frente ao “advento da

<sup>1</sup> “Situar o início do Modernismo, como o de qualquer movimento em arte, é sempre bastante discutível e, no caso do aparecimento da arte moderna no Brasil, seria importante não esquecer o ano de 1917 e a exposição de Anita Malfatti. Preferimos, no entanto, o registro de 1922, mais unânime, considerando-se não só a coesão que se forma nesta data entre um grupo de artistas e intelectuais em torno da Semana de Arte Moderna. Como também pela maior repercussão social que a ação deles começa a ter.” In: ZILIO, Carlos. *Querela do Brasil – a questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari /1922-1945*. Rio de Janeiro: Funarte, p. 17.

<sup>2</sup> “Assim sendo, a modernidade focalizada por este movimento modernista no Brasil, embora impregnada de internacionalismo, significa um movimento em que é evidente o despertar da consciência nacional no meio artístico. despertar que se intensifica a partir das vivências das agitações políticas locais, fazendo com que após estas experiências, aflorasse nos dois grandes centros do país, Rio de Janeiro e São Paulo, a partir da década de 30, um tipo de criador que até em tão inédito: o artista preocupado com a temática sócio-política e com a função da arte em seu organismo social.” AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 49.

<sup>3</sup> “Estamos vivendo, precisamente, um destes períodos de transição, cuja importância, porém, ultrapassa – pelas possibilidades de ordem social que encerra – a de todos aqueles que o precederam”. COSTA, Lúcio. *Razões da Nova Arquitetura*. In: XAVIER, Alberto (Org). *Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Pini; Associação Brasileira de Arquitetura; Fundação Vilanova Artigas, 1987, p. 27.

máquina”, ele sugere com isso, uma renovação na postura de seus contemporâneos de modo a gerar transformações nas concepções de arquitetura, escultura e pintura, paralelas aos cenários político e econômico do país.

Nosso interesse - como arquitetos - pela lição dos meios de transporte, a teimosa insistência com que nos voltamos para esse exemplo, é porque trata de criações, onde a nova técnica, encarando de frente o problema, e sem qualquer espécie de compromissos, disse a sua palavra desconhecida, desempenhando-se da tarefa com simplicidade, clareza, elegância e economia.<sup>4</sup>

O arquiteto acrescenta a influência de Le Corbusier na reavaliação das técnicas aplicadas pela arquitetura consideradas por ele tradicionais, para ele, isto se consolidaria em uma “nova arquitetura”, ou seja, o investimento de construções estruturadas através da ossatura independente, edificadas em concreto armado ou metal. Lucio Costa classifica esta solução como significativa para a *independência* da arquitetura devido à possibilidade de implantar neste projeto a planta e fachada livre. Sua autonomia em relação à estrutura provém do ideal corbusiano de arquitetura, ou seja, o Ministério da Educação Cultura e Saúde foi edificado tendo como embasamento os ideais: racional e funcional, estas soluções eram compatíveis às condições físicas e financeiras que permeavam o projeto, sobre esta técnica, diz ele:

A nova técnica, no entanto, conferiu a esse jogo imprevista elasticidade, permitindo à arquitetura uma intensidade de expressão até então ignorada: a linha melódica das janelas corridas, a cadência uniforme dos pequenos vãos isolados, a densidade dos espaços fechados, a leveza dos panos de vidros, tudo voluntariamente excluindo qualquer idéia de esforço, que todo se concentra, em intervalos iguais, nos “pilotis” – solto no espaço –, o edifício readquiriu, graças à nitidez de suas linhas e à limpidez de seus volumes de pura geometria, aquela disciplina e “retenue” próprias de grande arquitetura; conseguindo mesmo, um valor plástico nunca antes alcançado, e que a aproxima – apesar de seu ponto de partida rigorosamente utilitário – da arte pura.<sup>5</sup>

Costa expressa neste artigo um momento no qual ele vivenciava um período de transição, como se o futuro fosse um papel em branco a desenhar a possibilidade de delinear uma nova linguagem para arquitetura brasileira, entretanto, para ele, isto só se configuraria através de uma atitude plástica que unisse arquitetura e sociedade. Intelectuais de diversas áreas principalmente críticos, arquitetos e artistas aderiram à posição tomada pela arquitetura como se este momento impulsionasse uma renovação artística e arquitetônica brasileira, esta postura aderiu a um discurso de negação do passado e do incentivo ao

<sup>4</sup> *Idem*, p. 31.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 35.

surgimento de ações que renovassem o meio cultural brasileiro. Sobre esse “movimento” o crítico Mario Pedrosa destaca:

Dito isto sobre as causas gerais, passaremos a mencionar outros fatores mais diretamente ligados ao problema da formação de nosso movimento arquitetural. É evidente que o surto tão rápido da nova arquitetura não é consequência exclusiva das condições políticas da época. Resultou também, em última análise, da rápida prosperidade que a aproximação da Segunda Guerra Mundial e a inflação trouxeram. O país retomou a marcha para industrialização [...]. Eis que no Rio um grupo de jovens arquitetos, revoltando-se contra o ensino acadêmico oficial e as velhas ideias em voga, se forma sobre a direção de Lúcio Costa para estudar as obras dos grandes mestres europeus da nova arquitetura, que então se estreava. Estudaram juntos a obra de Gropius na Bauhaus, a de Mies van der Rohe e principalmente a de Le Corbusier.<sup>6</sup>

Na visão de Paulo Venâncio, a construção do MES foi a primeira forma de expressão moderna brasileira que propôs a integração de sua estrutura com o espaço público, a idealização deste prédio remete a uma procura em estabelecer uma experiência espacial com os elementos que o rodeiam e habitam. Para o autor do MES foi o “pré-esquema”, ou seja, sua integração ao ambiente remete a um invólucro entre edifício, espaço urbano e natureza, que é semelhante à proposta de interação espacial sugerida pelo artista Helio Oiticica com trabalho *Penetráveis* [1967]<sup>7</sup>.

Um edifício pioneiro, ele é, por assim dizer, o primeiro “Penetrável”, com sua transparência, planos suspensos, seu terraço jardim e sua contínua e aberta fluidez. Ele estabelece a primeira experiência moderna de espaço, antecipando em arquitetura o penetrável em arte.<sup>8</sup>

Os fundamentos ideológicos do construtivismo arquitetônico contribuíram para o desenvolvimento da linguagem plástica de arquitetos como Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy. Entre outros, eles se concentraram em transmitir a partir desses princípios expressões próprias que manifestassem soluções de integração do projeto arquitetural à noção de espaço moderno. Esta visão difundiu-se no desdobramento de uma arquitetura que correspondesse às demandas dos indivíduos que irão habitá-la, sugerindo um invólucro, ou seja, um espaço que agregasse as relações presentes entre objeto e sujeito. Sobre estes preceitos arquitetônicos Affonso Eduardo Reidy destaca:

Duas correntes doutrinárias disputam presentemente a liderança da arquitetura contemporânea, procurando influir nos seus destinos. Le Corbusier e F. L. Wrigth são apontados como os expoentes máximos, respectivamente, das correntes ditas

<sup>6</sup> PEDROSA, Mario. Introdução à Arquitetura Brasileira. In: ARANTES, Otilia (Org.). *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004, pp. 384 – 386.

<sup>7</sup> O trabalho de Oiticica será analisado no capítulo seguinte.

<sup>8</sup> VENANCIO, Paulo. Tropicália, its time and place. In: BRETT, Guy; FIGUEREDO, Luciano (org). *Oiticica in London*. London: Tate Publishing, 2007, p. 30.

funcionalista e orgânica. Ambas se baseiam no tema do **plano livre**, isto é, aquele onde as paredes, liberadas de sua antiga função estrutural de apoio, transformam-se em simples materiais de vedação, livremente dispostos. Placas, geralmente de pouca espessura, planas, curvas ou onduladas, de materiais da mais variada natureza, definem o espaço interior, dando-lhe um sentido dinâmico de continuidade, em lugar de confiná-lo dentro dos limites de compartimentos estanques. O emprego de grandes superfícies envidraçadas confunde interior e exterior, e a natureza se integra no espaço interior.<sup>9</sup>

Percebemos que esses ideais estão presentes nas características estruturais edifício do MES e também em trabalhos desenvolvidos posteriormente por estes arquitetos, como por exemplo, os projetos do complexo da Pampulha [1942] de Oscar Niemeyer, o Parque Guinle [1948] de Lúcio Costa e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro [1953] de Affonso Eduardo Reidy. O historiador João Masao Kamita cita que o projeto implementado para construção do MES seguiu a fielmente os preceitos funcionais de Le Corbusier, entretanto, os projetos posteriores, podem ser considerados expoentes e tradutores da linguagem plástica de Corbusier, que segundo ele, culminaram em desdobramentos particulares na expansão do plano livre, no emprego da fachada livre e na rearticulação do espaço urbano<sup>10</sup>.

Esta “atmosfera revolucionária”, como diz Pedrosa, se insere na proposta de Lúcio Costa em reformular o currículo da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) quando se tornou diretor em 1931<sup>11</sup>. Adrian Gorelik, ao analisar o

---

<sup>9</sup> REIDY, Affonso Eduardo. Inquérito nacional de arquitetura, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1961. In: In: XAVIER, Alberto (Org). *Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Pini; Associação Brasileira de Arquitetura; Fundação Vilanova Artigas, 1987, p. 181, 182.

<sup>10</sup> “But what is still more surprising is that Le Corbusier shows that each principle could be unfolded into many more. Hence, the corollary of the free plan (or of the independent structure, it does not matter which) is the architectural promenade. Similarly, it was from the concern with excessive sunlight that the *bise-soleil* became at once a plastic and a functional mechanism to energize the plane of the free façade. The perception of this availability is crucial: it allowed Lucio Costa, in the project for the building at Parque Guinle (1948), to work out the linguistic similarities between the modern floor plan and the colonial construction; it allowed Niemeyer to expand the free plan and thus free it from confinement in the regular section, or to mould the structure of the roofing into plastic profiles, or to draw sculptural pilots and combine organic volumes – all strategies that he adopted for the Pampulha complex (1942); it freed Affonso E. Reidy to explore the constructive articulations of the independent structure in his design for Rio de Janeiro’s Museum of Modern Art (1953).” MASAO, João Kamita. *Modern architecture and constructive will*. In: *Art In Brazil* (1950-2011). Bruxelles: Europolia.brasil, 2012, p. 40.

<sup>11</sup> “É preciso que nossos pintores, escultores e arquitetos procurem conhecer, sem *partipris*, todo esse movimento que já vem de longe, compreender o momento profundamente sério que vivemos e que marcará a fase “primitiva” de uma grande era. O importante é penetrar-lhe o espírito, o verdadeiro sentido, e nada forçar. Que venha de dentro para fora e não de fora para dentro, pois o falso modernismo é mil vezes pior que todos os academismos.” Entrevista concedida a Gerson Pompeu Pinheiro e publicada originalmente com o título ‘O novo diretor da



processo de modernização da arquitetura brasileira, percebe a presença da influência das correntes européias na composição das edificações latino-americanas modernas, porém, Gorelik ressalta que passo a passo, as edificações foram tomando um “contorno” próprio como resposta ao modernismo na busca em legitimar a obra de arquitetura a partir do objeto, onde o projeto moderno se consolida embasado na forma, no lugar e na disciplina da construção:

Na origem dessa *Nova Arquitetura* se encontram várias conquistas paradoxais que dão marca original à arquitetura moderna brasileira e que permitem entender boa parte de seus desenvolvimentos posteriores; não me refiro aqui aos desenvolvimentos posteriores da múltipla arquitetura realmente existente no Brasil, mas o fato de que a Arquitetura Moderna Brasileira foi um fenômeno nacional e internacional, pelo menos até Brasília. A primeira conquista paradoxal é que uma das intervenções mais diretas na América Latina de um mestre europeu como Le Corbusier resultou no manifesto nacionalista mais bem-sucedido do continente na formação de uma das escolas mais originais da arquitetura moderna.<sup>12</sup>

O início dos anos 30 é marcado pela *Revolução de 1930*, que tornou Getúlio Vargas presidente do Brasil, na visão do arquiteto Abelardo de Souza: “Essa Revolução, que se fez sentir mais intensamente no setor social com a promulgação de novas leis, teve sua influência também no setor educacional com a criação do Ministério da Educação”<sup>13</sup>, cuja construção obteve o auxílio do arquiteto Le Corbusier. Assim, a criação do Ministério da Educação e Saúde<sup>14</sup> e a reformulação metodológica da ENBA, destacam o projeto da arquitetura brasileira, na integração de sua produção às mudanças políticas e culturais no Brasil.

O MES, hoje Palácio Capanema, teve suas obras iniciadas em 1937 e sua inauguração em 1945. Este projeto tornou-se uma obra de referência na consolidação da concepção moderna de arquitetura brasileira. A vinda do arquiteto Le Corbusier ao Brasil na visão de Yves Bruand foi importante, pois

---

Escola de Belas Artes e as diretrizes de uma reforma, no jornal *O Globo*, em 29 de abril de 1930. In: NOBRE, Luiza (org). *Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 37.

<sup>12</sup> GORELIK, Adrian. *Das Vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p.49.

<sup>13</sup> SOUZA, Abelardo. A Enba, antes e depois de 1930. In: XAVIER, Alberto (Org). *Op cit.* São Paulo: Pini; Associação Brasileira de Arquitetura; Fundação Vilanova Artigas, 1987, p. 60.

<sup>14</sup> “Encarregado pelo ministro Capanema para desenvolver o novo projeto do Ministério, por ser figura de maior destaque dentre os adeptos da arquitetura moderna, Lúcio Costa resolver dividir a responsabilidade com uma equipe formada pelos arquitetos (com exceção de O. Niemeyer) que apresentaram no Concurso propostas baseadas nos princípios racionalistas. Assim, entre março de 1936, eles elaboraram uma primeira solução, bastante próxima da adotada por Reidy e, sobretudo, por Moreira e Vasconcellos.” In. BONDUKI, Nabil (Org). *Afonso Eduardo Reidy: Arquitetos Brasileiros*. Lisboa: Ed. Blau / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000, p. 52.

orientou a concepção de uma produção com características próprias, “do verdadeiro significado do aspecto plástico em toda obra digna de merecer a qualificação de arquitetura e não mera construção”<sup>15</sup>. Ele também destaca que esta influencia se projetará de forma mais expressiva na trajetória do arquiteto Affonso Eduardo Reidy.

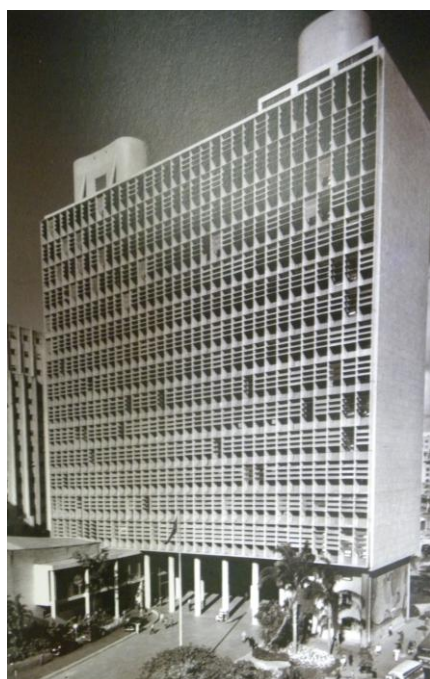


Figura 10 – Vista do Edifício



Figura 11 – Vista dos pilotis no pavimento térreo, ao fundo painel de Portinari.

É, hoje [1959], noção cada vez mais generalizada essa de que a cidade, categoria social urbanística, é uma “obra de arte” em si mesma. Eis aí uma consequência cultural da crescente importância do urbanismo, erigido, agora, a mais do que simples complemento da arquitetura, isto é, a verdadeira Ciência, todo um capítulo novo de sociologia, hipótese de reconstrução da sociedade. A noção de “cidade-obra de arte” pode ser tomada em vários aspectos. Um deles é o que associa à noção o bom artesanato, a qualidade, a propriedade, a justeza de todas as suas partes, de coisa “feita” pela mão do homem.<sup>16</sup>

O espaço moderno se projeta através da construção do ambiente urbano, por sua vez no urbanismo, institui-se como categoria que ordena este sistema e traduz a teia urbana em habitações. A idealização deste organismo prevê o estudo do perfil cultural e econômico do local, características relevantes para idealização

<sup>15</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 67.

<sup>16</sup> PEDROSA, Mario. A obra de arte-cidade. In: ARANTES, Otilia (Org.). *Op cit.* São Paulo: Edusp, 2004, p. 405.

deste espaço, a ambientação consideraria as relações traçadas pelo sujeito no convívio com a cidade, a vida cotidiana presente e futura, traduzida através de uma solução plástica de formas lineares e volumes geométricos concisos, de maneira, a sua estrutura promover a integração com o ambiente que o envolve de modo a formar com ele, um fluxo, um só corpo.

Deduz-se, pois que o espaço contínuo preconizado pela arquitetura moderna é espaço absolutamente social: dimensão onde o homem vive e atua. Sem barreiras e limites fixos, o espaço seria determinado pela ação humana e sua extensão definida pelo ato a ser desenvolvido. O espaço moderno é infinito na medida em que se apresenta como disponibilidade permanente, passível de ser operacionalizado em todos os sentidos e direções. (...). A meta seria nada menos do que a ordenação irrestrita do ambiente visível. Construir a nova cidade é o núcleo central do programa, o que define para arquitetura uma direção manifestamente urbanística.<sup>17</sup>

Vemos que a idealização deste “espaço social” sugere promover no objeto arquitetônico a qualidade de tornar-se um elemento da experiência vivida. Podendo gerar neste encontro, a ampliação das funções originalmente pertencentes a um edifício inserido em uma trama urbana como um componente em constante processo. Isto delega a noção de *lugar* como sendo a partir da transmissão de linguagens diversas (arte, arquitetura, paisagem, etc.) processadas dentro deste conjunto, através de experiências e *acontecimentos*, “o dentro e o fora, articulados um a outro”.<sup>18</sup>

### 3.2

#### O Surgimento de Espaços Modernos: MASP e MAM de São Paulo

Mas e quanto aos projetos de edificação dos museus? A arquiteta Lina Bo Bardi inicia o artigo “Casas ou Museus?” se perguntando em meio a um período

---

<sup>17</sup> KAMITA, João Masao. *Experiência moderna e estética construtiva: A arquitetura de Affonso Eduardo Reidy*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, PUC-Rio, Departamento de História, 1995, p.21.

<sup>18</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Livraria Martins Fontes, 1999, p. 316.

de políticas voltadas ao urbanismo, o que deveria ser priorizado: “Primeiro as Casas ou os Museus?”<sup>19</sup> Frente a esta indagação ela afirma:

Tudo de uma só vez: as casas, as escolas, os museus, as bibliotecas. Uma planificação urbanística não pode prescindir dos problemas culturais se a construção de novos bairros, de novas casas, é a base de um projeto de uma cidade (...) o programa, ou melhor, a planificação de uma cidade pode não esquecer dois edifícios públicos que ainda hoje são considerados um luxo intelectual: o museu e a biblioteca.<sup>20</sup>

Por se tratarem de dois tipos antagônicos de construção, - onde o primeiro destina-se a habitação e o segundo um local, no qual, reúnem-se obras e exposições de arte -, estes atendem a diferentes necessidades dentro de um país desprovido dos dois tipos de projeto. Além disto, a arquiteta destaca o estigma que envolve a palavra museu, como relativo ao que é antiquado ou fora de uso, ressaltando que a idéia de museu moderno se desvincula disto, pois sugere em seu projeto a função de poder abranger atividades integradas em seu programa, de modo a não se restringir apenas a catalogar e expor obras de arte, ou seja:

O museu moderno tem que ser um museu didático, tem que juntar a conservação a capacidade de transmitir a mensagem de que as obras devem ser postas em evidência, com uma função didática, que diríamos quase modesta, por parte do arquiteto, que não deve aproveitar a ocasião para dar espetáculo em torno de si, (...)

O complicado problema de um museu tem que ser hoje tem que ser enfrentado na base “didática” e “técnica”. Não se pode prescindir dessas bases, para não cair em um museu petrificado, isto é, inteiramente inútil.<sup>21</sup>

O final dos anos 1940 e início dos anos 1950, é marcado pelo estímulo por parte de iniciativas privadas<sup>22</sup> na construção de museus modernos no Brasil<sup>23</sup>, destacamos os projetos desenvolvidos que resultaram na criação do MASP, Museu de Arte de São Paulo e o Museu de Arte Moderna, MAM, de São Paulo e Rio de Janeiro. Os projetos pretendiam instaurar uma nova dinâmica a função do museu, de forma a adequar o edifício a dispor de maneira versátil as propostas que envolvem o ideal moderno de museu, como por exemplo, além do salão de

<sup>19</sup> BO BARDI, Lina. Casas ou museus? In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: Uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naif, 2007, p. 212.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> O financiamento do Masp e MAM do Rio de Janeiro teve a frente do empresário Assis Chateaubriand. Por iniciativa de Sergio Millet, o MAM de São Paulo obteve o auxílio dos empresários Nelson Rockefeller e Cicillo Matarazzo.

<sup>23</sup> Em 1950 Getúlio Vargas é reeleito, porém em 1954, suicida-se. Juscelino Kubitschek passa a assumir a presidência em 1955.

exposições o caráter funcional do museu, também abrangeria escola, teatro, cinema, entre outros. Sobre as políticas de incentivo a criação de museus, Maria Cecília França Lourenço destaca:

O plano de governo [do então Presidente Juscelino Kubitschek] para avançar “50 anos em 5”, seu *slogan* como candidato, reúne trinta metas em cinco setores: energia, educação, transportes, alimentos e indústria de base, nada afirmando sobre cultura, que se reduz ao discurso de Costa [Lucio Costa]. Museu, então, fica para depois. Assim, somente será após 25 anos será inaugurado o Museu de Arte de Brasília, embora uma série de iniciativas para reunir obras sejam realizadas. O exemplo federal dá o tom e, sob a ótica dos museus, há pouco a citar: instalação provisória, no Teatro São Pedro, em 1957, do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (aberto em 1954), ainda em 1957 funda-se o Museu de Arte da Pampulha (BH) e, em Salvador, oficializa-se, em 1959, o MAM da Bahia.<sup>24</sup>

Em 1946 é fundado o MASP, Museu de Arte de São Paulo, inicialmente ele ocupou o edifício sede da empresa do empresário do ramo das comunicações Assis Chateaubriand. No ano de 1957, o museu foi transferido para o terreno do Trianon situado na Avenida Paulista e inaugurado em 1968. O edifício idealizado pela arquiteta Lina Bo Bardi se destaca pelo bloco de exposições que foi erguido acima da rua por dois pórticos de concreto e pela transparência de sua estrutura que é visualmente aberta para cidade através de um grande vão que faz ligação com a Avenida Paulista, para Maria Cecília França Lourenço “sem dúvida, o Museu de Arte de São Paulo é o primeiro museu brasileiro a ser implantado com critérios norteadores de uma política clara no acervo, voltada às ditas obras-primas, (...) alicerçada por uma atuação aberta para novas manifestações de época e caras ao moderno.”<sup>25</sup> A propósito do planejamento do MASP, Lina Bo Bardi destaca:

Procurei uma arquitetura simples, uma arquitetura que pudesse comunicar de imediato aquilo que, no passado, se chamou de ‘monumental’, isto é, o sentido de ‘coletivo’, da ‘Dignidade Cívica’. Aproveitei ao máximo a experiência de cinco anos passados no Nordeste, a lição da experiência popular, não como romantismo folclórico, mas como experiência de simplificação. (...) Acho que no Museu de Arte de São Paulo eliminei o esnobismo cultural tão querido pelos intelectuais (e os arquitetos de hoje), optando pelas soluções diretas, despidas. O concreto como sai das formas, não o acabamento, podem chocar toda uma categoria de pessoas.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem o Moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 24.

<sup>25</sup> Ibid., p. 97.

<sup>26</sup> BO BARDI, Lina. In: FERRAZ, Marcelo (org.). *Museu de Arte de São Paulo – Lina Bo Bardi 1957-1968*. Instituto Lina e P.M. Bo Bardi. Lisboa: Editora Blau, 1997, p.8.

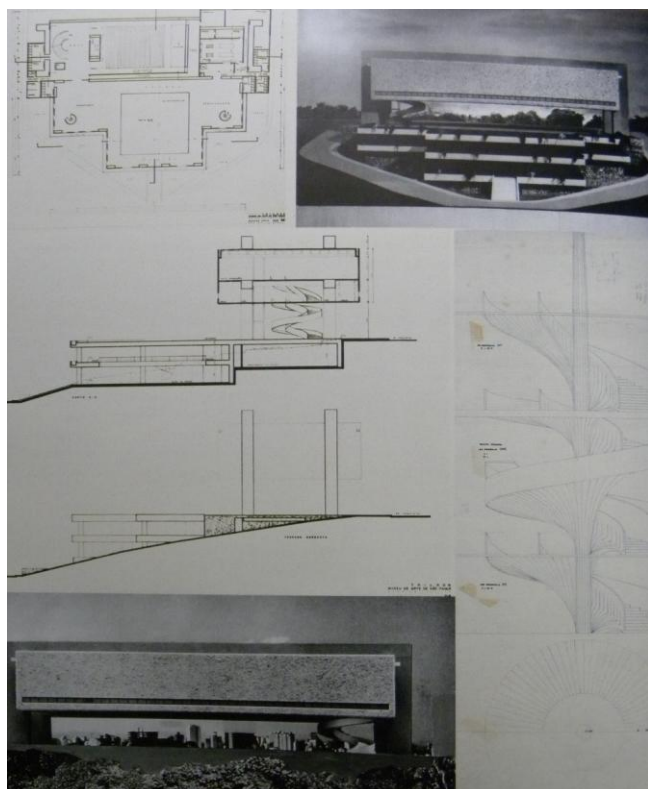


Figura 12: No sentido horário temos a planta nível 1, 1960; Maquete de estudo com escada-flor, lado vale, 1960; Desenho da escada-flor, 1960; Maquete com estudo, lado Trianon, 1960; Projeto escada-flor, corte transversal e elevação lateral, 1960.

A acepção empregada por Lina Bo Bardi de “não acabamento” sugere a exposição do concreto sem revestimento não ocultando os materiais que formam a estrutura do edifício, esta solução foi caracterizada como Novo Brutalismo<sup>27</sup>, originário da Inglaterra, sendo os maiores representantes desta escola, os arquitetos Alison e Peter Smithson. Este *estilo* foi empregado principalmente pela arquitetura paulista dos anos 1950 e 1970, tendo como difusor desta proposta o arquiteto Vilanova Artigas, o uso deste recurso é realçado em seu trabalho da segunda casa para os Tanques Bittencourt e destaca a fase “brutalista” de Artigas. Sobre este edifício João Kamita Masao percebe: “A busca por uma imponência

<sup>27</sup> “Brutalismo como nome designativo do uso de *betón bruit*, concreto aparente, nas obras de Le Corbusier no pós-II Guerra, a partir da *Unité d’Habitation* de Marselha, prolongando-se até 1965; cujas possibilidades plásticas são potencializadas por meio de um conjunto característico de pequenos e macro detalhes. [...] Novo Brutalismo como nome adotado por representantes de uma nova geração de arquitetos britânicos do pós-II Guerra para qualificar um ‘movimento’ ou um *mood*, característico de certo ambiente cultural inglês na primeira metade dos anos 1950. (...) Naquele momento preciso o termo não avalizava um debate estilístico, mas servia de vaga bandeira à insatisfação gerencial, militante contrária à ‘acomodação’ do movimento moderno em detrimento das propostas e ilusões das vanguardas, e cujo âmago inovador buscava reavivar.” In: ZEIN, Ruth Verde. *Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo adequado)*. Arquitectos, ano 07, maio de 2007. Site: ><http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/07.084/243>>. Acesso em 05/12/2011.



expressiva se evidencia na forma crispada e na crueza dos materiais, que causam forte impressão de virilidade física e altivez moral.”<sup>28</sup>



Figura 13: Masp vista aérea.

A estrutura do MASP é composta por um retângulo de 30m x 70m, em dois pisos suspensos a 8m do chão do belvedere, esta solução teve a intenção do prédio se adequar ao local destinado, mantendo suas características geográficas. O andar superior é composto por pinacoteca, administração e sala de exposição; abaixo do belvedere encontram-se no primeiro andar do subsolo auditório e o *Hall Cívico* que abriga o mezanino e áreas de serviço, no qual, hoje são o restaurante e a biblioteca do museu. Outros elementos que integram o museu são: a “caixa de concreto” suspensa no ar por dois pórticos paralelos em seu sentido longitudinal, quanto disposição das obras foram criados por Lina Bo Bardi cavaletes transparentes permitem uma visão abrangente das obras e unificam o espaço de exposições.

O interesse educativo outorgado a dito museu também é levado a seu limite no interior: a cada peça artística é totalmente acessível. Apoiadas em cubos de

<sup>28</sup> MASAO, João Kamita. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac &Naify, 2000, p.25.

concreto e sobre o fundo de um painel de vidro, todas as obras são equidistantes, igualmente comparáveis e flutuam no espaço, sob uma luz total.<sup>29</sup>

A estrutura em concreto bruto, nas laterais, destaca a parte frontal e traseira que é totalmente revestida por um painel em vidro. A arquiteta também empregou no projeto do Museu de São Vicente [1951] na cidade de São Vicente, litoral de São Paulo, entretanto não foi realizado. O projeto é constituído por um bloco horizontal transparente que permitiria o contato com a paisagem da orla suspenso por cinco pórticos paralelos em forma de “U” geometrizados.

---

<sup>29</sup> MONTANER, Josep Maria. *A Modernidade Superada*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p.15.



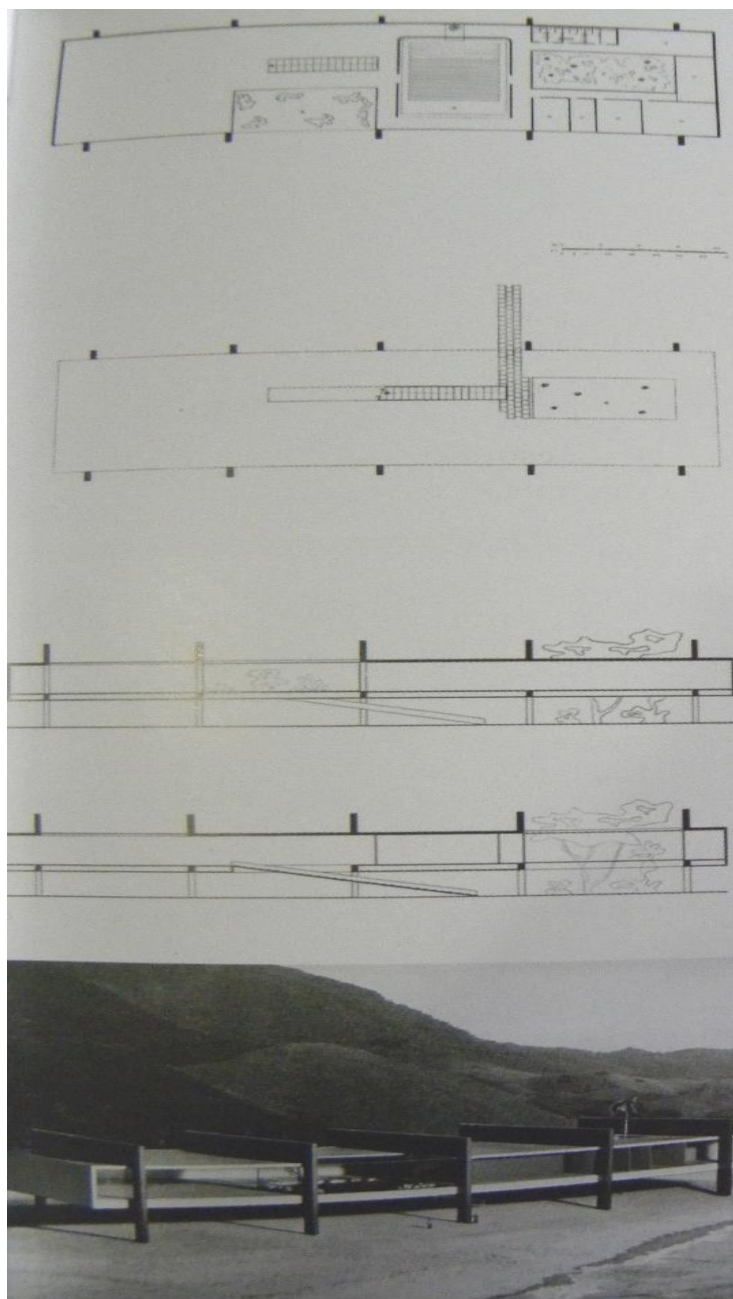


Figura 14: De cima para baixo temos a planta do pavimento superior do Museu de São Vicente; planta do nível da praia; cortes; fachada para o oceano em fotomontagem com maquete.

Antes da definição do prédio do MASP na Avenida Paulista, o empresário Francisco Matarazzo Sobrinho instalou a sede provisória do MAM de São Paulo e realizou sua primeira Bienal em 1951 no Trianon, e inicialmente cogitou construir neste local a sede do museu. Solicitado por Matarazzo através de um concurso interno para construção do MAM de São Paulo, o projeto aprovado foi o de Affonso Eduardo Reidy. Nele, o arquiteto adotou um prisma triangular sobre os *pilotis* como solução devido à configuração irregular do terreno, sua parte superior era composta por uma plataforma igualmente triangular que incluía um teatro com capacidade para mil espectadores. Sobre o projeto Reidy enfatiza: “O prisma

triangular alia-se a pureza da forma, à condição de proporcionar o maior aproveitamento da condição irregular do da Avenida Paulista, pavimento este *quase* totalmente aberto, através do qual se descortinará a vista da cidade.”<sup>30</sup> Porém, devido a críticas ao projeto de Reidy e a disputa pelo espaço do Trianon para construção do MASP, este plano foi vetado.

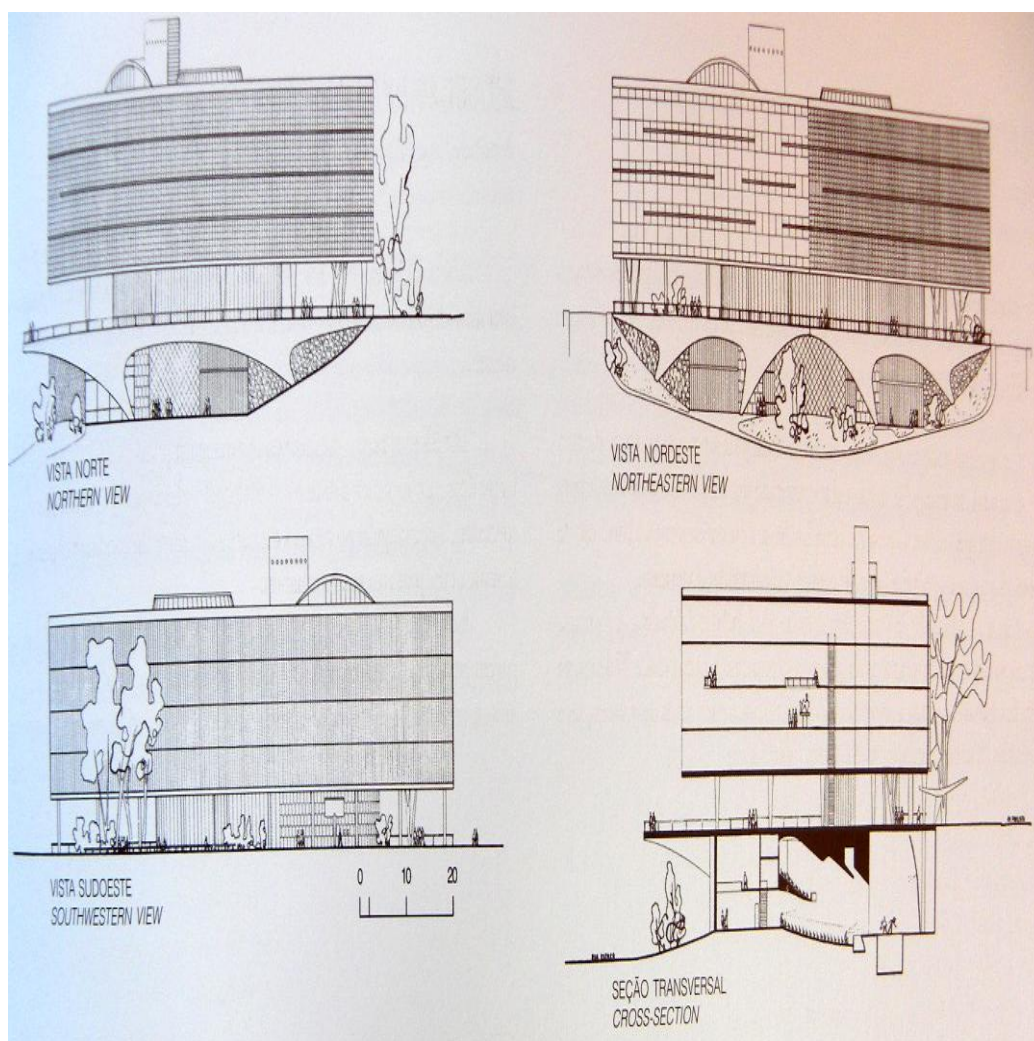


Figura 15: Projeto elaborado por Affonso Eduardo Reidy do Museu de Arte de São Paulo (não construído)

<sup>30</sup> REIDY, Affonso Eduardo. 1952. In: BONDUKI, Nabil (Org). *Affonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Ed. Blau / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000, p. 154. [Grifo do autor].

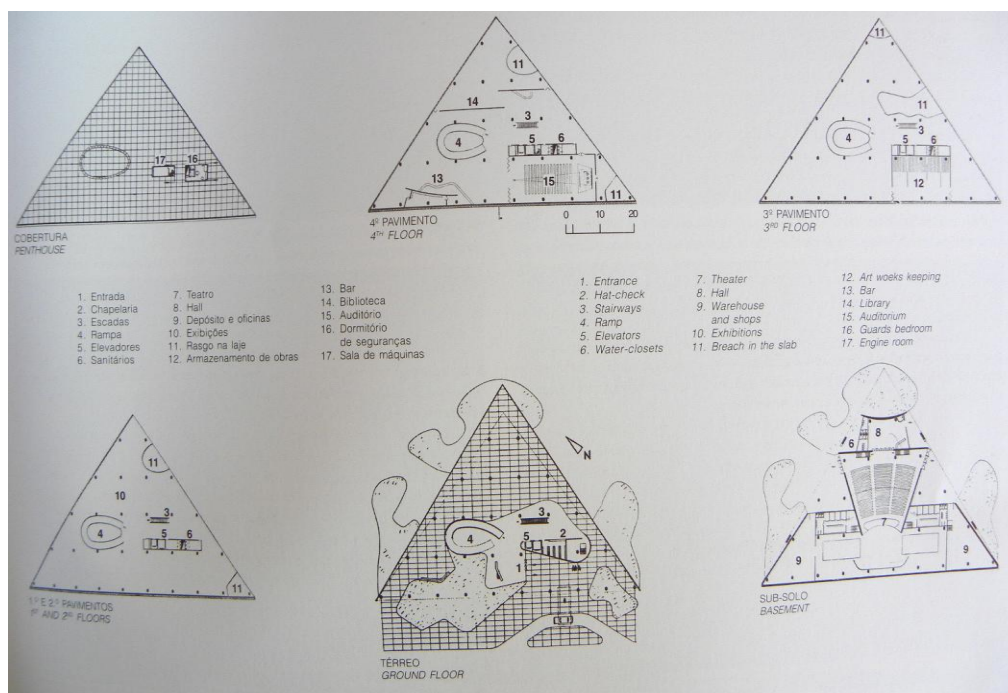


Figura 16: Projeto do Museu de Arte de São Paulo (não construído)

Os *Diários Associados* condenaram a pretensão de se fazer uma sede do museu que chamava de “fantasma” pela ausência do acervo – um trunfo do MASP. Provavelmente a necessidade de se manter um vão era um partido arquitetônico de Lina para o museu, que parecia como doador do único espaço permeável da avenida Paulista. O conhecido vão é indissociável de sua localização, da paisagem urbana que o Museu definiria e foi um argumento dos Bardi a favor do projeto de Lina.<sup>31</sup>

Com a definição de que o MASP ocuparia o espaço do Trianon, as sedes definitivas do MAM de São Paulo e da Bienal foram instaladas no Parque do Ibirapuera. O museu foi idealizado pelos arquitetos Vilanova Artigas e Luis Saia, que teve sua estrutura inspirada na configuração do Museum of Modern Art de Nova York, MoMA. Esta concepção de museu visa à criação de um local didático composto por sala de exposição, restaurante, biblioteca, cinemateca e um ateliê oferecendo cursos e oficinas.

Na visão do historiador Nicolau Sevcenko, a iniciativa de Matarazzo em manter contato com o empresário Nelson Rockefeller e o então diretor do museu Guggenheim, Nierendorf, foi importante para fomentação do Museu de Arte

<sup>31</sup> RUBINO, Silvana Barbosa. *Uma arquitetura, duas capitais, dois projetos de museu: O museu de arte de São Paulo e o solar do união*. In: Seminário Docomomo Brasil 5, 2003, São Carlos SP, Anais do 5º Seminário Docomomo Brasil. São Carlos: SAP/EESC/USP, 2003. Site: > <http://www.docomomo.org.br/seminario%205%20pdfs/146R.pdf>>. Acesso em: 22/11/2011.

Moderna de São Paulo e a circulação de obras entre MoMA, Guggenheim e MAM. Sendo o empenho de Matarazzo decisivo neste processo, pois resultou na criação tanto do MAM de São Paulo em 1949, quanto na realização da 1ª Bienal de São Paulo. Sevcenko, ao abordar a atuação do empresário, destaca:

Num instante Ciccillo estava fazendo contatos em Veneza, contratando em Paris dois peritos, críticos e curadores estratégicos, René Drouin e León Degan e estabelecendo uma agenda com o MoMA e Guggenheim. Chegando ao Brasil, cria o MAM em 49, nomeia Degan seu diretor e, com os artistas e intelectuais locais, começa a agitar a montagem da 1ª Bienal das Artes de São Paulo. Em 51 inaugura não só a mostra, com mais de 1.800 obras dos maiores mestres modernos, como também uma Bienal de Arquitetura, uma Bienal de Teatro e um Festival Internacional de Cinema. São Paulo punha o Brasil e a América Latina no panorama da cultura internacional.<sup>32</sup>

A 1ª Bienal, reuniu obras de artistas como Picasso, Jackson Pollock, René Magritte, Alberto Giacometti, Di Cavalcante, Candido Portinari e Lassar Segall. Os artistas brasileiros premiados foram: Danilo Di Prete na categoria de pintura, Victor Brecheret em escultura, Oswald Goeldi em gravura, Aldemar Martins em desenho e Antonio Maluf no cartaz que inaugurava a Bienal. Os estrangeiros premiados formam: o francês Roger Chastel na categoria pintura, Guiseppe Viviane em gravura, Renzo Vespignani no desenho, ambos italianos, e o suíço Max Bill em escultura.

Max Bill apresentou o trabalho intitulado *Unidade Tripartida* [1948-49], sua vinda sofreu forte repercussão entre os artistas brasileiros e influenciou na formação de correntes no Rio de Janeiro e São Paulo, que passaram a produzir de acordo com os parâmetros concretos de geometrização da forma. Bill entendia como arte a construção de elementos plásticos “puros” - planos e cores por formulações matemáticas. Arte concreta seria a tradução de uma linguagem de fácil compreensão, ou seja, sua assimilação independeria da formação intelectual ou cultura, ou seja, a criação de uma forma *universal*.

Tratava-se de levar a frente os trabalhos de Malévitch e Mondrian e mais para perto, de Max Bill e dos concretistas suíços. O prêmio da Bienal de São Paulo de 1951 concedido a peça de Bill *Unidade tripartida* foi sintoma do entusiasmo local pelos postulados racionalista da arte concreta. Esse entusiasmo levou para Europa dois jovens artistas que de lá não mais voltaram: Mary Vieira e Almir Mavignier. E fez grassar entre os que aqui estavam uma tendência geométrica inequívoca e os conceitos construtivos implícitos na tendência. [...]

---

<sup>32</sup> SEVCENKO, Nicolau. *A antítese do Brasil*. Folha de São Paulo: São Paulo, 20 de maio de 2001, p. 03. Acervo Museu de Arte de São Paulo.

Essa tradição construtiva tinha como representante internacional máximo a arte concreta de Max Bill, a última das formulações construtivas importantes da primeira metade do século. Sobre o passado dessa tradição, a arte concreta (1936) pretendia operar duas transformações/continuações básicas: a incorporação radical de processos matemáticos à produção artística – levando as últimas consequências as idéias de Vantongerloo, por exemplo – e o estabelecimento, com suportes mais firmes, do projeto construtivo de integração da arte na sociedade industrial, resultando a abertura da Escola de Ulm (Escola Superior da Forma) em 1951.<sup>33</sup>

A criação dos MAMs e da Bienal mostram o início de uma atividade: a de frequentar museus através de mostras, exposições e cursos. Outra qualidade buscada por estes museus foi o incentivo em divulgar e projetar a arte brasileira, e conseqüentemente contribuir para o surgimento de um circuito artístico. A idealização dos museus citados acima demonstra o princípio do interesse em incorporar ao espaço arquitetônico condições estruturais que busquem interação de seus visitantes com suas atividades internas. Essa proposta de edifício defronta-se com a questão de que o que foi idealizado pelo arquiteto está disposto a sofrer com as variações trazidas pela condição artística, já que são museus que se propõem serem “didáticos”. Diante deste problema, sugerimos a análise da trajetória do arquiteto Affonso Eduardo Reidy e seu projeto de construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

### 3.3

#### Affonso Eduardo Reidy: percurso e obras

Convidado por Lúcio Costa a integrar o quadro de docentes da Enba, primeiramente como assistente de Gregório Warchavchick e para trabalhar no projeto do Ministério da Educação, Affonso Eduardo Reidy, teve uma formação acadêmica e tradicional na Enba, antes da reforma sugerida por Costa. Mesmo se formando em uma escola tradicional que se “distanciava da realidade brasileira e das novas conquistas e perspectivas da arquitetura moderna”<sup>34</sup>, segundo o

<sup>33</sup> BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 36-37.

<sup>34</sup> BONDUKI, Nabil (Org). *Affonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Ed. Blau / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000, p. 12.



historiador João Masao Kamita a leitura do livro *Vers une architecture* [Por uma arquitetura], de Le Corbusier, foi significativo para Reidy, pois simbolizou um primeiro contato com a arquitetura racionalista:

Entre *Vers une architecture* e o encontro com Le Corbusier, Reidy produz um conjunto de obras onde é visível o esforço para superar o vocabulário acadêmico em favor da linguagem moderna da arquitetura. De modo geral, tratam-se de construções despidas de ornamentos e quaisquer referências aos estilos históricos. Esse despojamento da forma destaca a pureza geométrica da composição: volumes regulares, formas elementares e superfícies lisas. Da mesma forma, a distribuição dos espaços em planta obedece exclusivamente a necessidades objetivas tais como a utilidade, conveniência e o conforto do edifício. Com base nesse critério, organizam-se os ambientes de acordo com sua função, calcula-se a posição ideal das entradas, circulação e dimensões dos cômodos, orienta-se a disposição das aberturas em razão do clima, determinam-se técnicas e materiais mais práticos e econômicos. Suspensas as regras e padrões estilísticos predeterminados, o que passa a gerir o edifício é uma estrita análise funcional.<sup>35</sup>

Affonso Eduardo Reidy buscou dedicar-se a projetos que privilegiassem o caráter funcional da cidade e que operassem de acordo com as necessidades urbanas vigentes. Para ele, o compromisso da arquitetura estava em ordenar as áreas urbanas acomodando neste espaço as funções de habitação, trabalho, circulação e recreação. Reidy condicionou ao urbanismo a função de proporcionar o equilíbrio entre edificações para moradia, prédios públicos e particulares no ambiente urbano, sua concepção espacial se correlaciona ao ideal de *espaço moderno*, ou seja, o espaço pensado enquanto *lugar*, que se dispõe de acordo com a função exercida pelos elementos presentes no corpo da cidade.

O que vem ser o urbanismo, se não a organização das funções da vida coletiva? Este conceito, que tanto se aplica às aglomerações urbanas como às rurais, é de essência eminentemente funcional. Habitar, produzir, cultivar o corpo e o espírito, são suas funções básicas.<sup>36</sup>

O arquiteto optou pela carreira de funcionário público do município da cidade do Rio de Janeiro, em 1932, então Distrito Federal, seu ingresso à função pública o condicionou a adquirir experiências em torno das políticas públicas voltadas para investimentos em obras de urbanização da cidade. A proposta de Reidy estaria em desenvolver projetos voltados à reordenação integrada e atribuir

<sup>35</sup> KAMITA, João Masao. *Experiência moderna e estética construtiva*. Rio de Janeiro, PUC-Rio, Departamento de História, 1995, p. 66-67.

<sup>36</sup> Discurso de Paraninfo da turma de engenharia, arquitetura e urbanistas de 1952 na Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais. In: *Affonso Eduardo Reidy*. Catálogo de exposição. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 1985, p. 10.

funcionalidade ao espaço urbano: habitando, recreando e trabalhando. Para ele, assim como na visão de Le Corbusier, arquitetura e urbanismo são indissociáveis, ou seja, as concepções modernas em torno da técnica e do conceito de *espaço* se integram em prol da ordenação da cidade. Destacamos os projetos do Conjunto Residencial de Pedregulho e do Colégio Experimental Brasil-Paraguai por terem sido produzidos próximos a construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e por simbolizarem a constituição da linguagem Reidy traduzida através da forma e estrutura destas construções.

O ano de 1950 marca um ponto decisivo na carreira de Reidy: assinala o início de suas grandes realizações pessoais (que depois prosseguiram sem solução de continuidade) e permitiu que impusesse de repente à atenção mundial, graças ao conjunto de Pedregulho. É claro que antes disso Reidy não era desconhecido, mas sua reputação não ia além de um círculo limitado e provinha principalmente do trabalho de equipe que resultara no Ministério da Educação. (...) Mas até 1950 seus brilhantes estudos não tiveram oportunidade de concretizar-se em obras construídas; em sua maioria, ficaram no estágio de projetos ou maquetes. O contrário aconteceu com Pedregulho, cuja execução brilhantemente a segurança e a habilidade adquiridas nos anos anteriores por um arquiteto que, até então, não havia tido oportunidade de afirmar seu verdadeiro talento.<sup>37</sup>

O Conjunto Habitacional Prefeito Mendes de Moraes, mais conhecido como Pedregulho, foi construído com o intuito de abrigar os funcionários públicos da prefeitura do Rio de Janeiro que moravam distantes de seus postos de trabalho. Sua idealização teve a participação sua esposa, então Diretora do Departamento de Habitação do Distrito Federal, a engenheira Carmem Portinho, que através de um censo com os futuros moradores, foi proposto construir na composição do complexo, prédios para habitação integrados a áreas de lazer e serviços à comunidade, como: escola primária, jardim de infância, escola de maternal, berçário, ginásio, piscina, centro de saúde, lavanderia, mercado, quadra de basquete e clube, em uma área de 52.142 m<sup>2</sup>.

---

<sup>37</sup> BRUAND, Yves. *Op cit.* São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 224-225.

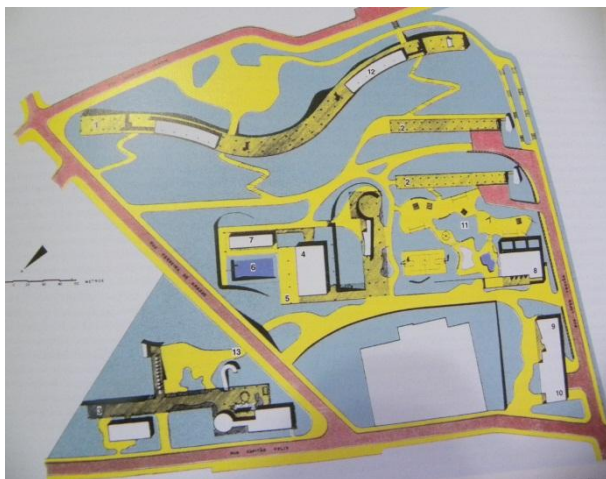


Figura 17: Planta do Conjunto Habitacional Prefeito Mendes de Moraes (Pedregulho); 1. Bloco de apartamento A; 2. Bloco de apartamento B; 3. Bloco de apartamento C; 4. Escola Primária; 5. Ginásio; 6. Piscina; 7. Vestiários; 8. Centro de saúde; 9. Lavanderia; 10. Cooperativa; 11. Playgroud; 12. Creche; 13. Passagem subterrânea.

Pode-se dizer que o Pedregulho – uma unidade de habitação completa e autônoma – é fruto dessa intenção. Mas isso não é tudo. A obra encanta por qualidades que são intrínsecas à sua arquitetura. (...) – Reidy instalou uma série de blocos independentes porém articulados numa composição plasticamente irretocável. Um volume contínuo com 260m de extensão, situado na parte mais alta do terreno, domina o conjunto, seguindo a linha sinuosa das curvas de nível da colina. Nele foram alocadas 272 unidades de vários tipos – nos dois pavimentos inferiores estão apartamentos de uma só peça, nos demais os apartamentos duplex, com 1 a 4 dormitórios. Sendo o pavimento de acesso vazado, nada perturba a vista à chegada. O olhar alcança a baía de Guanabara e as montanhas ao longe. Por este nível intermediário parcialmente ocupado pelas instalações do Serviço Social e da Administração, pequena escola maternal e jardim de infância, se alcança facilmente por escada tanto os pavimentos superiores quanto os inferiores, o que tornou possível dispensar o uso de elevadores, mesmo tendo o edifício sete pavimentos. (...) A circulação de pedestres seria totalmente independente da circulação de veículos, tendo inclusive prevista uma passagem subterrânea para facilitar o acesso aos serviços comuns dos habitantes do quarto bloco. Tudo complementado pelo tratamento paisagístico confiado a Roberto Burle Marx.<sup>38</sup>

A geografia irregular da parte superior do terreno foi incorporada a planta da unidade residencial de Pedregulho criando uma solução original diante da topografia do local. Na visão de Yves Bruand, os edifícios de Pedregulho apresentam influências do trabalho de Corbusier e das soluções plásticas de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. Para o autor, este projeto representa a trajetória de Reidy, um dos principais arquitetos engajados na implementação do projeto construtivo no Brasil.

Nos edifícios públicos de Pedregulho, Reidy soube realizar uma síntese brilhante: logrou assimilar as formas inventadas por Niemeyer e empregá-las com tal segurança que elas parecem sair naturalmente do programa tratado; é impossível estabelecer uma distinção entre as razões funcionais e estéticas, estabelecer uma

<sup>38</sup> NOBRE, Ana Luisa. *Carmem Portinho: O moderno em construção*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura, 1999, p. 53.



preferência, uma ordem de valor ou prioridade, em razão de uma ou de outras, pois elas se harmonizam num todo indivisível que leva a uma solução lógica, clara e simples. Portanto, é o ideal racionalista de Le Corbusier que pode ser encontrado em estado puro em Reidy, misturado com a influência plástica indiscutível dos principais talentos locais.

Os prédios residenciais derivam do mesmo espírito, mas desta vez o vocabulário inspira-se muito mais nos trabalhos de Lúcio Costa que nos de Niemeyer, ao contrário do que ocorria com os edifícios destinados aos serviços comuns. Isso não é de surpreender: esse tipo de projeto, devido às limitações impostas, não era de molde a atrair Niemeyer, que não apresentava nada de notável neste setor; em compensação, Lúcio Costa tinha acabado de se manifestar através de uma obra-prima no Parque Guinle, propondo um modelo de fachada original que convinha admiravelmente a esse tipo de programa.<sup>39</sup>

O caráter funcional do conjunto habitacional está associado à preocupação do arquiteto em oferecer condições favoráveis à qualidade de vida de seus moradores, ao mesmo tempo em que sua construção dispusesse solucionar problemas próprios do clima tropical e de localização do terreno, afim de, resolver questões que envolvem o controle de luz, exposição favorável, ventilação contínua e circulação fácil. Carmen Portinho concebeu a realização do conjunto habitacional do Pedregulho como sinônimo de habitação como “prolongamentos da morada”<sup>40</sup>, ou seja, de uma moradia integrada à escola, teatro, clube, etc., e dispusesse a seu morador acomodar-se ao ambiente. Para isso, na visão do arquiteto Nabil Bonduki, foi desenvolvido:

[...] um projeto social onde ocorre uma síntese das artes: a arquitetura inovadora de Reidy, os painéis de Portinari e Anísio Teixeira, os jardins e mosaicos de Burle Marx, a trabalho doméstico. Carmen foi o maestro desta sinfonia, que pensou a moradia do trabalhador com dignidade.<sup>41</sup>

Nas palavras de Affonso Eduardo Reidy e Carmen Portinho:

Aos poucos começa entre nós a ser compreendido pelo público, em geral, e pelas autoridades, em particular, que a função habitar não se resume na vida de dentro de casa. Ela se estende, também, a atividades externas, compreendendo serviços e instalações complementares, que proporcionem aos habitantes as facilidades necessárias à vida de todos os dias.<sup>42</sup>

A historiadora Ana Luisa Nobre destaca que este ideal de moradia já havia sido debatido pelo criador da escola Bauhaus, Walter Gropius, no II CIAM –

<sup>39</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 229.

<sup>40</sup> NOBRE, Ana Luiza. *Carmem Portinho*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura do Rio de Janeiro, 1999, p. 45.

<sup>41</sup> Depoimento de Nabil Bonduki sobre a atuação de Carmen Portinho na construção do Conjunto Habitacional do Pedregulho. In: PORTINHO, Carmen. *Por toda minha vida: depoimento a Geraldo Edson de Andrade*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999, p. 100.

<sup>42</sup> Affonso Eduardo Reidy; Carmen Portinho. Conjunto Residencial Pedregulho, s/d. In: BONDUKI, Nabil. *Op cit.* Portugal: Ed. Blau / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000, p. 83.

Congresso Internacional de Arquitetura Moderna. Gropius debateu sobre como este setor da arquitetura estaria defasado em relação às transformações sofridas na estrutura familiar, como por exemplo, a mulher que começava a ter espaço no mercado trabalho.

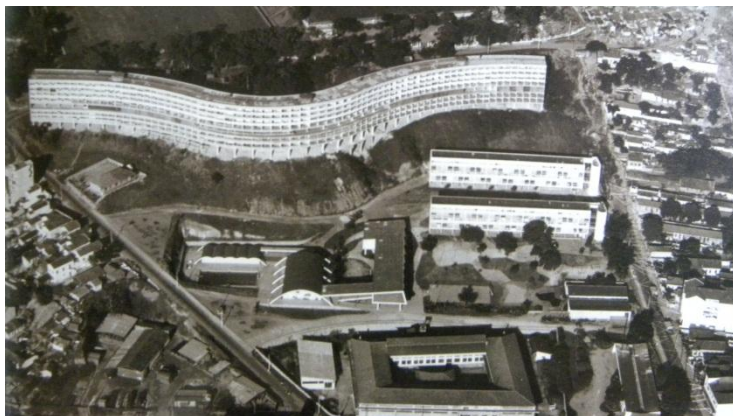


Figura 18: Vista aérea do Conjunto Habitacional Prefeito Mendes de Moraes (Pedregulho).

Assim, segundo a historiadora as propostas debatidas no CIAM foram incorporadas por Reidy e Portinho na idealização do conjunto habitacional, pois na visão da engenheira, este modelo possibilitaria urbanizar e extinguir as construções feitas desordenadamente nas favelas cariocas. A empreitada de ambos estava em “ensinar a habitar”<sup>43</sup>, ou seja, buscar por meio do espaço arquitetônico orientar os moradores a adquirirem novos hábitos voltados para higiene, saúde e educação, afim de um melhor aproveitamento do lugar que este iria viver. Este ideal provinha também dos princípios desenvolvidos por Le Corbusier enquanto doutrina da Ascoral – Assembléia de Construtores da Renovação Arquitetônica, fundada em 1942<sup>44</sup>. Segundo Nobre:

Em certa medida os espaços eram construídos para uma sociedade que talvez não existisse ainda, mas não se abandonava a idéia de uma transformação social em curso, ou pelo menos iminente, e da função desempenhada pela arquitetura nesse processo.<sup>45</sup>

A obra de Reidy desperta a busca em desenvolver projetos fundados em soluções funcionais que dispusessem a seus habitantes a arrumação e integração com o corpo urbano. Entretanto, a própria construção do Pedregulho se prolongou por dez anos devido o desinteresse do poder público em dar continuidade à obra.

<sup>43</sup> NOBRE, Ana Luiza. *Carmem Portinho*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura do Rio de Janeiro, 1999, p.57.

<sup>44</sup> *Ibidem*. p. 58.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 57.

E em meio a este conturbado processo e a pretensão em criar através da arquitetura espaços de convivência e não apenas de residência, Carmem Portinho descreveu sua experiência como que “o sonho e a realidade andavam lado a lado”.<sup>46</sup>

O Colégio Experimental Paraguai Brasil, de 1952, se destaca por ser o primeiro trabalho que Reidy se expressa através da estética brutalista, este edifício é composto por três elementos integrados: o bloco das aulas, o auditório e o ginásio. Esta solução torna sua estrutura mais flexível, pois possibilita seu uso de forma separada ou unificada e demonstra a procura em enfatizar a construção através da conexão construtiva dos materiais. Yves Bruand compara a tipologia empregada através do uso do pilar em V pelo arquiteto, a dois edifícios projetados em 1951 por Oscar Niemeyer em Diamantina, a Escola Júlia Kubitscheck e o hotel de turismo. O recurso do pilar em V foi utilizado formal e construtivamente por possibilitar diminuir os pontos de apoio no pavimento térreo, tornando os pilotis elementos que possibilita a planta fluidez e transparência. Para Bruand, Reidy experimenta esta solução transformando-a em uma poética própria:

Não hesitou em tomar emprestado e desenvolver o sistema de pilares em forma de V, de braços desiguais, um sustentando a laje do andar e o outro a cobertura, determinando uma espécie de projeção dinâmica da fachada, ao mesmo tempo que lhe conserva o equilíbrio seguro. O processo é o mesmo nos dois casos, mas o modo de emprego é bastante diferente, assim como a expressão resultante. Niemeyer havia ocultado a parte superior do longo braço do V nas paredes de separação dos terraços particulares situados na frente dos quartos; dessa maneira, acentuara as divisões horizontais e verticais, produzindo uma série de alvéolos fechados por paredes e tetos cheios, a fim de assegurar a cada apartamento a intimidade necessária. Reidy, não tendo de preocupar-se com esse problema, tratou o assunto de modo inteiramente diverso: pôs em evidência a ossatura, desligou-a do bloco e garantiu uma continuidade, ou até uma transparência, tão completa quanto possível, ao espaço intermediário assim criado; os pilotis se transformaram em semipórticos transversais, unindo um só elemento suportes no solo e vigas de fixação da laje de cobertura, ao mesmo tempo que sua vigorosa oblíqua definia o traçado da fachada; a marquise cheia que desempenhava o papel de *brisesoleil* foi substituída por uma série de lâminas verticais de concreto, dispostas paralelamente, solução eficaz no plano prático, mas cuja razão de ser era, antes de mais nada, de ordem estética; de fato, ela permitia aumentar a impressão de audácia e leveza evocada por esta estrutura externa original, isolada da massa ao mesmo tempo que formando um só corpo com ela. Talvez Reidy nunca tenha obtido maior êxito com a fusão, que sempre procurou, entre o racionalismo puro, a força expressiva de Le Corbusier e a imaginação plástica de Niemeyer.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> NOBRE, Ana Luiza. *Idem*, p. 62.

<sup>47</sup> BRUAND, Yves. *Idem*. p. 237.

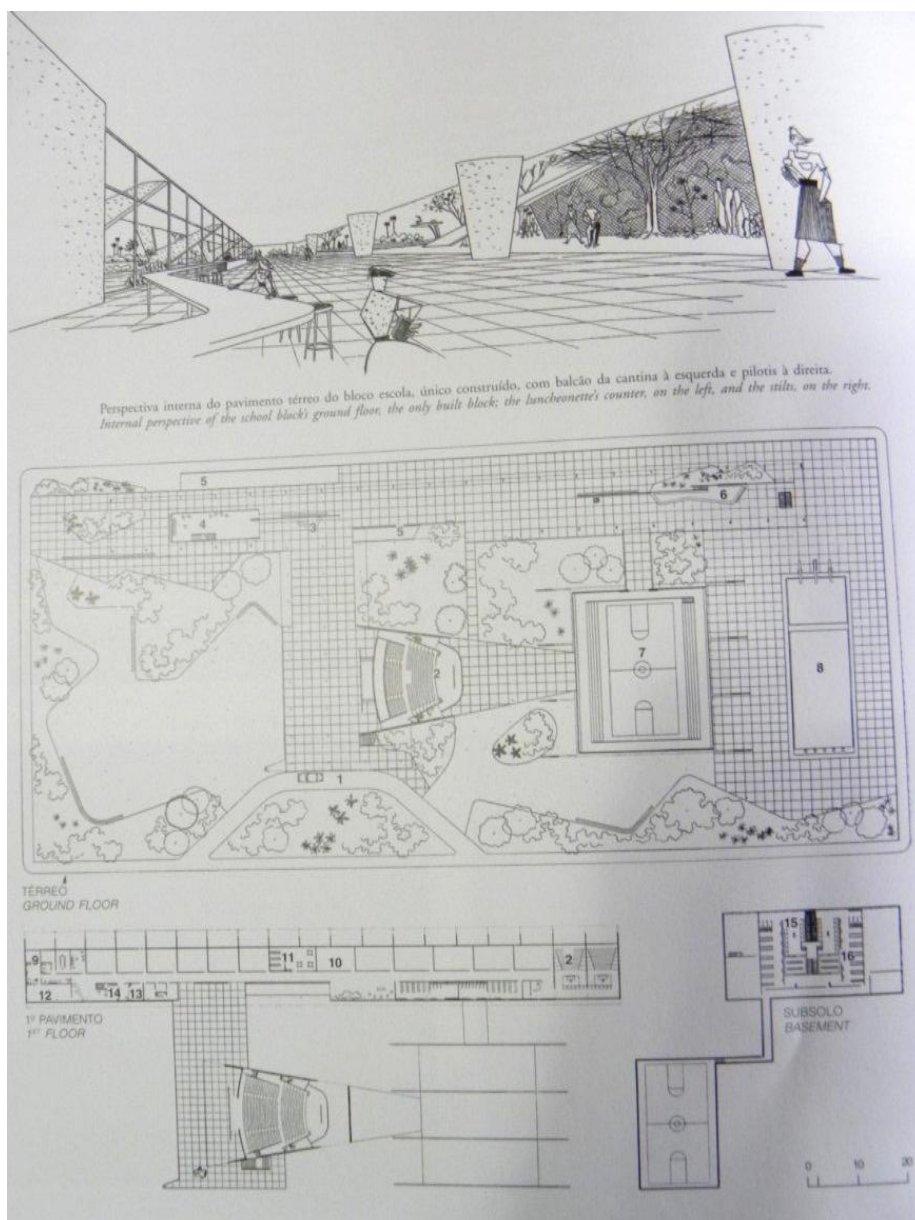


Figura 19: Planta da Escola Brasil-Paraguai. 1. Entrada principal; 2. Auditório; 3. Informações; 4. Sala de Estar; 5. Rampa; 6. Cantina; 7. Ginásio; 8. Piscina; 9. Sala do diretor; 10. Salas de aula; 11. Bibliotecas; 12. Secretaria; 13. Serviço médico; 14. Sanitários; 15. Duchas; 16. Vestiários



Figura 20: Vista do bloco escola em construção.



Figura 21: Vista do bloco escola.

João Masao Kamita analisa as semelhanças entre a estrutura das obras ressaltando as diferenças encontradas no projeto de Reidy:

O Colégio de Reidy, de modo distinto, apresenta uma estruturação mais rígida, dando primazia ao dado construtivo, tanto que é a armação portante com seu movimento rítmico, a responsável pela redefinição do volume. Sintético, o pavilhão de salas de aula resume-se a uma estrutura básica, formada por duas lajes apoiadas, de uma lado por um semi-pórtico, de outro por pilares, fechados

nas extremidades por empenas cegas e com as fachadas principais montadas por tênues pontos de vedação.<sup>48</sup>

A estrutura do colégio foi projetada com o intuito de permitir que a fachada das salas de aulas permanecesse livre, tendo apenas incorporado ao prédio um quebra-sol, esta solução foi constituída como um elemento de integração do entre de viga, pilar e estrutura porticada. Segundo Bruand, é expressiva a influência de Le Corbusier sobre o projeto da Escola Brasil-Paraguai, diante do modelo idealizado por Corbusier para construção da Unité de d'Habitation de Marselha, pelo emprego do concreto aparente como recurso estético e também a maneira pela qual foi disposto os pilotis na parte exterior do prédio, “mas invertidos quanto a orientação: desta vez a vertical está do lado interno e a oblíqua no corte transversal externo, a fim de obter uma integração com a inclinação característica das fachadas de edifício.”<sup>49</sup> Masao Kamita percebe que a construção do Colégio Experimental tornou-se o limiar de sua linguagem e poética arquitetônica, mesmo apresentando em sua concepção, o ideal arquitetônico de Le Corbusier:

Reidy é o arquiteto brasileiro mais fiel às concepções corbursianas do pós-guerra: ambos apostavam no poder da arquitetura como legítimo fator de melhoria da Sociedade, ambos creditavam (cada qual a seu modo) papel relevante ao Estado e, por fim, vinculavam arquitetura e urbanismo. Reidy, é lícito reiterar, enquadra-se na vertente moderna que concebe arquitetura como projeto civilizador. Suas obras reafirmam incessantemente a racionalidade construtiva contra a natureza dissolvente dos trópicos. Frente aos inusitados obstáculos ao projetar e realizar no “País novo”, Reidy reage com rigor redobrado. O perfil cortante das formas, a marcada estrutura-portante e a exposição franca dos materiais corporificados no Colégio Experimental Brasil-Paraguai revelam que, para além da inteligibilidade formal e construtiva, é imprescindível a obra possuir força material suficiente para manter presença plena e esclarecedora. A partir desta obra a arquitetura de Reidy torna-se menos comprometidas com dogmas ideológicos modernos para ser vivenciada como um drama pessoal.<sup>50</sup>

Juntamente a construção da Escola Experimental Brasil-Paraguai, em 1953, inicia-se a obra de construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O projeto do museu desenvolvido por Reidy foi considerado a constituição de sua expressão, a experiência adquirida com os projetos do Conjunto Habitacional do Pedregulho e da Escola Brasil-Paraguai contribuíram

<sup>48</sup> KAMITA, João Masao. *Experiência moderna e estética construtiva*. Rio de Janeiro, PUC-Rio, Departamento de História, 1995, p. 119.

<sup>49</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 236.

<sup>50</sup> KAMITA, João Masao. *Op. cit.*, p. 126-127.



para elaboração do MAM e o desdobramento de sua própria linguagem. A singularidade encontrada primeiramente entre o a Escola Experimental Brasil Paraguai e o MAM é o fato de ambos os projetos procurarem privilegiar a relação entre geografia, clima e a paisagem do lugar, sendo a partir deste pressuposto que é idealizada a estrutura do edifício. No caso da Escola, o bloco de sala de aula foi disposto na maior área do terreno, afim de, “manter orientação uniforme e conveniente para todas as aulas, além de proporcionar a melhor vista para o exterior.”<sup>51</sup>

### 3.4.

#### **Espaço em construção: o museu de arte moderna do Rio de Janeiro**

Criado no ano de 1948, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro teve sua primeira sede no Banco Boa Vista, projeto do arquiteto Oscar Niemeyer, situado na Candelária. Em 1952 o museu passa provisoriamente para os *pilotis* do prédio do Ministério de Educação e Saúde durante as obras de sua sede definitiva no aterro em frente à Cinelândia, futuro Parque do Flamengo. No ano seguinte, é publicado no Diário Oficial, o Estatuto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e em 1954, via Decreto Público, o museu passa a ser considerado de utilidade pública. O responsável pela obra do museu e de urbanização do Aterro foi Affonso Eduardo Reidy, então arquiteto da Prefeitura do Rio de Janeiro.

No ano de 1954 é iniciada a construção do museu e as obras do aterro que teve como responsável pela área externa, além de Reidy o paisagista Burle Marx, que posteriormente foi um dos encarregados para urbanização do Parque, concluída em 1962. A inauguração do MAM-Rio ocorreu em 1958 com apenas a parte do Bloco-Escola concluída, que correspondia a 10.000 m<sup>2</sup> de um total de 36.000 m<sup>2</sup>. Posteriormente, em 1967, é inaugurado o bloco de exposições contendo 20.000 m<sup>2</sup>, apenas faltando à edificação do teatro. Entretanto, durante a viabilização do processo de construção, o projeto original foi sendo modificado e

---

<sup>51</sup> REIDY, Affonso Eduardo. Colégio Brasil-Paraguai, 1952. In: BONDUKI, Nabil. *Affonso Eduardo Reidy*, p. 156.

acabou não sendo construído, resultando na incompletude do conjunto arquitetônico idealizado por Reidy.

O centro do Rio de Janeiro se destaca por ter formado sua malha urbana integrada à natureza local, tendo com isso, uma configuração diversificada no contraste entre paisagem urbana e natural. Assim, obras como a construção do Aterro do Flamengo com o desmonte do Morro de Santo Antônio, exemplificam o trabalho dos arquitetos na presença da natureza, modificando-a, mas ao mesmo tempo, se integrando a ela em um invólucro entre espaço interior e espaço exterior. A procura em adequar o projeto à vida urbana, na visão da engenheira Carmen Portinho, engloba o fato de que:

Todo urbanista deve ser um observador, deve possuir o espírito de um pesquisador e ao mesmo tempo sentir como um artista. Há quem conteste que o urbanismo seja ciência, no entanto, nada mais certo afirmar que para se chegar a ser urbanista deve possuir qualidades de cientista, de analista. Em urbanismo o superficial não é nem pode ser admitido. Aquele que tiver em suas vistas um projeto de um plano de cidade ou o estudo de urbanização de uma região, fracassará, por certo, se não proceder as pesquisas das condições existentes no local. Urbanista que desejar dedicar-se conscientemente ao estudo de seu projeto, não poderá dispensar os conhecimentos gerais de sociologia e psicologia que lhe são exigidos, nem a investigação minuciosa acerca da história e geografia da cidade cujo plano de organização e extensão que lhe foi confiado, a não ser que deseje interromper criminosamente a continuidade que deverá existir entre a vida passada e o desenvolvimento futuro da cidade em questão.<sup>52</sup>

O papel de Carmen Portinho, Diretora Adjunta Executiva do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e do arquiteto Affonso Eduardo Reidy foram importantes na viabilização para construção do museu, pois no projeto inicial a Prefeitura havia destinado para o espaço que hoje ocupa o MAM-Rio a construção da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro. Sua participação se estende desde o desmonte do morro, aos planos de aterro para construção do parque, até a inauguração do museu. Diante desta experiência Portinho destaca que “para fiscalizar os trabalhos ou fincar as estacas, eu, os engenheiros e técnicos, íamos de bote por toda aquela água inda não aterrada. Em junho de 1955, [...] foi cravada a última estaca [...], começando-se os trabalhos pelo Bloco-Escola”.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> PORTINHO, Carmen. *O critério científico no urbanismo*. Revista da Diretoria de Engenharia: Rio de Janeiro, 1934 *Apud* NOBRE, Luiza. *Carmem Portinho*, p. 38-39.

<sup>53</sup> PORTINHO, Carmem, 1998. In: BONDUKI, Nabil. *Affonso Eduardo Reidy*, p. 172.





Figura 22: Morro de Santo Antônio em processo de desmonte

Ana Luiza Nobre destaca que a princípio as obras do museu obtiveram dificuldades, primeiramente, por não haver um número expressivo de mão de obra especializada para o uso do concreto armado<sup>54</sup>, mesmo tendo a engenheira ciência da utilização deste artifício e o outro estaria na obra ser realizada em cima de um local recém aterrado. Entretanto, a historiadora enfatiza a vivência de Portinho em relação ao emprego do concreto devido à construção do Pedregulho e de como foi concisa a maneira pela qual o casal procurou coordenar e executar o projeto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nobre também ressalta que:

A engenheira descreveu sucintamente os trabalhos em andamento, valorizando a estrutura do corpo principal do museu, construída por 14 quadros de concreto armado, espaçados de 10 em 10 metros: “Os projetos arquitetônico e estrutural desse corpo principal foram concebidos de forma a obter-se vãos livres permitindo absoluta liberdade na arrumação dos projetos expostos.” E conclui a entrevista como urbanista, ressaltando que o edifício em construção não deveria ser considerado isoladamente, mas como parte integrante do projeto de urbanização da área que ia sendo aterrada ao longo da avenida Beira-Mar.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> “Até então não se conhecia no Brasil, concreto assim “tão seco”. O rígido limite imposto ao fator água: cimento resultou num concreto com 75% de brita 1 e 25 % de brita, que consumiu cerca de 11 sacos de cimento por metro cúbico, quando o usual eram 7. No total foram empregados, segundo Fuad Matta, cerca de 2.500 m<sup>3</sup> de concreto em toda a obra – e isso numa época que era feito tudo manualmente, na betoneira. Daí a origem de tantas noites em claro: a concretagem das duas primeiras vigas superiores, por exemplo, iniciada às sete da manhã, não terminou antes das três da madrugada. Dia e noite, sob chuva ou sol, a estrutura ia subindo em ritmo acelerado.” In: NOBRE, Ana Luisa. *Idem*, p. 86.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 84.

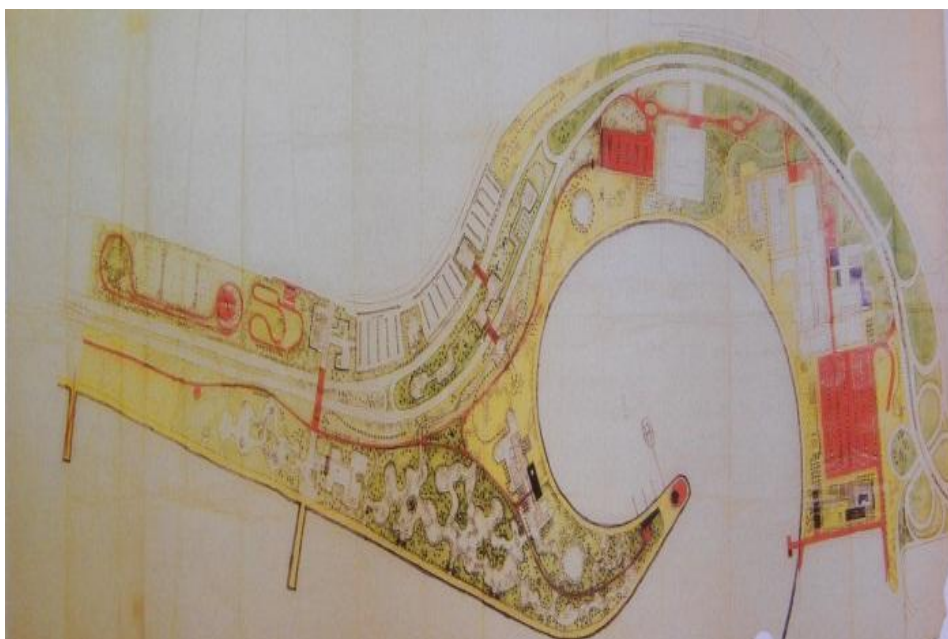


Figura 23: Croqui de Burle Marx com detalhes do paisagismo no projeto do aterro.



Figura 24: Trator preparando terreno para construção, 1954.

Assim como Mies Van de Rohe, que escreveu sobre as razões teóricas e práticas para construção de seu projeto de museu para uma cidade pequena, Reidy também se propõe a descrever sua proposta de criação do MAM e os pressupostos estruturais e conceituais presentes na função cultural e social que o museu deveria exercer:

Se a correspondência entre obra arquitetural e o ambiente físico que a envolve é sempre uma questão de maior importância, no caso do edifício do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, esta condição adquire maior vulto, dada a situação privilegiada do local em que está sendo construído, em pleno coração da cidade, no meio de uma extensa área que, num futuro próximo será um belo parque

público, debruçado sobre o mar, frente à entrada da barra e rodeada pela mais bela paisagem do mundo. Foi preocupação constante do arquiteto evitar, tanto quanto possível, que o edifício viesse a construir um elemento perturbador na paisagem. Daí o partido adotado com o domínio do horizontal em contraposição ao movimentado perfil das montanhas e o emprego de uma estrutura extremamente vazada e transparente, que permitirá manter a continuidade dos jardins até o mar, através do próprio edifício, o qual deixará livre uma parte apreciável do pavimento térreo. Em lugar de confinar as obras de arte em quatro paredes, num absoluto isolamento do mundo exterior, foi adotada uma solução aberta, em que a natureza circundante participasse do espetáculo oferecido ao visitante do Museu.

Nos últimos 40 anos modificou-se muito o conceito de museu, que deixou de ser organismo passivo para assumir uma importante função educativa e um alto significado social, tornando acessível ao público a compreensão das mais marcantes manifestações da criação artística internacional e proporcionando um treinamento adequado a um contingente de artistas que, perfeitamente integrados ao espírito de sua época, poderão influir perfeitamente na melhoria do padrão de qualidade de produção industrial.

Mas não foi apenas o antigo conceito de museu que se transformou: a própria noção de espaço arquitetural modificou-se. O desenvolvimento das novas técnicas de construção deu lugar à ‘estrutura independente’ e, como consequência, ao ‘plano livre’, isto é, a função passou a ser exercida exclusivamente pelas colunas; as paredes, liberadas de sua antiga responsabilidade estrutural, passaram a desempenhar, então, com uma liberdade nunca antes imaginada, o papel de simples elementos de vedação: placas leves de diferentes materiais, livremente dispostas, oferecendo as mais amplas possibilidades na ordenação dos espaços. Surge assim um novo conceito de espaço arquitetural, o ‘espaço fluente’, canalizado, que vem suprir a antiga noção do ‘espaço confinado’ dentro dos limites de um compartimento cúbico.

A ação eminentemente dinâmica do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, abrangendo todas as manifestações de artes visíveis dos nossos dias, requer uma estrutura arquitetural que lhe proporcione o máximo de flexibilidade na utilização dos espaços, possibilitando seja o uso de grandes áreas, seja a formação de pequenas salas, onde determinadas obras possam ser contempladas em ambiente íntimo. A galeria de exposições do MAM do Rio de Janeiro foi projetada com este objetivo: ocupa uma área de 130 metros de extensão por 26 metros de largura, inteiramente livre de colunas, de modo a oferecer absoluta liberdade na arrumação das exposições. Esta área terá pé-direito variável; parte com 8 metros; parte com 6,40 metros e o restante com 3,60 metros de altura.

A iluminação natural transfere sentido de vida e de movimento aos espaços, beneficiando as obras expostas da variedade de sensações que a luz diurna proporcione. Quando zenital, a luz é difusa e uniforme; não há sombras, não há relevo, o ambiente torna-se neutro, inexpressivo. Quando lateral, dá direção ao espaço e relevo aos objetos, proporcionando ainda ao visitante a possibilidade de contato visual com o exterior. Toda via, um sistema rígido e exclusivo, limitaria a possibilidade de mostrar, sob as melhores condições, obras que, possam vir a ser mais valorizadas com iluminação zenital ou artificial. A galeria de exposições do MAM, nos trechos de menor pé-direito duplo, terá iluminação zenital, através de sheds e lanternins.

O fato da luz natural, de um modo geral, apresentar vantagens sobre a luz artificial sobre a apresentação das obras, não diminui a importância do que esta última representa para o Museu de hoje. A iluminação artificial é evidentemente indispensável, não só para noite, como para exibição de objetos que possam ser prejudicados pela luz solar, como desenhos, tecidos, etc. A qualidade da luz a ser empregada é um outro ponto de importância num Museu de Arte. A luz

incandescente é rica em raios vermelhos e alaranjados, que modificam o aspecto de certas cores. A combinação de ambas, porém, permitirá uma grande aproximação ao efeito da luz solar. Para o MAM foi adotado um sistema muito flexível: o teto da galeria de exposição será guarnecido com placas translúcidas de um plástico de vinil, as quais difundirão a luz emitida por tubos, fluorescentes, proporcionando uma iluminação suave ao ambiente. A superfície luminosa assim constituída será interrompida de 2 em 2 metros por rasgos transversais, onde serão fixados refletores de luz incandescente, equipado com lentes apropriadas, os quais serão dirigidos exatamente para os pontos que se fizer necessária a iluminação, sem produzirem reflexos ou ofuscamento ao visitante. Todo o segundo pavimento do corpo central do edifício será destinado a exposições, bem como uma parte do terceiro pavimento, onde ficarão situados, ainda, um auditório com 200 lugares, com equipamentos para projeções cinematográficas, filmoteca, biblioteca, os serviços de administração e direção do Museu e o depósito para guarda de telas não expostas. Esse depósito onde as obras deverão ser conservadas em perfeita segurança, terá condições de temperatura e umidade, ficando totalmente isolado das variações atmosféricas do exterior. As telas serão fixadas em painéis leves, de corre, ligeiramente afastadas uma das outras, permitindo dessa forma, reunir em um espaço reduzido um grande número de telas e assegurando-lhes perfeitas condições de ventilação e facilidade para o exame dos interessados.

Ocupando uma parte do pavimento térreo e o subsolo do corpo mais baixo do edifício, ficarão os serviços e instalações auxiliares do Museu, compreendendo a área de serviço, os locais para desembalagem e a identificação e o registro das obras, a expedição, os depósitos, as oficinas e os laboratórios, a sala de gravura e um grande salão onde serão preparadas as exposições.

Na extremidade leste do conjunto ficará situado o teatro, com mil lugares. O palco terá uma largura disponível de 50 metros, 20 metros de profundidade e 20 metros de altura livre até o urdimento. A construção cênica baseia-se num sistema de carros movimentados eletricamente, que se deslocarão para os espaços laterais e de fundo de palco. A boca de cena terá 7,50 metros de altura e 12 metros de largura, podendo chegar a 16 metros em caso de abertura total para a abertura de concertos sinfônicos.<sup>56</sup>

Em seu Memorial Descritivo, Affonso Eduardo Reidy, analisa através do projeto do MAM a problemática em torno do conceito de museu moderno. Premissas já abordadas como: de Le Corbusier na edificação de um museu de “crescimento ilimitado” e a criação do Guggenheim por Frank Lloyd, um museu onde não existem neutralidade e transparência na relação entre arquitetura, público e obras expostas, seu espaço contínuo se dispõem em uma solução que individualiza as obras, sugerindo um diferente meio de comunicação com o visitante. E podemos ver que estas propostas de espaço contínuo e flexível estão incorporadas a concepção de museu empregada por Reidy na idealização do MAM.

Foi, portanto, sobre a água que surgiram os primeiros esboços do projeto, confinado a Reidy e desde logo inscrito no seu conjunto de proposta para o Rio.

---

<sup>56</sup> REIDY, Affonso Eduardo. Memorial descritivo, 1953. In: BONDUKI, Nabil. *Affonso Eduardo Reidy*, p. 164-166.

De acordo com o próprio arquiteto, o novo museu foi pensado em função de sua situação privilegiada: “Em pleno coração da cidade, no meio de uma extensa área que num futuro próximo será um belo parque público, debruçado sobre o mar, frente à entrada da barra e rodeada pela mais bela paisagem do mundo.” (...) Esse partido, de nítida influência corbuseriana, é sintetizado numa sequência de croquis em que Reidy apresenta esquematicamente a disposição da galeria de exposições numa plataforma elevada, de modo a garantir uma vista desimpedida ao nível térreo.<sup>57</sup>

A estrutura do MAM tem sua composição estabelecida de modo a possibilitar a interação entre o corpo do edifício e o espaço aberto circundante. O volume do bloco de exposições se destaca em relação aos demais volumes menores, que compõe as funções de escola de artes e o restaurante. O edifício do teatro, não construído, iria ser agregado ao museu através de outro volume mais baixo, completando o conjunto. Uma grande característica do MAM é a demanda do arquiteto em construir um extenso vão livre, esta idéia foi consolidada através da solução estrutural de uma sequência de pórticos externos de concreto, nos quais, tirantes metálicos suspendem as lajes e mezaninos, este projeto apresenta o emprego da estrutura como componente expressivo em sua composição, que possibilita ao museu ter flexibilidade, a partir, de um vão totalmente livre de colunas.

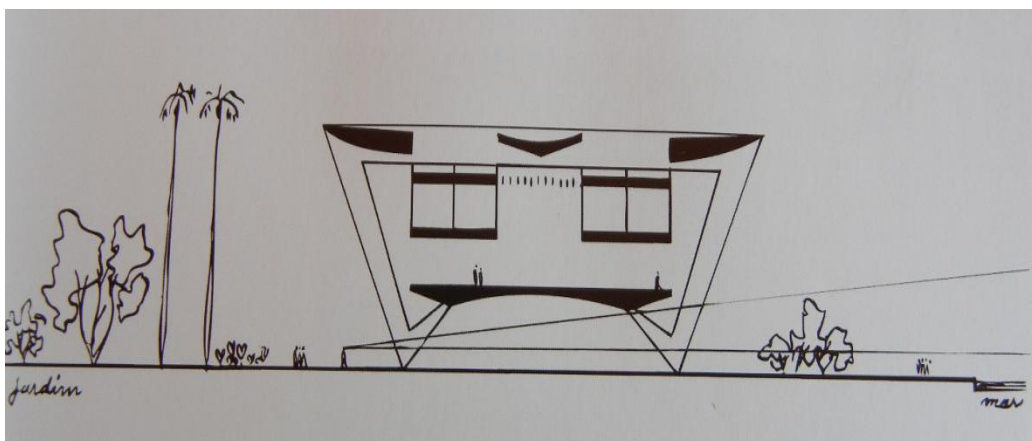


Figura 25: Desenho do corte transversal do Bloco de Exposições com perspectiva do observador

O projeto de Reidy perpassa a discussões acerca do conceito de museu e a integração do edifício com o espaço aberto circundante em formato horizontal. O MAM-Rio tem sua estrutura vazada e transparente que permite estender-se sem entrar em conflito com os jardins e o mar. O bloco de exposições do MAM, livre

<sup>57</sup> NOBRE, Ana Luiza. Um Museu Através. In: COELHO, Frederico (Org). *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: arquitetura e construção*. Rio de Janeiro: Cobongó, 2010, p.113.



de colunas, dispõe uma dinamização do espaço expositivo. Outro aspecto presente no edifício é a sua iluminação natural que, como já citado acima, segundo Reidy, “confere um sentido de vida e de movimento aos espaços, beneficiando as obras expostas da variedade de sensações que a luz diurna proporciona”.<sup>58</sup>

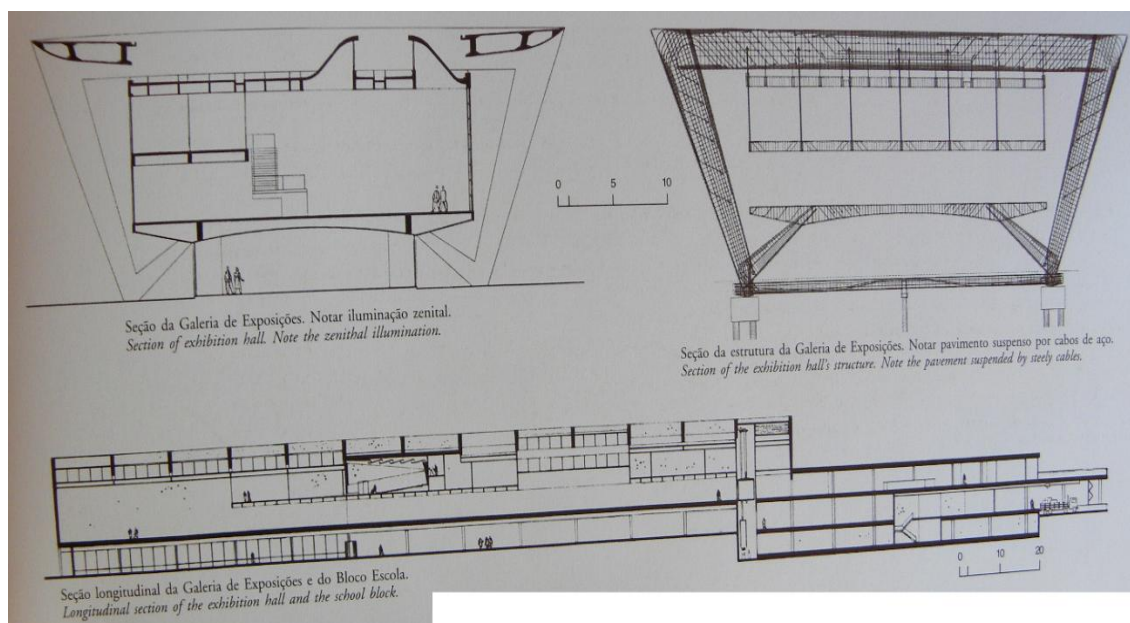


Figura 26: Projetos da galeria de exposições e bloco escola.

Ana Luiza Nobre destaca as metas pretendidas na construção do museu moderno, utilizando o MAM como exemplo:

Tratava-se de definir o papel do museu, dissociá-lo da imagem de um templo erudito e associá-lo a dinâmica do mundo moderno, ao espaço público, à cidade. Afinal, tudo que se esperava de um museu moderno era que ele se tornasse um verdadeiro pólo de irradiação cultural, atuando basicamente como agente educacional.<sup>59</sup>

A localização do Parque engloba em seu esquema a busca por harmonizar-se a paisagem natural. O trabalho de Burle Marx prevalece à articulação entre arquitetura e natureza na idealização de um parque urbano, perante as condições geográficas do terreno. Na procura em integrar o objeto construído a paisagem, os jardins projetados por Marx incorporam o desenho do edifício complementando-o.

Erguido sobre um sítio isolado da malha urbana, sua estratégia fundamental consiste em buscar uma continuidade que se dá não pela conexão direta com os

<sup>58</sup> REIDY, Affonso Eduardo. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953. In. BONDUKI, Nabil (org). *Affonso Eduardo Redy*, 2000, p.166.

<sup>59</sup> NOBRE, Ana Luisa. *Carmen Portinho: O moderno em construção*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura, 1999, p. 78-79.

espaços urbanos tradicionais (...), mas pela ambiência pública e eminentemente urbana que a grande sombra sobre a galeria de exposições recupera e reinventa, à beira-mar. (...) E isso porque sintetiza a tensão permanente entre o construir e destruir das cidades, para fazer prevalecer a invenção de uma urbanidade que se projeta, sem soleiras, a partir do museu e muito além dele, redefinindo (e reterritorializando) tudo que está, ou ainda está por surgir, ao seu redor: as pistas de alta velocidade do Parque do Flamengo e as passarelas que saltam sobre elas, o paisagismo de Burle Marx, a igreja da Glória, o Pão de Açúcar, a baía de Guanabara e a ponte Rio-Niterói.<sup>60</sup>

O jardim projetado por Burle Marx tinha em seu entorno a paisagem natural da cidade, com isso, Marx procurou em sua composição paisagística, sua relação com o espaço, não de modo a não interferi-lo, mas integrá-lo através de uma correlação com o MAM. Esta correspondência entre arquitetura e jardim se completa por ambos os elementos conterem traços do projeto construtivo, por meio de sua solução plástica, como também, em projetar na função destes, a relação com seus frequentadores, o Parque se torna um lugar de convívio. Sobre os jardins, Burle Marx afirma que a proposta “do Museu de Arte Moderna foi elaborado tendo em vista a integração do mesmo à paisagem, visualizando a área com características de um parque.”<sup>61</sup>

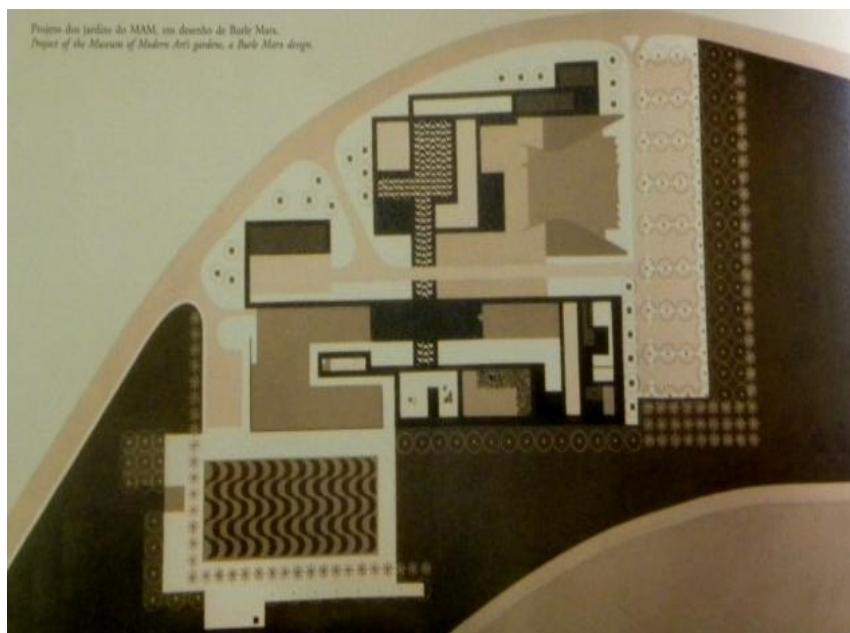


Figura 27: Projeto dos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro elaborado por Burle Marx

<sup>60</sup> NOBRE, Ana Luiza. Um Museu Através. In: COELHO, Frederico (Org). *Op cit.* Rio de Janeiro: Cobongó, 2010, p.114.

<sup>61</sup> MARX, Roberto Burle. Os jardins do museu, 1959. In. BONDUKI, Nabil (org). *Affonso Eduardo Reidy*, p.180.

A recém criada instituição museológica propunha a realização de atividades plurais que abrangessem os departamentos de arquitetura, música, teatro, cinema e artes plásticas. As atividades culturais desempenhadas no MAM, a partir de 1952, propunham a criação de um museu ativo, envolvido em palestras e cursos ministrados por artistas e críticos. Destacam-se neste período o curso de Ivan Serpa e a atuação Mario Pedrosa, com a formação de jovens artistas e na mobilização de ações no âmbito expositivo que contribuíram na criação de uma dinâmica artística dentro do museu.



Figura 28: Vista da escada helicoidal do segundo pavimento, ao fundo o arquiteto Affonso Eduardo Reidy, 1960.

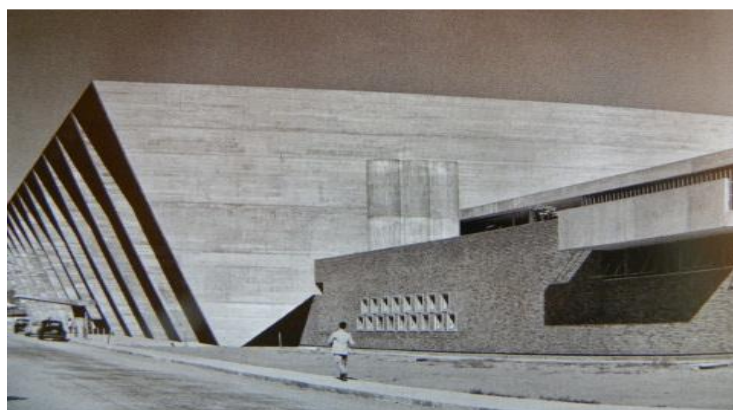


Figura 29: Vista externa da fachada do Bloco de Exposições e Bloco-Escola, 1961.

ampliação do circuito artístico da cidade do Rio de Janeiro, mas principalmente incentivar mostras no museu que expusessem produções artísticas contemporâneas a época. Na visão de Ana Luiza Nobre, “Carmen representava, na



virada dos anos 50, olhar da própria instituição legitimadora da arte moderna na capital”<sup>62</sup>, pois anteriormente, os locais dispostos a expor arte moderna no Rio de Janeiro constituíam-se em saguões de hotéis ou lojas de móveis.

Trata-se de construir no construído, de criar lugar sem romper com a paisagem que se partiu. Um espaço pleno de significado, um lugar carregado de símbolos da sociabilidade. Uma arquitetura voltada para poesia da situação, impregnada pelo entorno, reinvestida de seu poder de evocação. Tentativa de restabelecimento de urbanidade, arquitetura de pequenos gestos e lembranças: redescoberta da cidade e discrição arquitetônica. Pressupõem um pertencimento. A arquitetura torna-se transformação do que está dado, quando o lugar é o fundamento do projeto.<sup>63</sup>

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

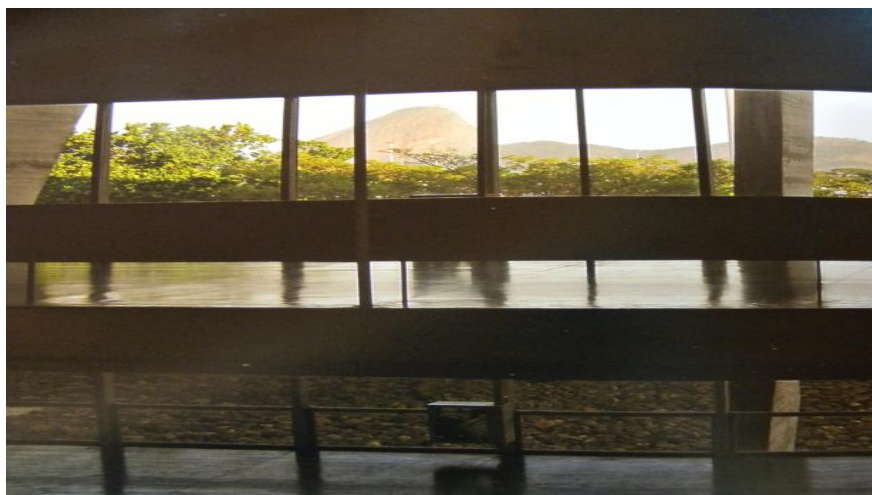


Figura 30: Vista do pavimento de exposições para o Pão de Açúcar, 2010.

<sup>62</sup> NOBRE, Ana Luiza. *Carmem Portinho*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura do Rio de Janeiro, 1999, p.108.

<sup>63</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac, 2003, p. 336.

Ao dispor vãos livres, transparência, conexão entre os blocos e uma planta livre que se integra aos jardins e o mar, a estrutura criada por Reidy sugere um diálogo entre arquitetura, arte e seus frequentadores. Com isso, percebemos que esta arquitetura tende a não ser neutra diante das manifestações artísticas expostas neste espaço, mas sim um corpo funcional.

Por princípio, ao museu cabe uma função eminentemente pedagógica: criar condições para que o indivíduo conheça e participe da arte produzida em épocas passadas e presentes. O MAM não renega essa proposição geral mas focaliza sua ação especificamente na arte de seu tempo – forma de esclarecimento da cultura presente e, mais importante forma de interação mais estreita entre Arte e Sociedade. O Museu é uma instituição moderna que contribui para educação cívica do indivíduo na medida em que dele exige uma postura diferenciada daquele espectador contemplativo e assimilar passivamente formas e conteúdos que lhe são apresentados. O real moderno exige participação ativa do indivíduo na sua construção. De posse de sua liberdade, o sujeito moderno capacita-se a agir autonomamente, a proceder responsavelmente perante a Sociedade. Tal engajamento solicitado é a especificidade da obra moderna. Sem submeter-se a verdades que lhe sejam exteriores, a única verdade que lhe impõe é o da sua produtividade, do encadeamento lógico de seus elementos constituintes depende a sua integridade. Tal processamento, dinâmico por excelência, deve por isso ser confirmado a cada momento daquele que a experimenta.<sup>64</sup>

Reidy entendia que “não foi apenas o antigo conceito de museu que se transformou: a própria noção do espaço arquitetural modificou-se”<sup>65</sup>. Como sugere Masao Kamita, a proposta estrutural e funcional do MAM-Rio vai além de suas atividades convencionais, ou seja, de expor obras de arte para o grande público. Para ele, o museu construído por Reidy se desvencilhava desse caráter passivo para assumir uma função pedagógica em relação às obras expostas e seu público. O ideal moderno atingido pelo arquiteto procura agregar ao corpo arquitetural maneiras de ampliar às formas de utilização de seus espaços, ao mesmo tempo estes espaços, agora flexíveis, que se formam no museu reivindicam sua ativação por meio de seus frequentadores, sua totalidade se tornou *processo*.

<sup>64</sup> KAMITA, João Masao. *Experiência moderna e estética construtiva*, p. 131.

<sup>65</sup> REIDY, Affonso Eduardo. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953. In. BONDUKI, Nabil (org). *Affonso Eduardo Reidy*, p.164.



Figura 31: Vista dos pilotis a partir do foyer, entrada administrativa ao fundo e vista dos jardins a partir do foyer, 2010.

Assim propomos pensar esta relação entre *homem*, arquitetura e paisagem, através de abordagens que envolvem o *espaço real* e o *espaço sensorial*, que somados, configuram a natureza das redes de sensações passadas pelos agentes participantes / frequentadores do museu. Procuramos analisar esse museu-processo em relação à produção de artistas e críticos brasileiros, no período dos anos 1960 e 1970, priorizando as poéticas que buscaram integrar neste espaço seus trabalhos e escritos.

Na cidade do Rio de Janeiro, o Parque do Flamengo e o MAM-Rio reuniram eventos que envolveram a vanguarda artística em um território de “prática experimental”, ou seja, da ligação da arte com o espaço urbano, seu cotidiano e cultura, como “instrumento de construção da sociedade”.<sup>66</sup> Assim, esse território de diálogo entre instituição museológica e vanguarda, nos leva a propor uma análise diante da prática artística que procura manifestar-se no museu, mas que ao mesmo tempo se lança no espaço urbano.

<sup>66</sup> BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Cosac Naif, 1999, p. 08.

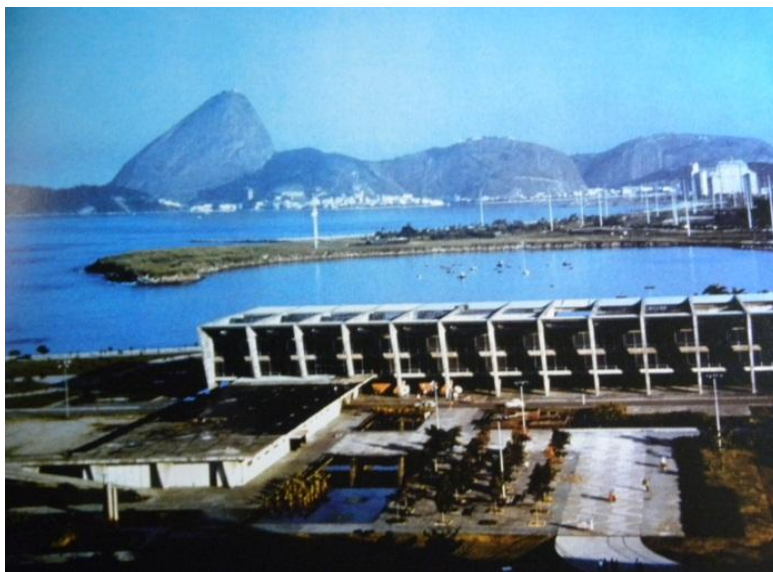


Figura 32: Vista aérea do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Parque do Flamengo, tendo fundo o Pão de Açúcar.

Segundo Geoffery Baker, o *lugar* desempenha *forças* aos organismos que o compõem os condicionando a adquirir suas próprias *formas*, a arquitetura se assemelha ao eleger o espaço físico como princípio designador da forma arquitetônica. A preocupação com o contexto em que a edificação será inserida, como a relação que seu entorno traçará ao ajustar-se a paisagem, de maneira a criar equilíbrio na proximidade as vias e posição do sol. Esta intenção transmite o sentido de *força do lugar* que Baker entende como influencias sobre o resultado na construção da *forma*.<sup>67</sup>

Assim, a estrutura projetada por Reidy sugere a preocupação de estabilidade e ampliação dos espaços como uma solução de mobilidade entre obras e pessoas, a sua planta-livre criou flexibilidade e diálogo entre arquitetura e arte, transformando-os em corpos integrados à paisagem. Pretendemos encontrar na interação das poéticas artísticas presentes nos anos 1960 e 1970, a experiência entre corpo e arquitetura do museu, como uma extensão entre estes organismos.

A fundação dos MAMs no final dos anos 1950 está vinculada ao incentivo político e econômico de industrialização e reconfiguração urbana capitais de São Paulo e Rio de Janeiro, e evidencia a configuração de um cenário intelectual nas artes e arquitetura que fomentava por mudanças dentro de seu sistema cultural. A

<sup>67</sup> BAKER, Geoffery H. *Le Corbusier: Uma análise da forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

abertura de um museu, a princípio, demonstra o surgimento de uma Instituição que tem a função de legitimar como obra de arte o acervo que esta abriga e expõe. Entretanto, este ideal de museu difere-se das propostas de espaço que foram articuladas nos MAMs, que não se restringiram apenas a conter um caráter funcional, mas também, conceitual e ideológico nas formas de utilização do espaço através da relação desenvolvida entre sujeito e edifício.

O museu teria, então, como objetivo abrigar a situação do artista, não a obra de arte. Esta só entraria como testemunho para contrapor uma dialética entre o trabalho feito e o que se pode ainda fazer. A partir disto, criar-se a angustiosa situação de configurá-lo arquitetonicamente, numa forma onde se possa captar a situação do ser artista, essa situação que engendrou alguns produtos tidos na história como obras de arte. Esses produtos devem ser guardados não como objetos materiais, mas na memória e no progresso da sociedade. Não se aprende a obra de arte guardando o objeto.

O museu é o lugar onde a produção aparece com consequência do desenvolvimento do trabalho artístico. A arquitetura deve procurar, por isso, uma adequação simbólica com essa experiência cultural.<sup>68</sup>

Para Reidy, o edifício era um organismo integrado ao espaço urbano, com isso, o MAM-Rio e Aterro do Flamengo representam a constituição de uma paisagem que explora as potencialidades do seu entorno. Propomo-nos traçar a partir desta proposta de museu os eventos que compreenderam ações de artistas, críticos e frequentadores, que problematizaram os vínculos existentes entre o fazer artístico e arquitetura através de linguagem que se relacionassem com o *espaço* por eles ocupado. Ao pensar esta relação como uma redefinição do *lugar*<sup>69</sup>, os acontecimentos a serem observados apresentam entrelaçamentos e fluxos de *situações e proposições* que impulsionam a delinear diálogos com o MAM-Rio e seus arredores, “uma nova cartografia surge desse desdobramento, um novo espaço formado por essas inusitadas rearticulações.”<sup>70</sup>

<sup>68</sup> DA ROCHA, Paulo Mendes. Não se constroem museus sem idéias. *Revista Arte Agora*, Acervo Museu de Arte de São Paulo, p. 53.

<sup>69</sup> “O Lugar não se confunde com o espaço físico, recobre-o com camadas de significação. O lugar é delimitado e instaurado pela atividade simbolizadora do homem.” In: PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003, p.337.

<sup>70</sup> *Idem*, p.407.

## 4

**“Proposições” entre arte, arquitetura e paisagem: o museu enquanto lugar experimental**

## 4.1

**Mostras, Exposições e “Andanças”: os limites no “vivenciar” e “expor” presentes na relação entre espaço expositivo e espaço experimental**

O diálogo que delineamos no capítulo anterior a partir da proposta arquitetural do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro idealizada por Affonso E. Reidy sugere, através da “liberdade” disposta na planta e fachada, a criação de um espaço contínuo, que permite a integração entre espaço interior e exterior. Essa concepção espacial nos instiga a buscar a relação sensorial existente entre arte e arquitetura mediante os eventos ocorridos no período dos anos 1960 e 1970 no edifício do museu e arredores do Parque do Flamengo.

“O exercício experimental da liberdade”,<sup>1</sup> evocado por Mario Pedrosa, é uma frase que ao longo dos anos sugeriu ser a “síntese” de uma geração de artistas brasileiros que se destacaram entre os anos 1960 e 1970 pela maneira que esses encontraram para expressarem-se artisticamente. Como se a potência dessa frase pudesse transmitir a diversidade poética presente no fazer artístico desse período, e ao mesmo tempo, expressar uma postura crítica diante do panorama cultural brasileiro.

Artistas como Helio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Artur Barrio, Antonio Manuel, entre outros, motivaram seus trabalhos em *experimental* a ampliação dos *espaços* de atuação da arte. Com isso, suas propostas transitam por interferências dentro e fora do espaço museológico, ou seja, no espaço público em geral, permitindo com isso, tencionar e ampliar o cenário artístico em um

---

<sup>1</sup> “O exercício experimental da liberdade evocado por MARIO PEDROSA não consiste na ‘criação de obras’ mas na iniciativa de assumir o experimental”. In: OITICICA, Helio. *Experimental o Experimental*, Nova York, Mar. 1972, p. 03. In: Programa HO Itaú Cultural. >[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp\\_imagem.cfm?name=Normal/0380.72%20p03%20-%20362.JPG](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0380.72%20p03%20-%20362.JPG)<

*exercício de liberdade*, ocasionando não só uma mudança no comportamento do artista, mas também na função e postura das instituições que expunham arte. O “exercício experimental da liberdade” evocado por Mario Pedrosa não consiste na ‘criação de obras’, mas na iniciativa em *assumir o experimental*.”<sup>2</sup>

sentença de morte para a pintura começou quando o processo de assumir o experimental começou durante década começando de 59 minha obra passou a assumir o experimental conceitos de pintura e escultura obra (de arte) acabada display contemplação linearidade desintegram-se simultaneamente<sup>3</sup>

Esta atitude sugere a expansão dos campos de atuação das poéticas artísticas para o *espaço fenomenológico*, como uma espécie de reivindicação por *participação* na arte, ou seja, diante das investigações neoconcretas, artistas como Oiticica, por exemplo, partiram do espaço bidimensional do quadro para o *espaço real, físico*, tendo o corpo também como linguagem. Enquanto essas propostas participativas eram sugeridas, a distância entre propositor e participante diminuía, como também a distância entre arte e vida.

A imagem está em falta, a forma, a priori, indiferente, por que então definir essas pesquisas? Entre quase todas as obras que podem ser vistas nesta exposição, já podemos notar um ponto comum: a primeira coisa que chama atenção é a perfeita integração dessas obras com seus arredores, sem sinais óbvios para indicar que deve ser visto como “obra” ao invés de “coisa”. É somente mais tarde que o significado dessas “coisas” aparece, com tanta força que nós não tivemos que fazer um “truque” da arte.<sup>4</sup>

Essas manifestações artísticas ao explorarem as noções de espaço e o lugar da arte em suas poéticas e investirem em diversificadas maneiras, práticas e comportamentos, acabam tencionando questões como o uso da *forma* na pintura, escultura e arquitetura, que entendemos como uma proposta de integração desses campos e uma abertura para experimentações no espaço sensorial, devido a crítica aos limites espaciais existentes entre obra de arte e arquitetura, sugerindo a integração do objeto artístico com o *espaço físico* que o compreende de maneira a integrá-lo, como por exemplo, no trecho acima extraído do catálogo da exposição organizada por Harald Szeeman, *When Attitudes Become Form* em 1969, em

<sup>2</sup> OITICICA, Helio. *Experimental o Experimental*, Nova York, Mar. 1972, p. 01. In: Programa HO Itaú Cultural. Disponível em: >[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp\\_imagemcfm?name=Normal/0380.72%20p02%20-%20362.JPG](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagemcfm?name=Normal/0380.72%20p02%20-%20362.JPG)< Acesso em: 10/05/2012.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 02.

<sup>4</sup> MULLER, Gégóire. In: SZEEMANN, Harald (org). *When Attitudes Becomes Form: Live in your head*. Bern: Kunsthalle Bern, 1969, p.212.

Berna, na Suíça. A mostra reuniu propostas que exploravam maneiras de intervir na vida através da arte, de explorar a abertura de possibilidades que interferissem e conduzissem a um novo *olhar* no uso e função do objeto, forma e expressão, na expansão das possibilidades no fazer artístico.

O colapso das sociais ideias preconcebidas, de separações de grupos, classes sociais, etc, é inevitável e essencial para a realização dessa experiência vital. Eu descobri aqui a conexão entre a expressão coletiva e individual - o passo mais importante para isso - é a capacidade de não reconhecer os níveis abstratos, de tais “camadas” sociais, a fim de estabelecer uma compreensão de uma totalidade.<sup>5</sup>

Oiticica critica os códigos tradicionais estabelecidos entre arte e espectador, presentes no ato de contemplação de uma obra de arte. Essa atitude em *assumir o experimental* promove o despertar de trabalhos artísticos que adotam como poética a relação sensorial entre objeto e sujeito, ou seja, o *processo* se torna arte. Esse tipo de *abertura* sugere a procura por emanar a imaginação e as emoções por meio do contato do espectador com a obra, como se essa ação pudesse formar um elo que unisse o *mundo emocional* com o *mundo pessoal*<sup>6</sup>. Umberto Eco observa a dinâmica do *trabalho aberto* como *trabalho em movimento*<sup>7</sup>, e segundo ele: “Consistem caracteristicamente em não planejadas ou unidades estruturais fisicamente inacabadas”.<sup>8</sup>

As manifestações que enfatizaremos ao longo deste capítulo propõem relacionar arte e vida como se o trabalho de arte fosse um *propositor de situações*, que pudesse se deslocar e interagir com a vida, espacial e temporalmente. Proposições essas que mantinham o cuidado em estabelecer durante este processo sua relação com o lugar, e ao mesmo tempo, criar transições e fluxos entre seus agentes. Essas linguagens artísticas procuram na diversidade da imagem, do texto e da experiência, arranjos entre arte e mundo, questionando-o, imaginando-o e habitando-o, em uma *multiplicidade* de conexões, como um dentre de paisagem, agentes participantes e edificação:

3º princípio Multiplicidade: somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade sai da relação do Um como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. Multiplicidades são rizomáticas e renunciam as pseudomultiplicidades

<sup>5</sup> OITICICA, Helio. *Dance in my Experience* (Diary Entries), 1965-66. In: BISHOP, Claire. *Op Cit.*, 2006, p. 106.

<sup>6</sup> UMBERTO, Eco. *The poetics of the open work*, 1962. (In): *Idem*, p. 27.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.30.

<sup>8</sup> *Ibidem*.



arborescentes. Não há unidade que sirva como pivô no objeto ou que se divida em um sujeito. Não há unidade, mesmo para abordar o objeto ou em 'reaparecer' no sujeito.<sup>9</sup>

Posterior ao Manifesto Neoconcreto, alguns artistas conduziram seus trabalhos rumo a uma *abertura* ao campo da experiência, na produção de objetos *mutáveis* que se relacionassem interferindo, reordenando e dialogando com o espaço expositivo, mostras e salões. Seus trabalhos problematizavam a relação da arte com *espaço real*, e, nesse caso, privilegiamos as propostas vinculadas aos ambientes do MAM e Aterro do Flamengo. “O Museu, assim concebido, é a luva elástica para o criador livre enfiar a mão.”<sup>10</sup> Um museu com esta concepção promove a inserção em um diálogo de *multiplicidade* e abertura a trabalhos com poéticas experimentais de cunho político e ideológico, pois percebemos que alguns eventos e trabalhos expostos no museu não o utilizavam somente como um espaço expositivo, mas como um lugar a ser *habitado*, e que nos indica a construção de propostas que sugeriam a integração e ocupação desse espaço em suas obras, onde “a *participação* começa sendo uma nova relação de tipo fenomenológico, às vezes marcadamente existencialistas, com a obra de arte, pretendendo atravessar a sua intencionalidade e, mais adiante, violar sua intimidade antes intocável.”<sup>11</sup>

#### 4.2

#### **“Museu é o Mundo”: labirintos percorridos, revelados e desvelados na busca por ligar práticas artísticas a ambientes “sem fronteiras”**

A escrita labiríntica de Helio Oiticica nos sugere explorar, em suas poéticas, investigações quanto à busca por romper com o espaço tradicional da

---

<sup>9</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Rizoma: Introducción*. Valencia: Éditions de Minuit, 2005, p. 19.

<sup>10</sup> PEDROSA, Mario. *Projetos de Hélio Oiticica*. Catálogo da exposição “Projeto Cães de Caça” realizada no MAM do Rio de Janeiro, 1961. In: ARANTES, Otilia (org.). *Op cit.* p. 341.

<sup>11</sup> BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). In: *Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de Textos 1*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. Apud BASBAUM, Ricardo. Migração das palavras para imagem. *Gávea – Revista de Arte e Arquitetura*, Rio de Janeiro: PUC-Rio, v. 13. n. 13, set. 1995, p. 393.

pintura, ou melhor, o quadro. No artigo *Cor, tempo e estrutura*<sup>12</sup>, o artista expõe suas reflexões acerca da “crise da pintura” e sobre alguns projetos de sua autoria que exploravam a eliminação do uso da bidimensionalidade. Para ele, a *cor* seria o instrumento que romperia com o ‘espaço tradicional’ da pintura, pois quando *fundida a estrutura* se configura em um *objeto temporal*, ou seja, a cor passa a interagir com o *espaço real* em que está inserida. Essa posição se transfigurou nas *Invenções (Monocromáticos)* [1959] passando para os *Penetráveis* [1960]. No texto, o artista formula uma investigação acerca do “desenvolvimento nuclear da cor”, onde a estrutura se transfigura quando a cor se converte em *cor-luz*, em processo *cor-tempo*, criando com isso *estrutura-cor* no espaço e no tempo. A proposta de Oiticica em eliminar o uso da moldura, do suporte e ‘partir’ para o espaço físico, ao mesmo tempo abole a função “contemplativa” do espectador e sugere sua participação quando em contato com o objeto.

Penetráveis eram estruturas de cor nas quais você entrava e tinha que pisar a cor, a cor refletia em você... eu construí um projeto chamado *Cães de caça*, que incluía o *Poema enterrado* do Gullar e o *Teatro integral* de Reynaldo Jardim, nesse projeto você entrava por labirintos de cor, através de uma extensão de areia. Os *Núcleos* ainda eram consequência direta da ida da pintura para o espaço, eram estruturas penduradas, nas quais você tinha que caminhar através de placas de cor...<sup>13</sup>

Mario Pedrosa analisa o problema lançado por Oiticica nesta “ida da pintura para o espaço”, questionando a aceitação dos museus a esse tipo de proposta artística. Destarte, o crítico inicia o artigo *Os projetos de Hélio Oiticica*, - que faz parte do depoimento contido na exposição *Projeto Cães de Caça* realizada em 1961-, destacando Hélio Oiticica, que expunha uma maquete com o mesmo nome da exposição. Segundo ele, o artista “agrega uma nova ideia as precedentes experiências: tempo vivenciado, sob a forma de participação do espectador na experiência do criador”<sup>14</sup>. O crítico considera os *objetos* apresentados como o despertar de uma produção artística influenciada pelo grupo neoconcreto.

<sup>12</sup> OITICICA, Hélio. *Cor, tempo e estrutura*, s.d. In: Programa Hélio Oiticica; Itaú Cultural. Disponível em: > [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp\\_imagem.cfm?name=Normal/0015.sd%20p01%20-%2026.GIF](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0015.sd%20p01%20-%2026.GIF)> Acesso em>: 23/03/2012.

<sup>13</sup> Depoimento de Hélio Oiticica a Ivan Cardoso em 1979. In: OITICICA FILHO, Cesar; VIEIRA, Ingrid. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 227.

<sup>14</sup> PEDROSA, Mario. *Projetos de Hélio Oiticica*. Catálogo da exposição “Projeto Cães de Caça” realizada no MAM do Rio de Janeiro, 1961. In: *Ibid*, p. 341-342.

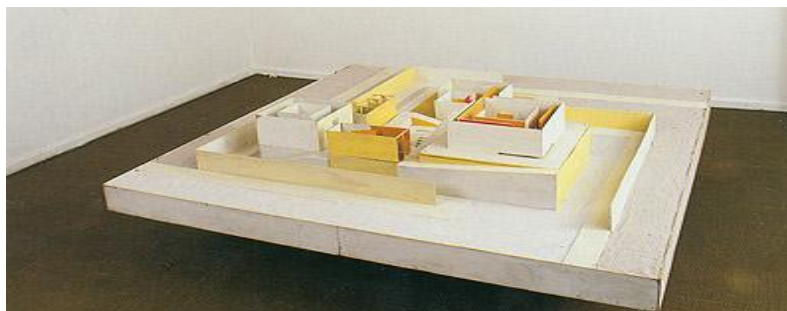


Figura 33: Helio Oiticica, *Maquete Projeto Cães de Caça*, 1961.

Pedrosa prossegue o texto elogiando a iniciativa do MAM do Rio de Janeiro em abrigar esse tipo de proposta experimental. O crítico entende que os museus modernos/ contemporâneos não devem apenas atender a atividades tradicionais de guardar e expor obras de arte, mas também acolher as produções de arte vigentes, ou seja, sua função é abrigá-los:

São eles intrinsecamente casas, laboratório de experiências culturais. Laboratórios imediatamente desinteressados, isto é, de ordem estética, a fim de permitir que as experiências e vivências se façam e se realizem nas melhores condições possíveis ao estímulo criador.<sup>15</sup>

O projeto de Oiticica era composto por um labirinto, onde se encontravam elementos que interagiam com o entorno durante o deslocamento do participante. Esses trabalhos eram: o *Poema enterrado* de Ferreira Gullar, o *Teatro integral* de Reynaldo Jardim e cinco *Penetráveis* de sua autoria. Quando adentrado, era sugerido o deslocamento para uma ‘dimensão’ de experiências contidas nos labirintos, a fim de proporcionar novas trajetórias e vivências aos participantes, como sugerido por Oiticica:

Os Penetráveis são estruturas labirínticas no espaço, construídas de modo a serem penetradas pelo espectador, ao desvendar-lhe a estrutura. Nos dois primeiros, a concepção de um novo labirinto, onde os espaços, vazamentos, placas de cor, se sucedem uma após a outra, até chegar a um centro, que é o “ápice” do labirinto. Ao voltar, o espectador vê faces que talvez não tenha visto ao entrar, pois está fazendo um movimento inverso. Seria como se fossem grandes afrescos, de várias faces, onde também a cor do chão conta como elemento componente. O espectador, pois, literalmente “penetra” na obra, desenvolvendo-se numa vivência da mesma. Não possuem teto.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> PEDROSA, Mario. *Projetos de Hélio Oiticica*. Catálogo da exposição “Projeto Cães de Caça” realizada no MAM do Rio de Janeiro, 1961. In: ARANTES, Otilia. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 341

<sup>16</sup> OITICICA, Hélio. *Projeto Cães de Caça e Pintura Nuclear*. Depoimento para o MAM-RJ, 1961. In: OITICICA FILHO, Cesar; VIEIRA, Ingrid. *Op cit.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 29.

O museu, como sugerido por Pedrosa, é um *laboratório*. Seu emprego de expositor e conservador de obras de arte se transpõe para um lugar relacional que agrega a diversidade de soluções a seu espaço. Os *Penetráveis* de Oiticica expandem a cor no espaço integrando-se à arquitetura do MAM, unificando-os em uma só linguagem, o museu tornou-se processo...

#### 4.2.1

#### **Opinião 65: aproximação da arte com a “vida” que acabou em “parangolé”**

A mostra *Opinião 65* reuniu artistas brasileiros como Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Ivan Freitas e também os estrangeiros Wright Royston Adzak, Antonio Berni, Jack Vanarsky, Manuel Calvo, José Paredes Jardiel, Gérard Tisserand, Alain Jacquet, entre outros. *Opinião 65* tinha como proposta aproximar a arte e o público brasileiro das novas pesquisas plásticas nas quais se verificam operações de fragmentação e justaposição de imagens e decomposição de movimentos no tratamento de temas atuais e polêmicos com referência às cenas sociais e política. A exposição foi considerada na época, para críticos como Mario Pedrosa, Frederico Moraes e Ferreira Gullar, um posicionamento frente ao Golpe de 64 e o regime ditatorial que o seguiu.

Era “um tempo de guerra / um tempo sem sol”, ameaçado pela censura, pelas perseguições, pelo terror cultural – densas nuvens pairando sobre a manhã já em si obscura. Mas eram jovens e rebeldes os artistas que se apresentavam na “Opinião 65” e queriam sustentar o sonho e revirar a arte e revolucionar o mundo. Como na voz-bandeira-de-protesto de sua musa Nara Leão: “tudo que eu sei é viver / e vivendo é que vou morrer / toma a decisão, tá na hora / que um dia o céu vai mudar / quem não tem mais nada a perder / só vai poder ganhar.”<sup>17</sup>

Em meio a este ambiente de contestação à ditadura militar, a *Opinião 65* apresentava trabalhos que criticavam o movimento *pop* enquanto influência e diálogo estético por serem considerados por esses artistas frutos do “imperialismo americano”. Além do conteúdo crítico à massificação dos meios de comunicação,

<sup>17</sup> ARAGUÃO, Cristina; COUTINHO, Wilson (org.). A vida que “avoa” com seus mitos, 1995. In: *Opinião 65: 30 anos*. Catálogo da exposição, Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 17 de maio a 16 de julho, 1995.

artistas como Rubens Gerchman exploraram, através da *nova figuração*, temáticas que dialogavam com o cotidiano urbano. Outra característica dessa exposição está na proposta dos trabalhos apresentados, como se essas expressões simbolizassem a difusão do pensamento construtivo, mas com uma abordagem que nos sugere uma transição do movimento construtivista dos anos 50 para um *novo* fazer artístico a partir dos anos 60. Foi nessa exposição que Helio Oiticica apresentou pela primeira vez os *parangolés*, trabalhos que discutiam temporalidade, espacialidade e poética da obra, mas principalmente a relação entre cor, corpo e obra.

Preciosos indícios constituem as fotos que a francesa Desdémone Bardin, dirigida pelo *insight* do Hélio, tirou de um mendigo estacionado perto do MAM (Museu de Arte Moderna – RJ) e seu envoltório de trapos, tralhas, sacos latas, sua parafernália de bugigangas recolhidas da descarga da grande cidade. Dessublimação do canônico e elevação do detrito. Dessa capacidade de atração pelo alheio e abaixo das instituições museológicas, desse observatório de um pária da família humana, o PARANGOLÉ parte e se transforma no ícone vorticista-corporal mais poderoso das artes contemporâneas.<sup>18</sup>

A apresentação das capas, segundo o poeta Wally Salomão, era algo que “estava programado, mas não daquela forma bárbara que chegou, trazendo não só seus PARANGOLÉS, mas conduzindo um cortejo que mais parecia uma congada feérica com suas tendas, estandartes e capas.”<sup>19</sup> A manifestação das capas vestidas pelos moradores da Mangueira, que de maneira incomum se apresentaram no vernissage, sustentou na proposta de Oiticica o questionamento do que poderia ser recebido pelo museu como um trabalho de arte e o que não poderia.

Quer poder simbólico inesperado: a fechada vernissage burguesa que se escancarou em hasteamento inaugural da bandeira do parangolé! Fincar uma bandeira cinética por entre os pilots projetados pelo arquiteto Afonso Eduardo Reidy para o MAM. Cartograficamente à margem do salão de exposição. Os jardins de Burle Marx com seus agaves fálicos e suas babosas exaltaram contentamento que se misturavam na brisa ao “Chanel número 5” e ao suor do samba. Era o otimismo vitorioso da idéia de participação do espectador.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé? E outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p. 39.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 60.

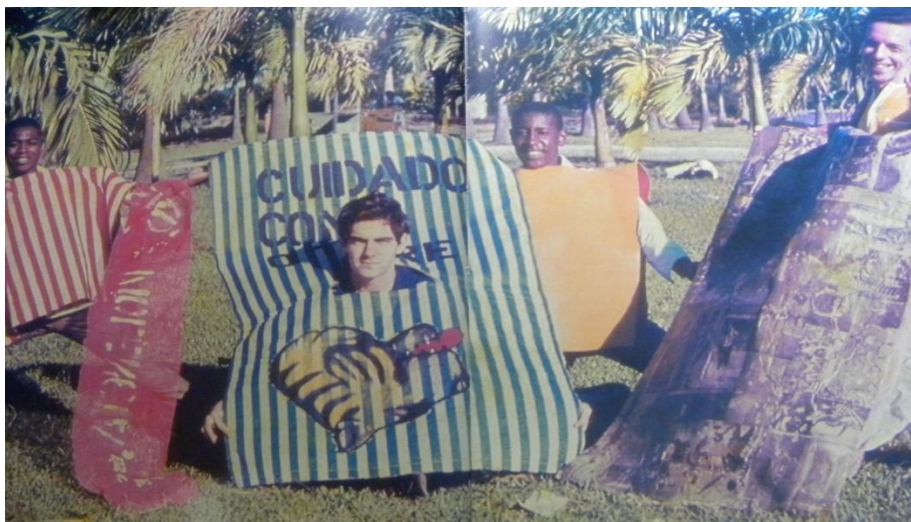


Figura 34: Gerônimo da Mangueira, Antônio Manuel, Robertinho e Helio Oiticica vestindo parangolés no jardim do MAM-Rio, Rio de Janeiro, 1965.

Ao sair do MAM-Rio, conduzindo o grupo vestido com o parangolé para o jardim, o artista expôs a recusa em validar a existência de uma linguagem artística apenas quando presente em lugares originalmente destinados a ela, ou seja, o museu. O rompimento das fronteiras físicas e culturais desse lugar, para o artista, possibilitaria pensar o museu como um *fio* que é atravessado por *experiências* e *vivências*, na eliminação dos “limites” que definem o que está “dentro” ou “fora”<sup>21</sup>, o “museu é o mundo” como afirma Helio Oiticica.

Parangolé é a anti-arte por excelência; inclusive pretendo estender o sentido de ‘apropriação’ as coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais chamaria o público à participação – seria isso um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc., e ao próprio conceito de exposição’ – ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana.<sup>22</sup>

O interesse de Oiticica na dança e música popular, em particular no samba, surgiu pelo gênero apresentar desprendimento a um rigor metodológico, se

<sup>21</sup> “It’s numerous dialectics – between Dada and Constructivism, structure and experience, the organic and archeological, the city outside, the space inside – the spiral around one work: *transformation*”. In: O’DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube: Ideology of the gallery space*. California: University of California press, 1999, p. 45.

<sup>22</sup> Artigo de Oiticica sobre seu “Programa Ambiental”, criado posteriormente a *Opinião* 65. OITICICA, Hélio. *Posição e Programa*. Rio de Janeiro, 1967. In: Programa Helio Oiticica; Itaú Cultural, p. 03. Disponível ><http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dspimagem.cfm?name=Normal/0253.66%20p03%20-%20235.JPG>> Acesso em: 23/04/2011.

formando para ele, desse modo, como uma “expressão livre”. Ao aprofundar nesse universo, seus trabalhos se estenderam em novas abordagens poéticas: “Como veremos mais tarde, havia uma convergência dessa experiência, na forma que a arte tomou no *Parangolé* e em tudo o que diz respeito a ele (já que o *Parangolé* influenciou e mudou a trajetória dos *Núcleos*, *Bólides* e *Penetráveis*)”

23

O parangolé queria a participação mais ativa do espectador e não sua mera observação ou contemplação. O ato de vestir, andar, correr ou dançar com um parangolé tornara presente outro elemento constitutivo destas obras, sua “estruturação”. A ação, ao estabelecer o papel modificador do caráter do espectador, que passava a ser um participante, levava-o a experimentar, pela dança ou movimento, o elemento cor (“estrutura-cor”).<sup>24</sup>

Para Pedrosa, essa postura era o reflexo do sentimento de independência que iria revelar “a cara” de uma arte brasileira legitimamente *pós-moderna*, que se deu a partir dos trabalhos do “jovem” Hélio Oiticica, denominados pelo artista como *arte ambiental*:

Deixara em casa os relevos e os “núcleos” no espaço, prosseguimento de uma primeira experiência de cor que a que chamou de “penetrável”; uma construção em madeira com porta deslizante, em que o sujeito se fechava em cor. (...) Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina. Neste conjunto criou uma “hierarquia de ordens” – relevos, núcleos, bólides (caixas) e capas, estandartes, tendas (“parangolés”) – “todas dirigidas para criação um mundo ambiental.”<sup>25</sup>

A *proposta* se faz presente no momento em que se veste o *parangolé*, ou seja, o trabalho se completa quando vestido. Feito de materiais singelos como trapos, Oiticica propôs a experiência através do movimento e da cor, onde o participante de maneira performática vivencia o ritmo criado por ele mesmo, eliminando a passividade do espectador, que se torna coautor, ou seja, elemento que integra o trabalho e estabelece um diálogo com o inacabado, o aberto.

Posteriormente, a *Opinião 65* incentivou o lançamento das mostras *Opinião 66* e *Nova Objetividade*. Essa segunda exposição, organizada por artistas e críticos como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Carlos Vergara, Flávio Império, Nelson Leirner, Mário

<sup>23</sup> OITICICA, Hélio. *Dance in my Experience* (Diary Entries), 1965-66. In: BISHOP, Claire. *Op cit.* 2006, p. 106.

<sup>24</sup> REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 34.

<sup>25</sup> PEDROSA, Mario. *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica*. In: ARANTES, Otilia (org.). *Op cit.*, 2004, pp. 357-358.

Pedrosa, Sérgio Ferro, Waldemar Cordeiro, entre outros, reuniu diferentes vertentes das vanguardas nacionais em torno da ideia de uma “nova objetividade”. No catálogo, os textos críticos de Mário Barata, Waldemar Cordeiro e Helio Oiticica foram os articuladores conceituais da exposição, salientando o fato da mostra ser vanguarda brasileira por dar continuidade aos projetos apresentados nas exposições *Opinião 65* e *Opinião 66*, e levantar questões quanto ao comprometimento do artista em relação à vanguarda, do espectador como participante, do objeto enquanto categoria estética e política, da arte internacional e arte experimental.

#### 4.2.2

#### **Opinião 66: da tradição construtiva para “esquemas propostos” em ações experimentais na configuração de uma vanguarda artística brasileira**

Opinião, ato de expressar ideias, um modo de ver. A *Opinião 66* foi concebida como um prolongamento do diálogo crítico traçado pelos artistas participantes da *Opinião 65* em conceber a arte como uma atitude política, ou seja, de incorporar às expressões artísticas, diálogos críticos que interajam e reflitam sobre o panorama cultural, manifestados através da *antiarte e arte sensorial ou tátil*:

‘Minha arte – diz Johnny Nilson – é como o explodir de muitas sensações – um espelho voltado para o mundo’. É o mesmo comentário do pintor belga Corneille: ‘Se a imagem não fala tão forte hoje em dia, é porque hoje ela nos foi apresentada, nestes últimos anos em pequenos fragmentos’. ‘É a vida – diz Bernard Rancillae –, estridente, hilariante. (...) Como uma chuva de granizo, de minuto em minuto as imagens se abatem sobre a multidão estarecida’. (...) Vera Rubin jura a si própria ‘opor-se a evasão que no fundo toda forma tradicional representa’. Para tanto – afirma – ‘despojo-me de certos vícios da qualidade pictórica’. ‘Chegou a hora da antiarte – proclama, por seu lado, Helio Oiticica. – Com as apropriações descobri a inutilidade da chamada elaboração da obra de arte’. ‘As bases estão lançadas – declara Rubens Gerchman –, o problema é dizer cada vez com mais clareza, e se possível com rapidez’.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> UNGER, Mongabeira Regina. *Opinião 66*, O Globo, 31 ago. 1966. Acervo MAM-RJ, 1966.



Neste mesmo ano, Oiticica escreve o artigo “Situação da Vanguarda do Brasil: Proposta 66”, que expõe sua postura diante da condição da arte e da visão da mesma para a vanguarda brasileira. O artista discute a importância de tencionar o objeto, – de mais variadas formas, comuns à vida cotidiana ou não, – de modo a transformá-los em linguagens que busquem uma relação sensorial com o participante. Essa ideia fundamenta a importância do participante no contato com o objeto, no estímulo em descobrir e vivenciar a proposta artística. Segundo o artista: “Essa magia do objeto, essa vontade incontida pela construção de novos objetos perceptivos (táteis, visuais, proposicionais, etc.), onde nada é excluído, desde a crítica social até a penetração de situações-limites,”<sup>27</sup> estão contidas na *nova objetividade*, cujo desígnio é expresso através de uma investigação que busca a relação entre objeto, artista e participante:

Toda minha evolução de 1959 para cá tem sido na busca do que vim a chamar recentemente de uma “nova objetividade”, e creio que esta a tendência específica na vanguarda brasileira atual. Houve como que a necessidade da descoberta das estruturas primordiais do que chamo “obra”, que se começaram a revelar com a transformação do quadro para uma estrutura ambiental (isto ainda na época do movimento neoconcreto do Rio), a criação desta nova estrutura em bases sólidas e o gradativo surgimento dessa Nova Objetividade, que se caracterizam em princípio pela criação de novas ordens estruturais, não de “pintura” ou “escultura”, mas ordens ambientais, o que se poderia chamar de “objetos”.<sup>28</sup>

O manifesto *Esquema Geral da Nova Objetividade* foi originalmente publicado no catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, em 1967, no MAM-Rio. Nele, Helio Oiticica expôs sua posição diante de questões que para ele eram pertinentes à realidade da vanguarda artística brasileira, onde a expressão: “Nova Objetividade”, serviria como tradutora desta situação.

Para Oiticica a “Nova Objetividade” representava a arte de vanguarda brasileira, cujas principais características eram: 1) vontade construtiva geral; 2) tendência para o objeto a ser negado e superado, o quadro e o cavalete; 3) participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântico); 4) abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5) tendência para uma arte coletiva e consequente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século (tendência essa que pode ser englobada no conceito de

<sup>27</sup> OITICICA, Helio. *Situação da vanguarda do Brasil: proposta 66*. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica da arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 148.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p.147.

arte pós-moderna de Mário Pedrosa); 6) ressurgimento e novas formulações do conceito de *antiarte*.<sup>29</sup>

Nessa mesma exposição, foi assinado o manifesto “Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda” [1967] pelos artistas Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Ecosteguy, Pedro Ecosteguy, Raimundo Colares, Carlos Zilio, Mauricio Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Ana Maria Maiolino, Renata Landin, Frederico Moraes e Mario Barata; marcando com isso, a partir dos trabalhos expostos, o posicionamento diante de aspectos que permeavam a arte como: política, cultura, mercado, linguagens artísticas, entre outros. Como expresso em um dos tópicos do manifesto em questão:

6. Nossa proposição é múltipla: desde as modificações inespecíficas da linguagem, à invenção de novos meios capazes de reduzir à máxima objetividade tudo quanto deve ser alterado, do subjetivo ao coletivo, despertando-o, da visão pragmática à consciência dialética.<sup>30</sup>

A *vontade construtiva geral* se expressava através de trabalhos individuais e coletivos que procuraram nos campos plásticos e visuais investigações quanto ao “lugar” da escrita, da obra, do artista e principalmente da arte, na proposição de diversificados suportes que tencionassem a *participação* em suas linguagens. O *estado da Nova Objetividade*, sugerido por Oiticica, se configurou na interação de múltiplas linguagens desenvolvidas através da experiência processual em desvelar a atuação do artista, não mais necessariamente alguém com formação acadêmica na área, mas sim um *experimentador* e *propositor* de situações.

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

<sup>29</sup> OITICICA, Helio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org). Op cit. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 154.

<sup>30</sup> DIAS, Antônio. Et. al. *Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda*. In: FERREIRA, Gloria (Org). Op cit. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p.149.

Uma *arte coletiva total*, que se passa nas escolas de samba, ruas, feiras, ou seja, as manifestações presentes no cotidiano urbano como a coletividade, é percebida pelo artista como elementos integrantes do processo artístico e da proposição de situações experimentadas pelos *participantes*. Assim a paisagem urbana é interligada ao processo criador fenomenológico, ou seja, à tomada de situações variadas que poderiam ser “percebidas” entre *propositor* e participante.

O *experimental* na/a arte sugere um universo plural e habitável na “construção” de uma identidade cultural peculiar e própria que encontramos nas manifestações da vanguarda artística brasileira. Entre os trabalhos apresentados, destacam-se as *Caixas de Humor Negro: a de Barata e Formiga* [1967] de Lygia Pape; *Eu e o Tu* [1967] de Lygia Clark e *Tropicália* [1967] de Helio Oiticica.

Lygia Pape, artista também integrante do movimento neoconcreto, destaca-se na variedade de materiais e linguagens que empregou em seus trabalhos. A investigação de Pape tinha como foco a integração do espaço da obra com o *espaço real* de maneira a refletir a inconstância do experimental, ou seja, ao mesmo tempo ela apresenta e se apropria do real. Sobre os trabalhos expostos na Mostra, haviam duas caixas: uma contendo baratas enfileiradas em um fundo espelhado e a outra com formigas ao lado de um pedaço de carne ao centro, tendo a inscrição “a gula ou” na parte superior e “a luxúria” na inferior. Destacamos o relato feito pela artista sobre as *Caixas*:

Na *Caixa das Formigas*, saúvas vivas passeavam sobre um pedaço de carne, renovado quase diariamente, e sobre uma espiral onde estava escrito *o gula ou o luxúria*. Andando livres na caixa e dela podendo sair, as formigas tinham um comportamento imprevisível. Com elas, o que me interessava era mostrar a coisa Viva, já que penso em arte e vida como parcelas que se misturam, sendo o meu maior empenho o de me entranhar na vida em termos de arte. Por isso, nunca me interessei muito em fazer uma exposição, no sentido convencional de reunir trabalhos no interior de um museu ou de uma galeria. A arte, prefiro o ato de experimentar a arte, ou a vida.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> PAPE, Lygia. *Da artista*. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1975. In: FREITAS, Rosana de (org). *Dossiê Lygia Pape: Homenagem*. Rio de Janeiro: Revista Arte e Ensaios, n° 11, 2004, p.108.



Figura 35: Lygia Pape, Caixa de Formigas, 1967.

Unido em uma poética de “diálogos intrapessoais” e coletivos com o corpo, espaço e vida nas obras de Clark, *Eu e o Tu* [1967] corresponde a um casal coberto por uma vestimenta que liga bolsos e cavidades da roupa do parceiro. Ambos com olhos vendados percorrem no tatear do corpo alheio, sensações de proximidade e intimidade a partir de sugestões simbólicas de seu próprio sexo. Brett, ao narrar a ação das obras com essa proposta tidas como *Nostalgia do corpo*, atribui:

Tais obras nos permitem experimentar sensações latentes não nas partes masculinas/femininas de nossa identidade particular, como descobrir se, ao nos comunicarmos, somos capazes de nos entregarmos ao outro ou se devemos permanecer fechados dentro de nós mesmos e em outras áreas de nossa percepção do eu.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> BRETT, Guy. *Op cit.* Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, p. 100.



Figura 36: Lygia Clark. *O eu e o tu: série, roupa-corpo-roupa*, 1967.

Nesse mesmo evento foi exposto o *projeto ambiental* de Oiticica intitulado *Tropicália*, composto pelos *penetráveis* PN2 e PN3, que implicava num ambiente tropical com areia, araras, plantas e pedrinhas. Sua ambientação transmite a inspiração trazida na arquitetura descontínua da favela, o *participador* ao entrar encontra pelo caminho propostas *táteis-sensoriais* em seus labirintos; ao final, se passa por um corredor escuro que tem ao fundo uma televisão ligada desintonizada, segundo Oiticica, transmitindo a “permanente sensação de estar sendo devorado (...) – é a meu ver a obra mais antropofágica brasileira. O problema da imagem é posto aqui objetivamente – mas sendo ele universal, ponho também esse problema num contexto típico nacional, tropical e brasileiro.”<sup>33</sup> No ambiente da *Tropicália* o *participante* encontrava, ao longo do percurso no *penetrável*, folhas de jornais com interferências de Antonio Manuel. Sobre seu primeiro contato com Oiticica ele relata:

Um dia em 1967, a caminho do Museu, passei pela Lapa e vi numa banca o jornal A Luta Democrática com a seguinte manchete de tragédia sensacionalista: “Matou o cachorro e bebeu o sangue”, ilustradas por duas fotos, a de uma mulher desganhada e a uma modelo de biquíni numa pose erótica. Uma das mulheres havia feito o que a manchete anunciava, enquanto a outra era uma modelo. Aquilo chamou minha atenção porque, como as duas fotos estavam paginadas lado a lado, quase na mesma proporção, achei que a erótica havia matado o cachorro. Comprei o jornal, levei-o com cuidado para não amassar, e na cantina

<sup>33</sup> O artigo *Tropicália* escrito em março de 1968, Oiticica aborda o projeto do *Penetrável* exposto na mostra *Nova Objetividade Brasileira*. In: Programa Helio Oiticica; Programa Itaú Cultural.

do Museu comecei o trabalho com lápis de cera. Na modelo coloquei dentes de vampiro e deixei a outra desganhada. Hélio, a quem conhecia apenas de vista, passou, gostou do trabalho e sentou para conversar. Contou que estava organizando a Nova objetividade brasileira (...), explicou a idéia da exposição e convidou-me para apresentar aquele trabalho como parte de uma obra sua, que se chamaria Tropicália.

O *penetrável* de Oiticica sugere um estado de convívio, de *vivência* com o *participador* e o *lugar*, completando-o. O diálogo incorporado não é meramente visual, mas também físico e sensorial, pois propõe, através do percurso, uma experiência com o *processo*. Essa integração sugere através do precário a criação abrupta e mutável de um *espaço* no interior do museu que sugere a concepção de um ambiente do *devir*, ou seja, que se manifesta em um movimento “de dentro para fora”.



Figura 37: Hélio Oiticica, *Tropicália: penetráveis PN2 e PN3*, 1967.

As *proposições* desenvolvidas por esses artistas sugerem situações que privilegiam a ação e a relação percebidas pelo *participador* e *propositor*. Para Oiticica, o papel do artista que pratica *antiarte* é “criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de ‘proporcionista’, ou ‘empresário’ ou mesmo ‘educador’”<sup>34</sup>, ao condicionar o ato artístico ao acaso, à

<sup>34</sup> OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. In. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org). *Idem*, p. 167.

vivência. Sua atuação não busca a “obra de arte”, mas abrange e problematiza a condição de *participador*, material empregado e *espaços* envolvidos nesse diálogo. A pesquisadora e crítica Glória Ferreira considera o ambiente cultural vivido por esses artistas como:

Adversidade não restrita ao subdesenvolvimento, à resistência à ditadura militar, em crescente endurecimento, ou ao rarefeito sistema de arte, mas extensiva também às articulações com os fluxos hegemônicos de informação. Erigindo como princípio o experimentalismo comprometido com as questões políticas e éticas.<sup>35</sup>

*Da adversidade vivemos!* Frase que fecha o Manifesto, no qual Oiticica anuncia uma espécie de chamado às condições naturais brasileiras, ou seja, de algo que proveio do caos, do inesperado e que constituem sua formação cultural. Assumindo a adversidade e a diversidade brasileira se chegaria ao *estado* de uma vanguarda artística genuinamente brasileira, *aberta a situações* e pluralidades em contraste com as restrições impostas pela ditadura militar.

#### 4.2.3

#### **Situações.....: entre os trajetos, rastros; entre os rastros, fragmentos; artista e arte – processo em movimento...**

“Habitar significa deixar rastros”<sup>36</sup>, dizia Walter Benjamin. Vestígios, que às margens do MAM surgiram em *Situações: a P.....H.....* 1969. Nesse trabalho, o artista Artur Barrio usa rolos de papel higiênico enquanto instrumento de “situação criativas de formas em relação a elementos e aspectos do meio ambiente: Em função do vento, em função da água, em função da cidade, em função do corpo”.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> FERREIRA, Glória. *Anos 70: arte como questão*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2007, p. 33.

<sup>36</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 46.

<sup>37</sup> BARRIO, Artur. *P.....H.....* Rio de Janeiro, 1969. In: CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Petrobrás, 2002, p.14.



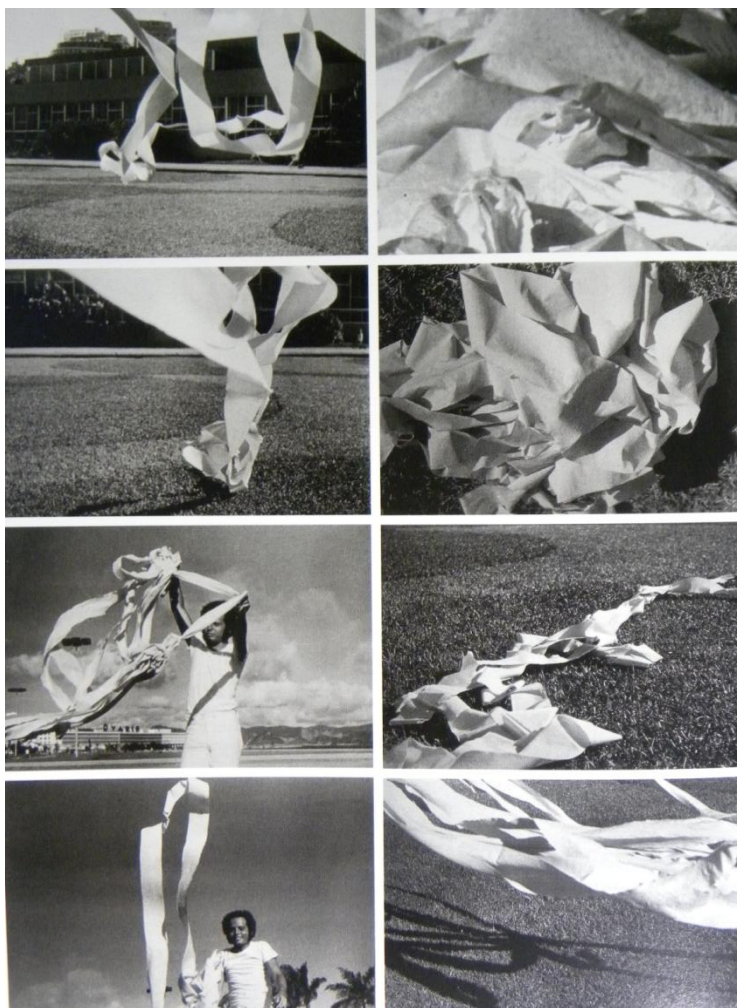


Figura 38: Barrio, Artur.  
 P.....H.....  
 .... 1969, Rio  
 de Janeiro, 1969.

Barrio enfatiza o emprego do “corpo” como mecanismo e suporte para a constituição das formas do papel higiênico no ambiente. Por ser um trabalho que explora o precário, o perecível, outro recurso empregado foi o registro do ato que foi cuidadosamente realizado por fotografia<sup>38</sup> e filme. O caráter transitório do projeto torna a documentação uma captura de um feixe do *fluxo* de instrumentos que interferem e potencializam a inconstância e a reconfiguração do espaço dos trabalhos de Barrio:

O registro de meus trabalhos através de fotos, filmes etc, é encarado apenas como um sentido de informação divulgação do mesmo, sendo que nunca em sua totalidade, já que fotos etc nunca registram os aspectos de uma pesquisa, pois algumas dessas pesquisas estendem-se por semanas, meses etc. Portanto, renego em função de meu trabalho renego o enquadramento da foto etc como situação de obra ou suporte em função do mesmo, pois que independente dos recursos de registro, o trabalho é levado a efeito, desligando ou não desse cordão informativo

<sup>38</sup> O registro fotográfico do projeto *P.....H.....1969*, foi realizado por Cesar Carneiro.



a        meu        bel        prazer.....  
 .....  
 .....OU NÃO.....<sup>39</sup>

A proposta que envolve sua *performance* tem o *processo* enquanto motriz no encontro entre *lugar* e experiência processual. Barrio potencializa a paisagem do Parque do Flamengo, interage e atravessa o *espaço* através do ato. A *trama de vetores*<sup>40</sup> que configuram a arquitetura, o jardim e o mar se tornam suporte de criações e experiências com o *lugar*, e tencionando ainda mais suas fronteiras, tratam-se de ações que exploram as margens, ativam as passagens, os estados intermediários.

As experiências de Barrio, propostas entre os anos 1960 e 1970, discutem a relação entre objeto artístico, *espaço* e *tempo*, onde o objeto interage e se transforma em meio ao ambiente e ação dos agentes nele inserido. O artista explora em sua poética problematizar o conceito de espaço e objeto de maneira a transferir em seus trabalhos uma natureza de interferência no *lugar*, acarretando em desdobramentos abertos ao acaso e ao perecimento.

#### 4.2.4

#### Apocalipopótese: a ‘abertura’ para o acontecimento nas maneiras de se experimentar e se manifestar a arte

Que é Apocalipopótese?

Nada, ainda não significa nada como de resto qualquer outra palavra.

O amor precisa ser inventado.

Porquê? Qual a utilidade de uma coisa que ainda não existe?

Segundo alguns a utilidade do corpo de Cristo é a de material de construção (daí os pregos nos pulsos e nos pés)

A utilidade é a negação da liberdade e a liberdade é a utilidade da negação.

O mau humor é um péssimo lubrificante.

Eis o corpo. E pur si mouve.

Eis a boca. Única explicação de qualquer promessa.

<sup>39</sup> BARRIO, Artur. *Trabalho: 1970 Arte*. In: CANONGIA, Ligia (org). *Ibid.*, 2002, p.147.

<sup>40</sup> “A arquitetura e o urbanismo contemporâneos possuem essa aeração. A cidade, armada por uma nova trama de vetores, acelera, se desloca. Um espaço complexo é instaurado pela justaposição dos dispositivos. O impulso provoca sucessivas defasagens e arritmias, coisas rateiam e passam, outras são submetidas a uma força desagregadora. O tecido se esgarça, fraturas rasgam a cidade. Um estilhaçamento que converte a nebulosa urbana num amálgama de áreas desconectadas.” In: PEIXOTO, Nelson Brissac. *Idem*, p. 349.

Eis a mão. Raiz de todo desatino.<sup>41</sup>

E assim é proposta a Apocalipopótese. O final dos anos 60 foi marcado por alguns eventos, como a manifestação coletiva *Arte no Aterro* em 1968, da qual derivou o nome *Apocalipopótese*. Foi um evento caracterizado pela indicação da proposta experimental da *anti-arte* como um “fato” presente no meio cultural brasileiro. Trabalhos como *Urnas Quentes*, de Antonio Manuel; *Ovos* de Lygia Pape; *Dog's act*, de Rogério Duarte, além de sambistas da mangueira e o poeta Torquato Neto vestindo uma das capas de Oiticica, em um evento que reunia linguagens artísticas que tinham em comum: o experimental!

APOCALIPOPÓTESE brincava com fogo: não era jogo como paráfrase do sério da vida humana, mas era o sério mais sério. Não era um inofensivo ludismo. A “inocência” era um comentário ácido e premonitório. Jogar com a barra-pesada como a roleta russa ou o cavalo-de-pau. O apocalipse, contido na palavra APOCALIPOPÓTESE, possuía uma camada de pressuposição: o livro do Novo Testamento que contém as revelações feitas a São João Evangelista na Ilha de Patmos. Apocalipse deriva do étimo grego *apocalypsis* que quer dizer “revelação”.<sup>42</sup>

Uma *situação* lançada para ser construída e proposta em formas, cores e signos que envolvem a paisagem em trânsito: MAM-Rio, Parque do Flamengo e *Apocalipopótese*. A junção de uma ação que incorporou ao mesmo tempo uma atitude de rompimento com a sala de exposição do museu, mas que não negou o diálogo entre as proposições: arquitetura e mar, onde a poética artística é manifestada na *coletividade* e traduzida como *acontecimento*<sup>43</sup>...

Grupo aberto, que seria isso; posso imaginar um grupo que participem pessoas “afins”, ou seja, cujo tipo de experiências sejam da mesma natureza; mas numa experiência desse calibre, o ponto comum seria a predisposição e os participantes admitirem uma direta interferência do imponderável: a desconhecida ‘participação coletiva’ -- como nas marchas de protesto (aliás, creio eu, a grande

<sup>41</sup> OITICICA, Helio. Apocalipopótese no Pavilhão Japonês. Rio de Janeiro, 28 de julho de 1968, p. 01. In: Programa Helio Oiticica: São Paulo, Itaú Cultural. Disponível em: > <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dspimagem.cfm?name=Normal/0145.68%20p01%20-%20134.jpg> > Acesso em: 06/06/2012.

<sup>42</sup> SALOMÃO, Wally. *Op cit.* Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p.76.

<sup>43</sup> “Em todo acontecimento, há de fato o momento presente da efetuação, aquele que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que é designado quando se diz: pronto chegou a hora; e o futuro e o passado do acontecimento só são julgados em função desse presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. Mas há, por outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo presente porque está livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral nem particular, eventum tantum...; ou antes que não tem outro presente senão do instante móvel que o representa, sempre desdobrando em passado-futuro, formando o que convém chamar de contra-efetuação.” In: DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 177-178.

passeata dos cem mil teria sido a introdução para a APOCALIPOPÓTESE: sua impressão e vivências gerais ainda me são presentes) – (...) os ovos de Lygia Pape seriam o exemplo clássico de algo puramente experimental, por isso mesmo diretamente eficaz; estar, furar, sair o contínuo ‘reviver’ e ‘refazer’, na tarde, na luz, na gente: o ovo é o que de mais generoso pode se dar: é nascer e alimentar, aqui também -- o ovo do ovo.<sup>44</sup>

A linguagem experimental se construía na medida em que eram apresentados os trabalhos coletivamente. O clima que envolvia o *Apocalipopótese*, descrito pelos participantes, era ora descontraído, ora tenso. Em meio ao sincretismo de propostas, em *Dog's act*<sup>45</sup> Rogério Duarte, em conjunto com um adestrador de cães, praticou uma espécie de ato performático com os animais, evocando a utilização violenta dos cães na repressão policial a manifestantes contrários ao governo. Um mês antes do evento, em junho de 1968, aconteceu a *Marcha dos Cem Mil*, manifestação popular contra o regime militar que ficou sendo assinalada pela atitude subversora em expressar-se coletivamente. Podemos comparar esta atitude à proposta dos artistas em sugerir em um evento ao ar livre a interação da arte com o *mundo* através da *experimentação* e *participação*. “A grande Passeata dos Cem Mil teria sido a introdução da *Apocalipopótese*”<sup>46</sup>.

Um “Grupo aberto”, marcado pela presença de John Cage<sup>47</sup> e a transitoriedade entre corpos e atos que se atravessavam em um diálogo com o *tempo* e o movimento. Para Oiticica era a primeira vez que a arte de vanguarda se manifestava propondo a *coletividade* e a *participação* como um *happening* que

<sup>44</sup> OITICICA, Helio. *Apocalipopótese*. Rio de Janeiro: Itaú Cultural. Ago. 1968, p. 1-2. In: Programa Helio Oiticica, Itaú Cultural. Disponível em:

<sup>45</sup> “Certos cartazes foram censurados pelo pessoal do Diário de Notícias, como um que dizia ‘Abaixo a ditadura’, mas o mesmo chegou a permanecer longo tempo exposto ali. Rogério Duarte trouxe um adestrador com dois enormes cães pastor alemão, treinados para tudo, principalmente defender pessoas contra outras: eram segundo ele o retrato da cultura brasileira; houve longa demonstração das acrobacias dos mesmos, e quem estivesse pretendendo alguma sabotagem logo desistiu (MAC e Cia).” In: OITICICA, Helio. *Apocalipopótese no Atêrro*. Rio de Janeiro, 1968, p. 2. In: Programa Helio Oiticica, Itaú Cultural. Disponível em: >[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp\\_imagem.cfm?name=Normal/0146.68p02-131.GIF](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0146.68p02-131.GIF)>. Acesso em: 03/03/2012.

<sup>46</sup> OITICICA, Helio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 130. *apud*. SUSSEKIND, Flora. *Coro, Contrários, Massa: A experiência tropicália e o Brasil de fins dos anos 60*. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: Uma revolução na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Cosacnaif, 2007, p. 50.

<sup>47</sup> “Presença mais famosa: do compositor John Cage, interessadíssimo nos Parangolés levado para lá pela bailarina Esther Stockler e pelo jornalista de vanguarda João Agripino.” In: OITICICA, Helio. *Op cit.* Rio de Janeiro, 1968, p. 01. Programa Helio Oiticica, Itaú Cultural. Disponível em: >[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp\\_imagem.cfm?name=Normal/0146.68p01-131.GIF](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0146.68p01-131.GIF)> Acesso: 03/03/2012.

refletia questões sobre o *problema do objeto, tempo, espaço e lugar* na prática artística:

**Apocalipopótese** desvendou-me o futuro: a experiência Whitechapel, mas que uma síntese de toda minha obra, ou a soma de ideias, decorre de **Apocalipopótese**: a criação de liberdade no espaço dentro-determinado, intencionalmente “naturalista”, **aberta** como o campo natural para todas as descobertas: o comportamento que se recria, que nasce: na **Apocalipopótese**, as estruturas se tornavam gerais, dadas abertas ao comportamento coletivo-casual-momentâneo; em Whitechapel o comportamento se abre, para quem chega e se debruça no ambiente criado, do frio das ruas londrinas, repetidas, fechadas e monumentais, e se recria como de volta a natureza: ao calor infantil de se deixar absorver: auto-absorção, no útero do espaço aberto construído, mas do que “galeria” ou “abrigo”, era esse espaço.<sup>48</sup>

Em um jogo de encobrir e desvendar as *Urnas Quentes* de Antonio Manuel: aproximadamente 20 caixas de madeira lacradas continham materiais variados como textos, fotos, ou seja, objetos que expressavam críticas à ditadura militar; era dado ao participante um martelo o qual esse poderia quebrar a caixa para revelar o que estaria contido na urna, a sugestão do artista era: “Uma ideia radical, de você ter que usar também da violência para descobrir a coisa em si”.<sup>49</sup> Para Guy Brett: “Ao mesmo tempo, entretanto, ele parecia sugerir que as ações nunca são absolutas e imutáveis em seu significado, dependendo sempre do contexto em que estão inseridas.” Ação, ato, martelar: experimentados no *devir*, na oposição ao imutável.

ARTE PÚBLICA: Mais um esquema armado – desarmado.

URNAS QUENTES: caixas armadas – destruídas pelo martelo

APOCALIPOPÓTESE: resumindo em hipótese, nada ou tudo.

Cachorros, luzes, caixas-ovo, jornal, flan, parangolé, samba, ferro, estandartes.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> OITICICA, Helio. *Apocalipopótese*. Londres, 22 – 29 de Outubro de 1969, p. 3. In: Programa Helio Oiticica, Itaú Cultural. Disponível em: >[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp\\_imagem.cfm?name=Normal/0387.69%20p03%20-%20369.JPG](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0387.69%20p03%20-%20369.JPG) > Acesso em: 06/06/ 2012.

<sup>49</sup> MANUEL, Antonio. *Urnas Quentes*. Rio, 1968. In: BUENO, Guilherme (org). *Antonio Manuel*. Eis o saldo: textos, depoimentos e entrevistas. Rio de Janeiro: Funarte, 2010, p. 49.

<sup>50</sup> MANUEL, Antonio. *Arte Pública*. Rio, 1968. In: BUENO, Guilherme (org). *Op cit*. Rio de Janeiro: Funarte, 2010, p. 23.



Figura 39: Antonio Manuel. Fotograma do filme *Urnas Quentes*. Rio de Janeiro, 1968.



Figura 40: Antonio Manuel. *Urnas Quentes*, 1975; Madeira, lacra e fita, 60x33x20 cm, coleção do artista.

*O ovo* de Lygia Pape é um *objeto* de forma cúbica, de cor branca, oca, montada com uma estrutura quebradiça. Nele é *proposto* que o participante rompa-o para entrar em seu núcleo, onde é levado em conta o momento vivido por ele. A experiência não se resumiria apenas a manipular o objeto, mas também em *vivenciá-lo*. A proposta artística sugere uma relação entre *ambiente, corpo e Ovo* em contato com a experimentação, onde o *objeto* tornou-se uma condição para que a obra então se revele através de um *movimento aberto* do começo ao fim:



Figura 41: Lygia Pape. *Ovo*, 1968.



Figura 42: Lygia Pape. *Ovo*, 1968.



Figura 43: Lygia Pape. Ovo, 1968.



Figura 44: Lygia Pape. Ovo, 1968.

OVO não tem lugar como algo estático no espaço e no tempo: é processo: vital e inclusivo: limite entre o efeito e o não feito: filtro que revela o que é de natureza diversa da aparência: um resultado em que o corpo-objeto-ambiente tangenciam assintoticamente.<sup>51</sup>

O participante entra, rompe e ressurgem em um movimento de dentro para fora, deixando o espaço invadir um material antes intacto, neutro, promovendo com isso um movimento de interligação entre paisagem e *lugar*. A experiência sugere a chegada do objeto e do corpo no *mundo*, tornando o dentro fora e o fora dentro: atravessamento, ruptura, reciprocidade. O processo só se efetiva quando ativado pelo participante, que deflora o cubo ao contrário – aflora –, esburaca, o “vir ao *mundo*” forja novo nascimento através do ato de forçar e romper o plástico. O instante se registra através das marcas e fissuras da ação, da dimensão temporal e da duração: o que fica é o que foi vivenciado – invadido, explorado e, claro, deslacrado.

Cultura & Loucura & Sambistas & Samba & Mangueira & Cage passeando & Parangolés & Caeteles Velásia Parangolé 1968 & Outros & Esses cães fazem coisas do arco da velha & num domingo *Apocalípopótese*, *apocalipopótese*, hipopótamo hipótese louca cultura manifestações planos gerais no Aterro tropicália conhecimentos e transações variadas amores novos observação e desfile, levantamento como sempre do espólio, cultura, loucura.<sup>52</sup>

Em meio ao turbilhão de experiências descritas pelo poeta Torquato Neto, percebemos que o *acontecimento* se transformou em *processo* e a arte traduzida

<sup>51</sup> OITICICA, Helio. *Pape: Ovo*. 1973. In: PAPE, Lygia. *Gávea de Tocaia*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000, p. 302.

<sup>52</sup> NETO, Torquato. *Espaço partido ao meio, meia oito*. Rio de Janeiro, 4 de março de 1972. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). *Torquatália - Geléia Geral: Obra reunida de Torquato Neto*. vol. II. Rocco: Rio de Janeiro. 2003, p. 373.

em participação coletiva. A conexão da arte com a paisagem urbana a retira da função de “plano de fundo” e a transpõe em uma articulação em constante transitoriedade, que é derivada em *fluxos*, *vivências* e *permeabilidade temporal*, ou seja, ao *assumir o experimental*, são criadas poéticas artísticas do *devir*. (Ou talvez, ao assumir o devir criam-se poéticas experimentais). A continuação da poética do *devir* pelo fluxo criado entre o Parque do Flamengo - espaço de lazer - e o MAM descrito por Torquato: “do concreto armado ao mar” em um “espaço-corpo coletivo”<sup>53</sup>, se referindo ao evento *Orgramurbana*, realizado em 1970 por Helio Oiticica. E expressado por Oiticica como a integração e “transparência” entre corpo, museu e mar:

Eu cheguei à idéia de palavra-cenário através de uma experiência em ORGRAMURBANA (Manifestação realizada, no Museu d’ arte moderna em 23 de agosto de 1970), onde as faixas frases que se situavam do concreto armado ao mar eram manipuladas pelos participantes ou se estendiam ao meio do aglomerado que curti o som de Naná nos tambores de óleo. Era já então a palavra ação num espaço Mondrianesco, onde o corpo integrava a palavra, sem instrumentação de suportes materiais.<sup>54</sup>

*Orgramurbana*: situações propostas, situações vividas, situações experimentadas:

Não fui eu que inventei; foram todos: estavam lá: quem viu ou soube: simpatia do sofrer – vocês viram o que? escrevam, digam ; quem viu Geraldo, com Esmeralda na praça, sem bode, dançar ? quem viu o M de Ligia Pape e pensou em que? Torquato filmando ou se escondendo sob o sol – foi tudo situação; mod; ou woodstokiano de sentar-acampar na relva; o sítio; o passeio outrage; mosquetear de super-8; Flamarion, o bem diabo; “luzes da ribalta”; outasigth; tan tan Naná mais o pessoal bacana : percussão – prática : abrir las mentes : de dentro do ovo pra praça – esse negócio deve ser visto, não como o acabado: situação : limite – fardo factual – colocar em situação ou colocar em pauta; problemas de criação e cultura não interessam : fazer e pronto – música é legal : filmar é melhor que projetar : projetar-se – chinfra; lançar o fio; COBIÇAR um sarro.<sup>55</sup>

O mergulho no *acontecimento*, no espaço urbano, fundido ao espaço da vida, tem na participação, nas relações com o outro, sua poética, seu gesto. O corpo envolvido nessa trama produz trânsitos de *sentidos*, dispositivos que tornam o espaço vivido um território de fluxo constante. A arquitetura ao inserir-se nesta

<sup>53</sup> NETO, Torquato. *Geléia Geral*. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). *Op cit*. Rocco: Rio de Janeiro, 2003, p.193.

<sup>54</sup> OITICICA, Helio. *Orgramurbana*, 1970. Rio de Janeiro. In: Programa Helio Oiticica; Itaú Cultural. >[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp\\_imagem.cfm?name=Normal/0331.sd%20-%2018.5.JPG](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0331.sd%20-%2018.5.JPG)> Acesso em: 13/06/2012.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

tônica amplia seu espaço, passa a ser um *lugar* de reciprocidade em conexão com o que é experimentado, ou seja, suas fronteiras são rompidas: MAM-Rio, corpo e mar são um só, ou seja, a relação entre a estrutura do museu, paisagem e trabalhos propostos se tornam um *entrecruzamento sensível*<sup>56</sup>, quando questões como espaço, lugar, corpo e paisagem são tencionados em eventos como a *Apocalípótese* e *Orgamurbana*, por exemplo.

#### 4.2.5

#### Transitoriedade através de gestos e ‘obras’: o Salão da Bússola enquanto “experiência limite”

Suely Rolnik ao analisar as manifestações artísticas ocorridas entre os anos 1960 e 1970 as associa como um “furor de arquivo”. Essa comparação é devido à extensão das maneiras de se expressar artisticamente e sua consequente conexão ao que a autora destaca como “crítica institucional” “e que transforma irreversivelmente o regime da arte e sua paisagem. “Naquelas décadas, (...), artistas em diferentes países tomam como alvo de sua investigação o poder do assim chamado ‘sistema de arte’ na determinação de suas obras”<sup>57</sup>. Mais adiante Rolnik ressalta a tendência dos artistas em ativar em suas poéticas posturas quanto ao contexto histórico por eles vivido, revelando nelas os opostos presentes ao expor o conflito entre liberdade de expressão e repressão, como no caso do Brasil que estava sob regime militar desde o Golpe de 64.

Foi também no MAM que aconteceu o *Salão da Bússola*, em 1969, considerado um marco no que diz respeito ao posicionamento da vanguarda artística brasileira em relação à homologação do AI-5<sup>58</sup>. Instaurado no dia 13 de

<sup>56</sup> “O *quiasma*, entrecruzamento reversível de todas as coisas, anula o início. Tudo circula sem cessar. O encaixamento é uma inserção recíproca.” In: PEIXOTO, Nelson Brissac. *Op cit.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003, p. 236.

<sup>57</sup> ROLNIK, Suely. *Furor de Arquivo*. Revista Arte e Ensaios. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, Ufrj; ano XVI; n.º 19, 2009, p. 97-98.

<sup>58</sup> Sobre a atuação artística e a experiência vivida mediante a instauração do AI5, os críticos Reynaldo Roels e Joaquim Ferreira dos Santos destacam que: “O AI-5 não foi só presente de Natal porque não quiseram esperar, mas a reação desse grupo de artistas também foi rápida. (...) a censura a repressão não se fizeram esperar. Durante dois anos, 1969 e 1970 (um pouco antes e um



dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, o Ato determinava a censura aos meios de comunicação e a cassação de manifestações contrárias ao Governo. Esse clima de vulnerabilidade culminou na prisão de intelectuais de diversas áreas, na invasão de escolas e museus, na censura de exposições e obras de arte, como também no fechamento da pré-Bienal de Paris. Frederico Moraes destaca que em meio a esse turbilhão de acontecimentos, o próprio *fazer* artístico adotava novos direcionamentos:

Na arte, a rápida aceleração dos “ismos” provocava, entre os jovens artistas, a mesma ansiedade. Decretara-se a morte da arte – na verdade, um alibi para renovação que se buscava – a negação da tela, o Objeto substituíra as demais categorias de arte, o conceito prevalecia sobre a materialidade da obra, instalara-se, enfim, a guerrilha artística. A nebulosidade como tática. Os artistas buscaram a rua, o parque, o jornal ou, nos salões – apesar de tudo o único meio disponível para sua ação –, adotaram um comportamento provocativo e contestador.<sup>59</sup>

Atrelado a um clima de repressão cultural, os trabalhos expostos no Salão derivavam de propostas intituladas *anti-obras*, que marcavam uma mudança no critério de seleção de “obras de arte” por parte de críticos e jurados pela variedade e versatilidade das linguagens apresentadas, devido à criação da categoria “etc”. Frederico Moraes considera a postura crítica dos artistas participantes do Salão de Bússola como a de *guerrilheiros*, ou seja, através de um clima de tensão, o inesperado tornava-se arte:

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada. Aturando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada, o artista cria um espaço 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 (olho, ouvido, tato, olfato, agora também mobilizado pelos artistas plásticos), sobretudo precisa tomar iniciativas. A tarefa do artista guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não somente aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais do que o estranhamento e a repulsa, o medo. É só diante do medo, quando todos os sentidos, são imobilizados, há iniciativa, isto é criação.<sup>60</sup>

---

pouco depois também), aqueles artistas empreenderam uma resistência inédita às condições opressivas do momento e, se não entraram pela luta armada, proveram uma espécie de arte armada, ou luta artística, como se preferir, que ainda ecoou durante muito tempo entre nós”. ROELS, R.; FERREIRA, dos S. Arte do AI-5 hoje. In: FERREIRA, Gloria (org). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 183.

<sup>59</sup> MORAIS, Frederico. *Depoimento de uma geração: Ciclo de exposições de arte no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Galeria de arte BANERJ, julho 1986, p. 03.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 30.

Segundo o crítico Francisco Bittencourt, o Salão da Bússola serviu como um divisor de águas, embora esse não tenha sido o seu objetivo.<sup>61</sup> O salão foi promovido por Arnaldo Araújo Propaganda Ltda., como evento em comemoração ao aniversário da empresa, e como a bússola era seu símbolo, deu-se esse nome ao Salão. O prêmio principal foi concedido a Cildo Meirelles, as demais premiações ficaram com Antonio Manuel e Thereza Simões.

Para Antonio Manuel, a contundência do evento foi uma resposta à conjuntura daquele momento, marcado pelo fechamento pelos militares da exposição no MAM/RJ que iria representar o Brasil na Bienal de Jovens de Paris. Como resposta ao gesto truculento e arbitrário, os artistas organizaram um boicote internacional à Bienal de São Paulo daquele ano de 1969. Avaliando os acontecimentos, Manuel afirmou que muitos artistas tinham suas obras prontas para a Bienal e acabaram enviando-as ao Salão da Bússola.<sup>62</sup>

O principal prêmio foi concedido a Cildo Meirelles com o trabalho *Arte Física: caixas de Brasília/clareira*, que consistia em propostas datilografadas na formação de um circuito, ou seja, na criação de um espaço fluido que atravessa as fronteiras do espaço expositivo. Seu trabalho é composto por caixas de madeira, um mapa contendo a localização da ação feita fora do museu e sessenta fotos em preto e branco sequenciais da *performance*. A etapa externa fora realizada as margens do lago Paranoá em Brasília, onde foi montada uma fogueira cujas cinzas foram postas em duas caixas expostas no Salão e em uma terceira enterrada no local. Na visão de Ronaldo Brito o percurso de Meirelles resume: “A alegria de transgredir a distância entre sujeito e objeto, alegria de desarmar a trama do Real.”<sup>63</sup>

<sup>61</sup> JAREMTRUK, Daria. *Espaços de Resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Edusp. 2008, p. 94.

<sup>62</sup> JAREMTRUK, Daria. *Ibid*, p.95.

<sup>63</sup> BRITO, Ronaldo. Frequência imodulada. Rio de Janeiro, junho de 1978. BRITO, R.; AUGUSTO, E.; SOUSA, Macieira. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009, p.8.

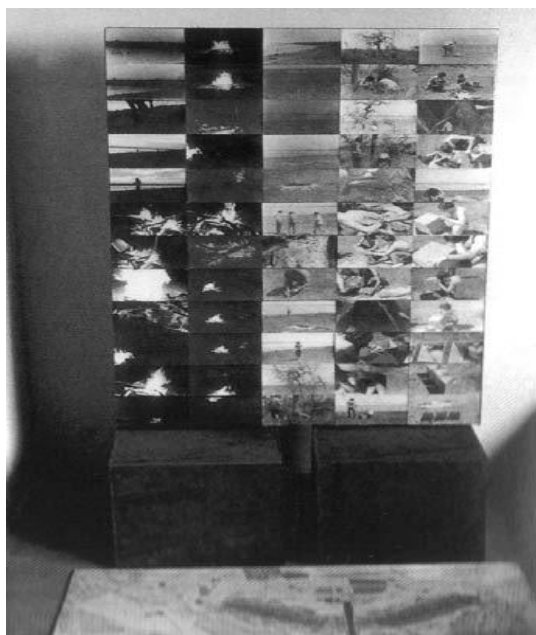


Figura 45: Cildo Meireles. Arte Física: Caixas de Brasília/Clareira, 1969. Foto: Regina Bittencourt.

#### Arte física: Caixas de Brasília/Clareira (1969)

1. As margens do lago Paranoá (Norte) em Brasília, delimitou-se, com fios presos a marcos (estacas) de madeira fixados no chão, um quadrilátero. 2. Limpou-se o interior dessa área, acumulou-se o material (folhas, gravetos etc.) no centro e queimou-se. 3. No dia seguinte, cavou-se um buraco ao lado da fogueira extinta. 4. Parte das cinzas dessa fogueira foi colocada numa caixa de madeira, de 30 cm ao lado. 5. Numa segunda caixa colocou-se parte da terra retirada do buraco. 6. O restante das cinzas e parte da terra foram colocadas numa terceira caixa, a qual, depois de fechada, foi posta no local e coberta de terra.

A foto reproduz as duas primeiras caixas, bem como um mapa do local e o registro fotográfico da realização (que contou com a participação de Alfredo Fontes e Guilherme Vaz), expostos no Salão da Bússola (Museu de Arte Moderna, Rio, 1969) e posteriormente na mostra intitulada “Agnus Dei” (Petite Galerie, Rio, 1970).<sup>64</sup>

Outro trabalho premiado foi *Soy loco por ti terra* de Antonio Manuel: um mapa da América Latina em vermelho, sobre uma cama de mato. Assim, essas sugestões artísticas marcaram a tendência por parte dos artistas participantes em buscar no experimental e no contexto cultural manifestar suas poéticas. Em depoimento sobre o Salão da Bússola, Antonio Manuel diz:

O Salão reuniu trabalhos de uma geração. Linguagens eram afins: obras perecíveis, que empregavam lixo, denunciavam a repressão. Expus três trabalhos: eram três cabines, em uma delas – *Soy loco por ti* – havia uma grande cama de mato para se deitar, tendo ao fundo um painel tampado por um pano preto. O

<sup>64</sup> MEIRELES, Cildo. Rio de Janeiro, 1968. In: BRITO, R.; AUGUSTO, E.; SOUSA, Macieira. *op cit.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009, p. 14.

espectador puxava a corda, o pano subia e surgia o mapa da América Latina vazado em vermelho.<sup>65</sup>

O trabalho de Manuel problematizava o perecível, o decomposto, “ele ficou mais ou menos um mês e meio exposto, nesse tempo o mato acabou apodrecendo e provocando mau cheiro, tornando assim a obra viva. Quer dizer: a América Latina estava fedendo, estava assim uma coisa podre”<sup>66</sup>.



Figura 46: Antonio Manuel. *Soy loco por ti*; madeira, pano, plástico, palha, corda, 1969.

No *Salão dos Etc*, - apelido empregado ao Salão da Bússola – segundo a jornalista Norma Maria Rego ouviam-se na inauguração do Salão, diálogos como: “-Isso é pintura?; - Não sei, mas é cultura.”, demonstrando o impacto causado pela categoria dos *etc* e pela postura dos artistas participantes em questionar a autonomia da obra de arte em relação aos critérios de seleção estabelecidos pelos jurados, em especial por Mario Schenberg do Museu de Arte Moderna de São Paulo e Walmir Ayala representante da Associação Internacional de Críticos de Arte. Para Bittencourt, o trabalho de Antonio Manuel foi emblemático quanto à postura de Ayala em relação à arte experimental, afirmando ser “negativa e pessimista”<sup>67</sup>, simbolizando, com isso, a separação da crítica brasileira em:

<sup>65</sup> BRITO, Ronaldo (org.). *Antonio Manuel*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Hélio Oiticica, 1997, p. 55.

<sup>66</sup> MANUEL, Antonio. Salão da Bússola, 1969. In: MORAIS, F. et al. *Op cit*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, p.44.

<sup>67</sup> BITTENCOURT, Francisco. Dez anos de Experimentação, 1980. In: FERREIRA, Gloria (org). *op cit*. p.176.

“progressiva e voltada para as novas linguagens e a obscurantista e a serviço do mercado – cada vez mais contrárias”<sup>68</sup>.

A luta que teve início nesse primeiro e único *Salão da Bússola* iria se ampliar constantemente nos anos subsequentes, mais ou menos força em certos momentos, abrangendo todos os setores da criatividade e pondo em questão não só o próprio fazer artístico como também os métodos de ensino, os museus, os salões e o mercado. O núcleo de combate que surgiu no *Salão da Bússola* era integrado por artistas que vinham das frentes mais variadas, lidando com as técnicas tradicionais de desenho, pintura e gravura. Em 1969 e 1971, voltaram-se para o que exclusivamente para experiências mais radicais com o corpo, as sensações a inteligência e os conceitos. Com isso, marcaram de forma extraordinária o período e deram-lhe um impulso e uma unidade de ação que seus colegas da década anterior, embora muito ativos e com a mesma média de talento, poucas vezes conseguiram.<sup>69</sup>

A proposta em desenvolver uma *anti-arte* a partir de objetos provindos do cotidiano e de interagir com lugares antes não habitados pela arte enquanto linguagem artística, se faz presente em *Situação...Orhhhh...ou 5.000...T.E...em...N.Y...City...1969* de Artur Barrio, onde parte da obra continha as chamadas *Trouxas ensangüentadas*, T.E. O trabalho era composto por materiais descartáveis como sacos de papel, jornal, espuma, sacos de cimento, e também por materiais orgânicos como cabelos, ossos e sangue, que deu início a uma série de trabalhos nesse perfil, que dividiam-se em duas etapas, sendo a primeira a sua exposição no Salão da Bússola e a segunda no jardim do MAM.

#### 1) FASE INTERNA:

A atuação na noite de 5.11.69 transformou os conceitos petrificados, que comumente acompanham as obras expostas em salões, em evolução.

Após um mês de exposição, em que os visitantes participaram ativamente neste trabalho, ora jogando mais detritos sobre as T.E. (Trouxas Ensangüentadas) e o lixo, ora dinheiro, ora escrevendo sobre o tecido das T.E. palavrões.

Após, meti um pedaço da carne nas T.E.<sup>70</sup>

A combinação de materiais precários preconizava a mudança de um objeto tido como detrito na elevação de “obra de arte”, juntamente à negação da ideia de “obra acabada”<sup>71</sup>, de contemplação, e a condição de perecimento de seus

<sup>68</sup> BITTENCOURT, Francisco. Dez anos de Experimentação, 1980. In: *apud.* p. 176.

<sup>69</sup> *Ibidem.*

<sup>70</sup> BARRIO, Artur. *Situação...Orhhhh...ou 5.000...T.E...em...N.Y...City...1969*. Rio de Janeiro, 1969. In: CANONGIA, Lúcia (org). Op cit. Rio de Janeiro: Petrobrás, 2002, p.16.

<sup>71</sup> At this point one could object (...) that any work of art, even if it is passed on to the addressee in a unfinished state, demands a free, inventive response, if only because it cannot really be appreciated unless the performer somehow reinvents it in psychological collaboration with the author himself. In: ECO, Umberto. *The poetics of the open work*, 1962. (In): BISHOP, Claire. *Op cit.* Whitechapel Gallery, London. 2006. p. 23.

elementos constitui pontos presentes na *forma, matéria e espaço* da *Situação* de Barrio. Essa interferência no espaço do museu revela o uso de materiais enquanto crítica à condição econômica do país e ao que é descartado, ou seja, o anseio em adquirir um objeto e depois descartá-lo, se tornando lixo. Esses “restos” são envoltos em materiais orgânicos, substâncias humanas, dejetos, que são descobertos e traduzidos em vestígios. Segundo Canongia:

Ali, Barrio já disseminava o tom radical de sua estratégia, desregulando a natureza da arte, sua função, forma e materiais. Impressionava os espectadores e fruidores ‘normais’, abolindo de vez a ideia da contemplação, jogando a arte as ruas, aos esgotos e ao lixo, ponto terminal de seu destino.<sup>72</sup>

Durante o período de permanência do Salão – em torno de um mês – ficou *aberto* aos visitantes interferir e acoplar elementos na proposta, ou seja, uma intervenção praticada coletivamente. A segunda etapa começou ao término do Salão da Bússola onde Barrio reuniu os materiais e as trouxas e depositou no jardim do MAM. Ao registrar a experiência, o artista destaca no fragmento extraído abaixo:

2) FASE EXTERNA:

Transportei o meu lixo (meu trabalho), 1) para 2), dentro de um saco (...), para a base de concreto reservada a uma escultura consagrada e adquirida pelo M.A.M. do Rio.

*Abandono desse trabalho no local às 18:00 hs.*

No dia seguinte, fui informado, ao voltar ao M.A.M. que os guardas do M.A.M tinham ficado num maior rebuliço, devido as T.E. terem provocado a atenção de uma rádio-patrolha que periodicamente passava no local,.....imediatamente, os policiais telefonaram ao diretor do M.A.M. para saber se aquele trabalho pertencia realmente ao museu, ou, o que era aquilo.....

Como a burocracia do M.A.M. impedia uma pronta resposta e conseqüente a ação de seus guardas, só no dia seguinte, às 13:00hs, é que o trabalho foi retirado e recolhido aos depósitos de (lixo) do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.<sup>73</sup>

<sup>72</sup> CANONGIA, Ligia . Barrio Dinamite. In: *Idem*. p. 196

<sup>73</sup> BARRIO, Artur. *Situação...Orhhhh...ou 5.000...T.E...em...N.Y...City...1969*. Rio de Janeiro, 1969. In: CANONGIA, Ligia. (org). Op cit. Rio de Janeiro: Petrobrás, 2002, p.18.



Figura 47: BARRIO, Artur.  
*Situação...Orhhhh...ou5.000...T.E...em...N.Y...City...1969.* Rio de Janeiro, 1969.



Figura 48: BARRIO, Artur.  
*Situação...Orhhhh...ou5.000...T.E...em...N.Y...City...1969.* Rio de Janeiro, 1969.

Embasado na teoria de Deleuze do “espaço de nomadismo”, Nelson Brissac, ao analisar a interferência no ambiente e sua configuração nos espaços arquitetônicos, destaca: “O nômade ocupa o território pelo deslocamento, por trajetos que distribuem homens e coisas num espaço aberto e indefinido: os terrenos vagos, os vazios criados pela implantação de infra-estrutura, os espaços públicos abandonados, os vãos entre as edificações.”<sup>74</sup> As *Situações* de Barrio operam de maneira descontínua, *nômade*, que intervêm e maculam os vãos dos espaços. Sua atuação põe em jogo os limites de circulação, exposição,

<sup>74</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*, p. 404.

institucionalização e comercialização da obra de arte, através de experiências que “desconcertam” o equilíbrio entre arte, *espaço* e *lugar*:

DEFLAGRAMENTO DE SITUAÇÕES SOBRE RUAS. (OUTRAS SUPERFÍCIES INCLUÍDAS) PROJETO: LANÇAMENTO DE 500 SACOS DE PLÁSTICOS CONTENDO: Sangue, Pedacos de unhas, Saliva (escarro), Cabelos, Urina (mijo), Merda, Meleca, Ossos, Papel higiênico, utilizado ou não. Modess, Pedacos de algodão usados, Papel úmido, Serragem, Restos de comida, Tinta, Pedacos de filme (negativos), Etc. OBJETIVO: FRAGMENTAÇÃO DO COTIDIANO EM FUNÇÃO DO TRANSEUNTE. NA REALIZAÇÃO DO PROJETO FOI USADO um carro utilitário, tendo como motorista Luiz Alphonsus e no registro fotográfico César Carneiro, eu, Barrio, ocupei-me do lançamento dos sacos nos logradouros escolhidos; o início da ação deu-se às 10 hs. da manhã, sendo que a tática usada foi a seguinte:.....avanço a pé por uma rua em meio aos transeuntes carregando um saco (como usados para farinha, 60kg) repleto de objetos deflagradores e, quando chego ao local determinado, despejo-o em plena via pública, continuando a caminhar; logo após, César Carneiro registra a reação dos passantes, etc., em 6 ou 7 disparos, caminhando logo em seguida para o carro (UTILITÁRIO) que numa rua transversal nos espera, com o motor ligado. DOS ASPECTOS: 1) DE CONSIDERAR OS SACOS (OBJETOS DEFLAGRADORES) COMO CENTROS ACUMULATIVOS ENERGÉTICOS. 2) DE TEMPERATURA: QUENTE - FRIO - GELADO - MORNO - MUITO QUENTE - (DO LIXO). 3) PSICOLÓGICOS 4) 20% dos SACOS (OBJETOS DEFLAGRADORES) continham uma fita gomada datada e assinada por mim. 5) Numa das intervenções, numa rua da Tijuca, um transeunte interessou-se vivamente pelos sacos (objetos deflagradores) e pediu-me um perguntando o que representavam, já que em princípio pensou que eram despachos; respondi-lhe que não, que o que ele tinha nas mãos era arte, ao que prontamente respondeu que tinha gostado e que portanto iria levá-lo para casa. 6) Na Praça General Osório, uma mulher ofereceu-me um sanduíche. 7) É necessário notar que em diversos locais, em razão das ruas não serem movimentadas, não houve necessidade de usar tática alguma, ou melhor, a tática era a descontração; o que não aconteceu, por ex., na av. Copacabana, av. Rio Branco, praça Saenz Peña, outras ruas do centro da cidade, lagos do Museu de Arte Moderna, etc. 8) O término de Deflagramentos, foi justamente nos lagos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro às 16 hs. 9) Os pontos aonde foram deixados os sacos (objeto deflagradores), criaram entre si continuidades elétricas. Rio de Janeiro, primeira quinzena de abril.....  
...1970.....<sup>75</sup>

Em meio a intervenções urbanas e ações artísticas tencionando sua relação com o espaço arquitetônico, as *Trouxas Ensangüentadas* criam, através do *processo*, do degradável, uma concepção ampliada da arte como experiência e do *lugar* como suporte de intervenções coletivas. Essa experiência torna o museu um

<sup>75</sup> Os resíduos depositados por Artur Barrio em um trajeto pela cidade com término no MAM sugerem simultaneamente, ações de territorialização e conexão dos pontos urbanos, formando um só *corpo*. BARRIO, Artur. DEFL.....SITUAÇÃO.....+S+.....RUAS .....ABRIL..... 1970. Rio de Janeiro. In: CANONGIA, Ligia (org). Op cit. Rio de Janeiro: Petrobrás, 2002, p. 26.



*lugar com continuidade elétrica* com a cidade, que agora passa a vivenciar e a recriar suas *situações*.

As propostas-problemas lançadas por Antonio Manuel e Artur Barrio sugerem a procura por ampliar a inserção de seus trabalhos em possibilidades e circulações em seu espaço cultural e urbano. Esta *não-arte* lança ao participante *experiências- limites* de modo a experimentá-las, completá-las e indagá-las, e a arte passa ser o que é vivenciado.

#### 4.3

#### **MAM-Rio ‘espaço movente’: produção e atuação artística na trans/form/ação do museu em um ambiente de interação**

No ano de 1970 ocorreu o *XIX Salão Nacional de Arte Moderna*, e em meio a trabalhos com suportes variados submetidos ao Salão, foi inscrito um corpo. Antonio Manuel, em *O corpo é a obra* ou *corpobra*, *expõe* seu corpo nu no vernissage da exposição. Essa atitude de Manuel nos remete a buscar um paralelo com a metáfora escrita por Le Corbusier para criticar o perfil do museu como “depósito de obras de arte” e os organismos que o sustenta:

O homem inteiramente nu não usa colete bordado; deseja pensar. O homem inteiramente nu é um ser normalmente condicionado, que não tem necessidade alguma de ouropéis. Sua mecânica é organizada a partir da lógica. Gosta de compreender o porquê das coisas. É com o porquê das coisas que se esclarece. Não tem preconceitos. Não adora fetiches. Não é colecionador, não é conservador de museu. Se gosta de instruir-se, é para armar-se. Armar-se para atacar a tarefa do dia. Se gosta, algumas horas, de olhar à sua volta e atrás de si no tempo, é para apreender o porquê das coisas. E, encontrando harmonia, esta coisa que é uma criação da sua mente, recebe dela uma comoção que o emociona, o eleva, o encoraja, lhe dá um arrimo na vida.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> LE CORBUSIER, Charles. *Arte Decorativa de Hoje*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 23-24.



Figura 49: Antonio Manuel. *Corpobra*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1970.

Há um confronto do circuito que restringe, institucionaliza e instrumentaliza a arte e seus modos de atuação, na realização de experiências em espaços públicos, sem serem institucionais, que são próprios para abrigar obras de arte. Antonio Manuel ao inscrever seu próprio corpo, em uma mistura de insatisfação e ironia, questiona os critérios de seleção e julgamento dos trabalhos a serem expostos, gerando por parte da organização recusa de sua *performance* como “obra”. Escreve Guy Brett:

O padrão de contrários continua na obra de Antônio Manuel quando ele transfere sua atenção do objeto para o corpo. Em uma célebre performace em 1970, ele apareceu completamente nu na abertura do Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ao exibir a si próprio como sua obra de arte. Quanto mais se pensa em respeito, mais a exibição do corpo nu parece se equilibrar em otimismo literário dos anos 1960 e um vulnerável estoicismo do tipo que permeia muitos *body works* com os quais a vanguarda latino-americana bravamente se opôs as práticas de representação e de tortura dos horrendos regimes militares dos anos 1960 e 1970.<sup>77</sup>

A restrição do júri ao trabalho de Manuel demonstra uma recusa à nudez, à proposta em si, como também um “repúdio” ao que não pode ser enquadrado nos critérios de seleção do Salão. O júri anunciou, em nota pelo jornal Diário de Notícias,<sup>78</sup> que entendera a atitude do artista como uma manifestação contra a não

<sup>77</sup> BRETT, Guy. *Brasil Experimental*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, p. 211-212.

<sup>78</sup> “A Comissão Nacional de Belas Artes distribuiu nota sobre o incidente criado no recinto do Museu de Arte Moderna, que decidiu por unanimidade: ‘a) repudiar o comportamento do candidato recusado Antônio Manoel da Silva Oliveira (Antonio Manoel); e) recomendar ao senhor Ministro de Estado seja o referido candidato impedido de participar dos dois próximos Salões de Arte Moderna e de Belas Artes (vigência de mandato dos atuais membros), sugerindo-se

aceitação de seus demais trabalhos. Entretanto, Manuel demonstra, ao ignorar a recusa do júri, sua não aceitação à classificação de seu trabalho como “arte” através de uma seleção feita por um grupo de críticos, ao mesmo tempo sugere a falência dos critérios de seleção, a imprecisão dos regulamentos ao sistema mercadológico em comparação ao circuito de arte e ao sistema mercadológico em comparação ao circuito de arte. Mario Pedrosa entende a ação de Antonio Manuel como um ato transgressor ao sistema e cultura de massa, a arte é *processo*, *acontecimento*:

Você apresentou a obra – o ato – irresistível ao mesmo tempo irreprimível. E ninguém pode impor uma exclusão. Não há regulamento nenhum que impeça que a obra se faça, o ato se faça. Você desmanchou todo regulamento do salão, toda a burocracia da arte. “Não adianta”. “Não deixo”. “Não pode apresentar”. Bem... não pode apresentar a obra de arte, mas ela se faz! Está aqui! Independente de estar pregada no salão. Isso eu acho uma coisa importantíssima. Mais importante que tudo o mais. E é todo esse capítulo de atividade-criatividade que é a coisa fundamental do mundo de hoje – mundo de contestação – de recusa à sociedade de consumo de massa – da massificação – da cultura de massa.

(...)

Além disso, nunca esquece que a negatividade é criativa. Rompe os tabus, rompe tudo, no plano ético, no plano sexual, moral – no plano criativo.

O que Antonio está fazendo é o exercício experimental de liberdade. Ele não está querendo dominar os outros. Está apenas propondo a autenticidade total, que é sempre criativa.<sup>79</sup>

Frederico Moraes analisa esse tipo de atitude como sendo uma manifestação que não quer ser “obra de arte” no sentido de uma representação estética, mas uma experimentação. Ela quer ser fruída no espaço urbano, no jornal, na paisagem da cidade e não um seguimento do mercado de arte. A ação artística subversiva dissemina e cria instrumentos de negação e transformação dentro do *mercado simbólico* em um movimento de *desterritorialização*, de *democratização da arte*<sup>80</sup>.

Outro trabalho de Antonio Manuel, intitulado *O bode* [1973], aciona em um sentido conceitual e semântico sua problematização ao ato artístico em relação

---

a adoção de igual impedimento aos órgãos organizadores de salões de arte.” REPÚDIO a Antonio Manoel. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 20 de março de 1970. Acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

<sup>79</sup> Trechos da conversa de Mario Pedrosa em maio de 1970 sobre a apresentação de Antonio Manoel. In: MORAIS, F. BRITO, R. OITICICA, H. PEDROSA, M. *Antonio Manoel*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, p.16.

<sup>80</sup> “Democratizar a arte não é aumentar o consumo de ‘gadgets’, mas colocar o público diretamente dentro do processo da criação”. In: MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: Crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 66.

à vida enquanto instância de atuação, ao sistema de arte/cultura e ações de resistência ao contexto político. O bode vivo incorpora o sentido ritualístico de evocar o orixá Exu, guardião das casas, ruas e cidades: “na umbanda é usado para descarregar o mal das pessoas, enquanto na quimbanda é sacrificado em razão de absorver uma carga tão grande de mal, de tensão, de coisas negativas afinal.”<sup>81</sup> Tensão essa que faz alusão a repressão vivenciada pela ditadura, ou seja, o bode simbolizaria proteção. “A ideia de liberdade que aquele bicho me passava era uma coisa muito forte, e com todas essas cargas em cima da gente, junto a liberdade do bicho, o bode era em ultima análise a própria marginália.”<sup>82</sup> Entretanto essa proposição faz um trocadilho com as palavras bode e *body-art*, onde o bode é efetivado como suporte e desdobramento do corpo:

Então a ideia dessa primeira aparição do bode na exposição censurada do MAM era assim um tapume grande, circular, vermelho, em contraste com sua cor preta, e esse bode estaria no centro dessa coisa como um elemento lúdico, desrepressivo, poético, angelical. Ao mesmo tempo seria quase como um ímã, no sentido de absorver a carga repressiva ambiente.<sup>83</sup>



Figura 50: Antonio Manuel. *Bode*, 1973

Convergente a essa questão encontramos o posicionamento de críticos e artistas como Ronaldo Brito, Carlos Zilio, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Bernardo Vilhena, José Resende, Luis Paulo Baravelli e Waldercio Caldas, através da criação da revista *Malasartes* em 1975. Na apresentação da revista o grupo afirma que “mais do que obras de arte, procuraremos nos concentrar nos

<sup>81</sup> MORAIS, F. BRITO, R. OITICICA, H. PEDROSA, M. *Op cit.* Rio de Janeiro: Funarte, 1984, p.46.

<sup>82</sup> *Idem*, p. 46.

<sup>83</sup> *Idem*.

estudos de processo de produção de arte, na sua veiculação e nos mecanismos que a realimentam”.<sup>84</sup> A problematização do periódico se concentra na crítica ao circuito de arte, mediante propostas de artistas que sugerem ao mesmo tempo a circulação e o rompimento com a institucionalização da arte. Para Patrícia Correia:

O conceito de circuito é crucial: analisa-lo também, inevitavelmente, contrapor o que gostaria que ele fosse ao que de fato ele é. Por isso, todas as conotações positivas dessa palavra – mobilidade, vitalidade, extensão – submetem-se a um sentido em geral negativo – encerramento, estabilidade, repetição –, decorrente de uma visão lúcida da preponderância de certos modos de pressão do mercado sobre a produção e o consumo da arte. Circuito, afinal, diz respeito não apenas a circulação do trabalho como mercadoria excepcional, mas também como bem cultural, núcleo da produção social de significados por sua vez mais atuantes na sua esfera mais ampla da cultura; fato de que essa sua dimensão pública não se efetive no Brasil é justamente um motivo para que o autor busque esclarecer o funcionamento desse sistema então aqui vigente. Esse é um ponto importante do texto: ainda que pareça o mercado ter seu tema central, o que está realmente em jogo que se estende como propósito de toda a revista. E é necessário reconhecer que esse é um jogo árduo, ainda mais para uma arte que trás certa ‘inteligência estratégica’, que incessantemente critica sua própria posição na sociedade contemporânea.<sup>85</sup>

Percebemos, mesmo antes da idealização da *Malasartes*, que o ambiente de inquietude pode ser exemplificado nesse mesmo Salão, não são só pela postura de Manuel, mas também pela passagem e intervenção de Barrio na mostra em resposta ao manifesto<sup>86</sup> escrito pelo mesmo contra júris e salões de arte. Ao entrar no museu, o artista interferiu sobre o trabalho de Cláudio Paiva, feito de fita gomada no chão com terra e embrulhos de jornal. A atitude subversiva de participação e “passagem” impulsionou a experiência, *4 dias/4 noites*:

Naquela época estava eu em uma fase de interferência direta, ou seja, de fazer um trabalho ou entrar num Salão sem ser obrigado (sem obrigar-me) a passar por um júri ou regulamento que condicionava. Portanto, achei que o trabalho de Paiva estava à altura do que pretendia realizar. (...) Em minha atuação entoei um canto acompanhado de uma gestuação condizente. Foi um ato de criação pura que pouca a pouca transformou-se numa dança em que eu e a obra nos misturamos. (...) Então, interferei, transformando, recriando... Isso tudo está ligado ao que vinha fazendo anteriormente. Depois disso saí do MAM e continuei caminhando, desenvolvendo meu Trabalho Processo 4 DIAS 4 NOITES. Passei por coisas marcantes, aliás estou preparando um livro só dedicado a esse trabalho processo

<sup>84</sup> *Introdução*. In: Revista *Malasartes*. Rio de Janeiro, nº01, set./out./ nov. 1975, p. 4.

<sup>85</sup> CORREIA, Patrícia. *Circuito, cidade e arte: dois textos de Malasartes*. Rio de Janeiro: Revista Arte Ensaios, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 17, p. 76.

<sup>86</sup> “Manifesto / Contra as categorias de arte / Contra os salões / Contra as premiações, contra os júris / Contra a crítica da arte.” BARRIO, Artur. *Manifesto*. Fevereiro de 1970. In: CANONGIA, Ligia (org). *Op cit*. Rio de Janeiro: Petrobrás, 2002, p. 145.

que deverá conter 400 páginas mas sem qualquer registro fotográfico já que não houve.<sup>87</sup>

Na visão do artista Ricardo Basbaum, “trabalho limite” de Artur Barrio,

4 Dias/4 Noites – Trabalho processo”, fornece pistas para compreender em que direções seu trabalho caminha na adoção das estratégias de um processo sensorial ‘fluído, líquido’: esse trabalho não deixa de ser um radical mergulho ao avesso, um lançar-se para fora de si numa aventura temporal pela cidade.

Rastros, passagens, vestígios de uma vivência, sugeridos desde a intervenção dentro do museu até o processo de “abertura” ao espaço urbano, que indicam mais uma busca por uma experiência *fluida* do que a criação de permanências, registros. A linguagem que Barrio instaura no *mundo* deriva de proposições, poéticas as quais transitam em fluxos temporais e atemporais.

*4 dias e 4 noites*: percurso, processo, *situação única*, abertura, acontecimento, delírio, passagem, corpo. Elementos que impulsionam a *experiência situação*, onde corpo e cidade se fundem em *fluxos*. Sua inserção no espaço urbano é tencionada pelo inesperado da vida cotidiana, pelo *devir* das situações que são apresentadas ao longo de sua trajetória. Deleuze exprime que o processo do *devir* se manifesta “à medida que alguém se transforma, aquilo que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos.”<sup>88</sup> Continuidades que estão presentes nas entrevistas, e problematizam esse processo em diálogos sobre impermanência, temporalidade, consciente e inconsciente:

Sim, mas no “4 dias e 4 noites”, houve a descoberta dessa realidade do corpo. e foi complicado entender esse caminho, para mim ao menos na época. Eu observei também outro acontecimento, da doença – toda essa brutalidade, da realidade do corpo. E o sair pela cidade também estava ligado ao alimento, ou seja: o deslocamento no espaço, o tempo e a falta de alimento, a falta de grana. Porque eu não tinha dinheiro. Não falava. E, numa cidade, é estranho, realmente... a falta de comunicação. A partir de um determinado dado, se você não fala, a coisa fica muito complexa. Acho que foi uma radicalização excessiva. Eu pensava o seguinte: que esse projeto me alimentaria para futuros trabalhos. Tinha consciência que poderia chegar a um limite absoluto, a uma iluminação perceptiva, e, a partir daí, lançar um trabalho que rompesse com tudo.<sup>89</sup>

<sup>87</sup> BARRIO, Artur. *4 DIAS 4 NOITES*. Abril de 1970. In: *Idem*, p. 156.

<sup>88</sup> DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998, p. 08.

<sup>89</sup> Entrevista com Artur Barrio concedida a Cecília Cotrim, Luiz Camilo Osório, Ricardo Resende e Glória Ferreira. In: REIS, P; BASBAUM, R; RESENDE, R. *Panorama da Arte Brasileira*, São Paulo: Catálogo da Mostra, Editora MAM, 2001, p. 82.

A *situação* de Artur Barrio, assim como a de Antonio Manuel são propostas *abertas* que se posicionam contra a institucinalização da obra de arte pelo museu. “O *lugar* da arte” foi um assunto que paulatinamente esteve entre os trabalhos e gestos de Manuel, Barrio e demais artistas envolvidos em um momento de limite e tensão existentes no frequentar, cursar e conviver no MAM. Ao mesmo que tempo negavam a “instituição museu” na tentativa de expandir seus *territórios de ação* e romper com padrões pré-estabelecidos, constroem uma turbulenta e intensa relação expressa em atitudes voltadas à coletividade e à produção experimental, ou seja, para a busca por um território *aberto* à *trans/form/ação*.

As linguagens artísticas manifestadas em experiências vividas têm como diálogo o *mundo vivido* em fluxo com o corpo, a precariedade e perecibilidade. Atitudes nas quais negam qualquer tipo de contemplação estética e privilegiam o processo e a vivência como mais importantes do que a finalização de algum produto, ou seja, as poéticas do momento e da inconstância.

#### 4.4

#### **Proposições Coletivas: Domingos da Criação e Sala Experimental**

Os Domingos da Criação ocorreram no período de janeiro a julho de 1971 e a cada encontro propunha-se ao público o manuseio de materiais diversificados, como *O domingo por um fio*, *O domingo de papel*, *O tecido de domingo*, *Domingo terra a terra*, *O som do domingo e o corpo a corpo do domingo*. Para seu idealizador, Frederico Moraes, as sugestões do manuseio de materiais não convencionais na arte favoreciam a criação de novas maneiras de interagir e davam possibilidade de qualquer participante ter afinidade em criar e participar do *processo*.

A arte deve ser encarada como um instrumento da vida, ajudando o ser humano a se encontrar, produzir-se a si mesmo. O homem é o objetivo. E não a arte. Se hoje a arte tende a dissolver-se no cotidiano, como atividade, e confunde-se com a vida – puro fluir -; se busca a rua como forma de libertação, o museu, como consequência, deixa de ser mero entreposto de originais, para transforma-se em

um propositos de atividades lúdicas a se desenvolverem no espaço-tempo da cidade.<sup>90</sup>

O *Domingo de papel* e o *Domingo por um fio* foram os primeiros da série de eventos no MAM. A manifestação promovia aproximar a arte de um público não frequentador de museus através da coletividade. A participação nessa instância é constituída através do conjunto – da relação com o outro – e da experimentação de materiais diversificados. Sua proposta envolveu artistas, monitores e visitantes, que promoveram através de atividades artísticas a modificação do estado de espaço expositor do museu para um *lugar de vivências*.

O MAM, com estas duas manifestações pretende mostrar dentre outras coisas: a) que todo e qualquer material, os menos nobres até a sucata, pode servir para realização de trabalhos artísticos; b) que toda pessoa é, inatadamente criadora [sic] podendo exercitar seu espírito criador se for motivada para isso; c) que a arte hoje, em suas manifestações mais atuais, encaminha-se para a atividade – e como tal é cada vez menor a distância entre o artista e o espectador.<sup>91</sup>



Figura 51: Domingo por um fio, 1971. Jornal do Brasil, 28/03/1971.

<sup>90</sup> MORAIS, Frederico. *Op cit.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p.65.

<sup>91</sup> Carta de Maurício Roberto diretor executivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro sobre o evento *Domingos da Criação* organizado por Frederico Moraes. Acervo Mam-Rio, s/d.



Fios de papel, plástico, nylon, politireno, cobre, aço, ferro, algodão, borracha, alumínio, algodão e lã foram colocados no pátio do MAM, e no salão principal são passados super-8 dos eventos anteriores registrados pelos artistas Carlos Vergara e José Carlos Avelar. Esses eventos promovem a *abertura* em uma fusão entre artista e participantes, que privilegia o processo de criação com ênfase na experiência e nas iniciativas criadas no que está sendo vivido.

Imagine: Domingo de Papel fala de poesia, pois você, não é propriamente um poeta fazer uns versos, uma letra de samba talvez (você dê uma batina na caixa de fósforo para testar a métrica, viu?, viu? – métrica!) “manhã de sol, manhã do mar, a praia de areia e sal e mulheres de biquíni, etc, etc.” mas Domingo de Papel LOUCURA.<sup>92</sup>

Já no *Domingo Terra a Terra*:

Faça buraco  
 Cultive buracos  
 Nada mais importante que o buraco  
 O buraco é o princípio e fim de tudo  
 O homem nasce de um.....  
 Escuta por dois.....  
 Fala por um.....  
 Ver por dois.....  
 Come por.....  
 .....por.....  
 Morre e vai para.....  
 Essa vida é um buraco,  
 Ou essa vida é um buraco.  
 Só há movimento porque há espaços (buracos) entre as coisas.  
 Todo buraco só se realiza quando convenientemente [sic] preenchidos.  
 Cultive espaços.  
 Só há comunicação entre os seres porque há buracos. Faça buracos.<sup>93</sup>

Ao propor ao participante *entrar* na obra, ser integrante da linguagem artística através da experiência, é desenvolvido um relacionamento direto com o ato de criar, estimulado por um processo de concepção conduzido pela tomada de iniciativa. O *acontecimento* é construído na sugestão de integrar a arte com a vida, o espaço do museu na visão de Frederico Moraes deve “transformar o lazer em atividade criadora”<sup>94</sup>. A criatividade sobrepõe o produto acabado, o fazer e ação participadora se tornaram produto *aberto*, a interação promovida por artistas e

<sup>92</sup> SAMPAIO, Marco. *Paiê, me leva no museu*. Me leva paiê, me leva. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, s/d. Acervo Mam-Rio.

<sup>93</sup> “Apologia do Buraco”, poema declamado por Flávio Nascimento no *Domingo Terra a Terra*. In: JORNAL do Brasil. Rio de Janeiro, 27 de abril de 1971. Acervo Mam –Rio.

<sup>94</sup> MORAIS, Frederico. *Op cit.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 59.

participadores, que na visão de Canclini não propõem apenas atividades prazerosas a seus participantes, e sim “preocupando-se com algo a mais que seu valor pragmático”<sup>95</sup> criam um laboratório de experiências sensíveis:

O campo cultural ainda pode ser um laboratório. Lugar onde se joga e se ensaia. Frente a ‘eficiência’ produtivista, reivindica o lúdico; frente a obsessão do lucro, a liberdade de retratar as heranças sem reditos que permanecem na memória, as experiências não capitalizáveis que podem livrar-nos da monotonia e da inércia.<sup>96</sup>

Daria Jaremtruck relaciona o papel desempenhado pelas instituições museológicas ao circuito experimental como *espaços de resistência*, pois se constituíram como refúgio e base para artistas e frequentadores compartilharem suas opiniões e desejos distintos às restrições impostas pelo governo. Assim, projetavam-se ideias quanto à função exercida pelos espaços de arte como um “abrigo” para artistas desenvolverem seus trabalhos no âmbito experimental. Porém, isso gerou discussões quanto à organização dos cursos e do acervo, pois se não houvesse um equilíbrio entre as duas funções, não seria possível a existência de ambos no museu. “A arte deve ser levada à rua. Para ser compreendida pelo povo, deve ser feita diante dele, sem mistérios. De preferência coletivamente. Qualquer um pode fazer arte. Boa arte.”<sup>97</sup>

Mas, se participar do circuito oficial significava legitimar ações arbitrárias e aceitar a neutralização da arte, isso não significou invisibilidade e isolamento para os trabalhos experimentais. Apesar de muitos artistas viverem no isolamento para os trabalhos experimentais. Apesar de muitos artistas viverem fora do país durante a ditadura e do ambiente artístico ser tímido e repressivo, formou-se uma pequena rede de espaços expositivos caracterizada por oposição às dimensões simbólicas das instituições oficiais da arte e as suas estratégias homogeneizadoras. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/Rj), O Museu de Arte Contemporânea do Museu Universitário de São Paulo (MAC/USP) e a Pinacoteca do Estado de São Paulo integraram este circuito e tornaram-se verdadeiros espaços de resistência porque apresentavam políticas culturais diferenciadas, dentre elas, o apoio a poéticas artísticas experimentais críticas.<sup>98</sup>

Esse era o caso da *área experimental* instalada no MAM-RJ, em 1975. O propósito estava apenas em promover cursos, mas também exposições com esse

<sup>95</sup> CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: Estratégias para sair e entrar da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003. p.133.

<sup>96</sup> *Idem*.

<sup>97</sup> Trecho do panfleto que divulgava o evento *Arte no Aterro* realizado em julho de 1968 e organizado por Frederico Morais. In: MORAIS, Frederico. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 302.

<sup>98</sup> JAREMTRUK, Daria. *Espaços de Resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Edusp. 2008. p.03-04. Disponível em: >[http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos\\_pdf/daria\\_jaremtruck.pdf](http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/daria_jaremtruck.pdf)> Acesso em: 12/03/2012.

caráter, tendo assim em sua inauguração a exibição da instalação da artista Mira Schendel de 2.500 fotos sequenciais de sua mãe. A *Área Experimental* ocupava o espaço do terceiro andar, localizada na área 3.2 da planta baixa, próximo ao elevador. Inicialmente todos os eventos e projetos da *Área* eram realizados neste espaço e em 1976 as atividades já se estendiam aos demais espaços do museu. O caráter da *Área Experimental* era totalmente experimental, e sua proposta estava em acolher as linguagens de artistas iniciantes, que além de dispor de um espaço para produção e exposição, também tinham seus trabalhos financiados pelo museu. O programa teve cerca de 34 exposições durante sua existência e seu fechamento ocorreu em 1978 com o incêndio do museu.

Também a Sala Experimental marcou uma fase importante da história do MAM/RJ. Inaugurada em 1975, deveria ser um espaço reservado para trabalhos incompatíveis com o circuito das galerias de arte. Desde o final da década de 1960, os cursos livres tinham se transformado em espaços relevantes para a discussão e defesa de novas poéticas e de experimentações artísticas. Em 1969, Cildo Meireles, Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus e Frederico Moraes criaram a Unidade Experimental, com o objetivo de realizar experiências em todos os níveis culturais, inclusive científicos, considerando o tato, o olfato, o gosto, a audição, a visão como formas de linguagem, pensamento e comunicação. Também os cursos oferecidos e os *Domínios de Criação*, ocorridos em 1971, exemplificam esse processo de participação efetiva dos artistas dentro do museu. Sendo assim, o espaço experimental pode ser analisado como desdobramento das ações dos artistas e de suas reivindicações nas comissões culturais do museu. Inclusive, alguns deles defendiam a ideia de que os Museus de Arte deveriam ser laboratórios experimentais onde o processo do artista pudesse se desenvolver. No entanto, alertavam para o problema de que o museu precisava equilibrar-se entre o seu acervo e os seus cursos para não se tornar um espaço com dois sistemas dissociados.<sup>99</sup>

Segundo Paulo Herkenhoff, “Através desta designação o intuito era abrigar uma produção nova que não encontrava oportunidade nas galerias, dada a sua incompatibilidade com os interesses do mercado.”<sup>100</sup> Porém, o fator financeiro levou o MAM a interromper seu programa, fazendo com que artistas como Anna Bella Geiger, Rubens Gerchman, Ivens Machado, entre outros, criassem um Manifesto em 1976, publicado na revista *Malasartes* número 3 contra o Salão Arte Agora. Nele os artistas discutiram a situação em que estava inserida a vanguarda, pensando em fatores como obra, público, museu, mercado, política, governo, etc.

<sup>99</sup> Ibidem.

<sup>100</sup> GEIGER, Anna Bella; MACHADO, Ivens; HERKENHOFF, Paulo. Sala experimental. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Op cit.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2009, p. 380.

Sala Experimental: Aberta o ano passado pelo MAM do Rio, através de sua Comissão Cultural, essa sala sofreu um boicote velado por parte do diretor do setor de exposições, senhor Roberto Pontual (membro dessa própria Comissão), que procurou dificultar o andamento do projeto. Esse boicote foi devidamente denunciado a Diretoria do MAM em documento assinado pelos artistas ligados à área experimental. Percebendo, mais tarde, a importância dos eventos realizados nessa área, o senhor Roberto Pontual apressou-se – através de suas crônicas – em incorporar essa repercussão a sua esfera de influência.<sup>101</sup>

Os artistas também discutiam a posição do MAM enquanto instituição que abrigava a *Área Experimental* e o comprometimento do museu em divulgar, montar e financiar os trabalhos, aparentando ser um local disposto a abrigar e expor as múltiplas perspectivas originadas na *área*, mas que ao mesmo tempo, por ser um espaço público, respondia às exigências atribuídas pelo Governo, criando com isso um limite ao que poderia ser exposto e produzido no museu.

Esse grupo de artistas entendia que a criação artística se constitui a partir de *proposições* que têm no gesto a experimentação como ação participativa, onde essa proposta transpõe a condição tradicional do museu como espaço expositivo, para um *laboratório de experiências*. As investidas em problematizar os campos entre espaço expositivo e arte geram tensões em torno do “cubo branco” e das práticas *experimentais*. Com isso, a dinâmica dos salões tradicionais é sobreposta e os espaços de atuação do museu estendidos de maneira a se integrarem a proposições no espaço urbano, ou seja, na conexão com o próprio fluir da vida diária:

O Museu de Arte-Pós Moderna, como a arte atual, deve ser aberto. A própria arquitetura dos museus tem, sob este aspecto, importância fundamental, como também o ‘sistema de exposições’. O que se propõe é um museu-vida e não sarcófagos, um museu-liberdade.<sup>102</sup>

Porém, segundo o artigo *Área Experimental*, esse ambiente reuniu múltiplas propostas e linguagens que discutiam, frente à condição política, social e cultural brasileira, situações que envolviam a arte e a produção de obras, criando para esses um espaço/projeto que, segundo Herkenhoff, concentrou debates e estudos no campo da experimentação, como forma de produzir trabalhos contemporâneos, críticos ao circuito artístico e seu mercado. Desse modo,

<sup>101</sup> MAIOLINO, Ana Maria; et al. Manifesto, 1976. MALASARTES, Rio de Janeiro, nº3, abril, maio, junho, 1976, p. 29.

<sup>102</sup> MORAIS, Frederico. *Op. cit.*, p. 62.

respondeu então ao que Jaremtruck pauta enquanto *espaços de resistência*, não só no campo físico, mas também intelectual.

O MAM foi o principal museu de arte no período dos anos 60 e 70 no Rio. Seu espaço foi “palco” da primeira exibição dos *Parangolés* – mesmo não sendo permitido dentro do MAM, de mostras marcantes quanto à crítica da vanguarda brasileira, de atividades como a Cinemateca auxiliando nas atividades cinematográficas e na exploração do recém-chegado *super-8*, como também na publicação de livros que eram fornecidos a preço de custo aos monitores e frequentadores do museu sendo denominado *Guia História e Crítica da Arte*, que mesmo não se posicionando diretamente em apoio às novas tendências artísticas cariocas, foi um retiro para vários artistas que buscavam um diálogo crítico entre paisagem urbana, natural, instituição e participante, enquanto expressão artística vanguardista.

O incêndio do Museu em 1978, decorrente de um circuito elétrico, destruiu 90% de seu acervo, principalmente as obras *Cabeça cubista 1915* e *O Retrato de Dora Maar 1937* de Picasso, e trabalhos de: Miró, Salvador Dalí, Max Ernst, Rene Magritte, Ivan Serpa, Manabu Mabe e entre outros, além de todos os trabalhos presentes em uma grande retrospectiva de Joaquín Torres García, telas da fase construtiva [1927-1944] do artista uruguaio que faziam parte da exposição.



Figura 52: Imagem do incêndio que destruiu grande parte do acervo do museu, 1978.

Mesmo se tratando de um Museu de construção recente, as causas do incêndio focaram-se em uma possível falha na rede elétrica ou um cigarro mal apagado. O certo foi a grande perda de um local que significou “refúgio” e referência para artistas, como também para os frequentadores dos eventos oferecidos pelo museu.

Trata-se de construir no construído, de criar lugar sem romper com a paisagem que se partiu. Um espaço pleno de significado, um lugar carregado de símbolos da sociabilidade. Uma arquitetura voltada para poesia da situação, impregnada pelo entorno, reinvestida de seu poder de evocação. Tentativa de restabelecimento de urbanidade, arquitetura de pequenos gestos e lembranças: redescoberta da cidade e descrição arquitetônica. Pressupõem um pertencimento. A arquitetura torna-se transformação do que está dado, quando o lugar é o fundamento do projeto.<sup>103</sup>

“Um espaço produzido pelo movimento – em contínua variação, aberto e turbulento, em que os fluxos se distribuem -, em vez de fechado, feito para coisas lineares e sólidas.”<sup>104</sup> A relação do museu com o *fluxo* de artistas e não-artistas que o percorriam e frequentavam é transmitida através de gestos e relatos *vivenciados* em um momento de instabilidade e conflito político. Ao expandir o *espaço* de produção da obra, em propostas refletidas no museu, espaço urbano, vida, etc., o trabalho de arte passou a entrecruzar e produzir transitoriedade, territorialidade e mobilidade através de um processo contínuo entre esses *corpos*.

No atual contexto cultural, o fenômeno da “obra em movimento” não é certamente limitada à música. Existem, por exemplo, os produtos artísticos que exibem uma mobilidade intrínseca, uma capacidade caleidoscópica para sugerir-se em aspectos constantemente renovados para o consumidor.<sup>105</sup>

Uma *vontade construtiva geral* de *in-corporação* entre arte e arquitetura, na criação de um espaço de fluxo, de *acontecimento*, vivido entre os deslocamentos e intervenções. “O percurso – sucessivas composições e decomposições – é mais importante que a edificação.”<sup>106</sup> Com isso, entendemos a própria disposição do espaço arquitetônico como um *propositor* e ativador de experiências:

Arquitetura do heterogêneo, da interrupção da não-coincidência. Mas não se pode fazer da obra um simples deslocamento. Ela mantém a disjunção, reúne a diferença. Articulações que são ao mesmo tempo lugares e espaços de

<sup>103</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*, p. 336.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 336.

<sup>105</sup> ECO, Umberto. *The poetics of the open work*. Whitechapel Gallery, London. 2006, p.30.

<sup>106</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. Op. cit., p. 377.

movimento, figuras destinadas a acontecimentos, feitas para que eles tenham lugar.<sup>107</sup>

A interação e consonância entre seus frequentadores e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro se estendeu em um contato e processo de construção de experiências artísticas *abertas* a um campo de possibilidades *e sugestividades* (suggestiveness)<sup>108</sup>. Um espaço arquitetônico *movente* que envolveu e possibilitou a interação entre *participador* e *lugar*, na busca de experiências que situassem a produção da vanguarda artística ao território museológico. Essa inter-relação entre *corpo* e *espaço* conduz a uma percepção espacial de sua *existência* e *vivência* diante dos estímulos corporais construídos em um *lugar do devir*.

---

<sup>107</sup> *Idem*, p. 379.

<sup>108</sup> ECO, Umberto. *The poetics of the open work*. Whitechapel Gallery, London. 2006, p.30.

## 5 Considerações Finais

Propomos ao longo da pesquisa tecer um diálogo entre arquitetura e arte através do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. As tramas que atravessam essa relação, que se estendem *do jardim ao mar*, nos sugerem um entrelaçamento entre os gestos vivenciados nesse lugar. Traçamos caminhos que nos conduziram às noções de *espaço, lugar, arte e edifício*, em conexão com as linguagens artísticas e a ideia de museu como um local de participação e interação. Deste modo, privilegiamos a ação através do experimentar, da vivência de artistas, críticos de arte e frequentadores do museu.

Frente a isso, lançamos a pergunta de Kraucauer sobre a modernidade e seu conjunto de tensões, onde: “os signos que a habitam, são de encerramento ou de invocação?”<sup>1</sup> Como então poderemos discorrer nestas últimas considerações sobre uma *arquitetura do devir* e de artistas que potencializam em suas poéticas artísticas o *processo*, sem que não haja um ensaio que conclua novas investigações?

Pensamos as *situações lançadas* ao longo desta pesquisa como *dispositivos*, ou seja, um conjunto de subjetivações que se dispõem de maneira a tencionarem-se e entrecruzarem-se sucessivamente. “Não são nem sujeitos nem objetos, mas regimes que é necessário definir pelo visível e pelo enunciável, com suas derivações, as suas transformações, as suas mutações.”<sup>2</sup> Portanto, trataremos nossas considerações finais não como “o fim” de uma *situação* posta, mas como uma *abertura* de um caminho.

Em um primeiro momento, fomos conduzidos por Valéry aos corredores do Louvre para analisarmos a postura dos museus de arte. Percebemos que a princípio esse perfil museológico privilegia a construção de um local que abriga obras de arte, que funciona a partir de uma lógica particular de objetos expostos

---

<sup>1</sup> KRACAUER, Siegfried. *Construcciones y perspectivas: el ornamento de la massa* 2. Barcelona: Gedisa Editorial, 2009, p. 15.

<sup>2</sup> DELEUZE, Gilles. *O que é um dispositivo*. Espírito Santo: Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional. Disponível em: ><http://www.ufes.br/ppgpsi/files/textos/Deleuze%20O%20que%20%C3%A9%20um%20dispositivo.pdf>> Acesso em: 11/07/2012.



que se tornam neutros ao ambiente externo sem alguma relação com seus visitantes por não privilegiarem sua experiência com o espaço expositivo e obra de arte.

Buscamos, a partir dos conceitos de *espaço* e *lugar*, a relação entre obra de arte e arquitetura em consonância com o *experimental*, o *participar* e o *vivenciar*, sugeridas nas ações e propostas artísticas. Percebemos esse “ideal construtivo” idealizado em um primeiro momento por arquitetos como Le Corbusier, Mies Van der Rohe e Frank Lloyd, que promoveram a elaboração de uma arquitetura que condicionasse ações e interações dentro das *situações* decorrentes entre o prédio/lugar a partir da criação da planta livre e pilotis, os quais proporcionaram a ampliação dos espaços expositivos tornando-os flexíveis, onde o *espaço* é problematizado como um agente transformador do *lugar*.

No Brasil temos essas investidas construtivas na trajetória de arquitetos como Lucio Costa e Oscar Niemeyer, em especial, em projetos vinculados à construção de museus no Brasil, como por exemplo, o Museu de Arte Moderna de São Paulo tendo o arquiteto Vilanova Artigas à frente e o Museu de Arte de São Paulo, idealizado por Lina Bo Bardi. Entendemos que essa *vontade construtiva* está aliada à ideia de estabelecer um museu moderno, ou seja, de um lugar que não apenas expõe e abriga obras de arte, mas que promove a projeção de um *espaço moderno* associado à dinâmica cultural.

As plantas de Affonso Eduardo Reidy que esboçam a concepção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro demonstram a busca em criar um edifício fluido, de uma arquitetura que não é neutra, mas disposta a integrar-se à paisagem, ou seja, de um corpo que interage com os elementos que o cercam. *As linhas* que dão forma ao museu se delineiam em um fluxo contínuo, que vai dos jardins ao mar. Nosso diálogo se estende ao movimento tencionado entre os eventos dispostos ao longo do Parque do Flamengo em conexão com a paisagem urbana e natural da cidade, pois sugerem o surgimento de *dispositivos* que agregam o *espaço real* ao *espaço sensorial* e configuram as *proposições* experimentadas pelos agentes participantes / frequentadores do museu.

Ações artísticas essas promovidas no MAM-Rio e arredores que se articulam e assumem a arte enquanto linguagem, poética. A *teoria do não objeto* de 1960, elaborada por Ferreira Gullar, demonstra a postura tomada pelos artistas

neoconcretos em distanciarem-se dos suportes tradicionais da pintura e escultura. Os *não-objetos* compendiarium uma arte voltada para vivência, para experiência no contato com o objeto e no rompimento com o ato de contemplar a obra de arte.

O *experimental* é assumido como sinônimo na busca de liberdade no emprego de múltiplos materiais enquanto linguagem, como por exemplo, as *Trouxas Ensanguentadas* de Artur Barrio e as *Urnas quentes* e o *Bode*, ambos de Antonio Manuel. A busca por expandir as possibilidades de se manifestar esteticamente está presente nas propostas de Oiticica e Barrio ao abrirem-se ao campo verbal. Ambos demonstram em seus escritos crítica constante ao circuito artístico e a procura por utilizar a escrita como instrumento poético. “o que se percebe, entre os vários textos e imagens que se entrecruzam, velocidades e ritmos que se sobrepõe ou se alteram, é algo como um processo infinito de reiteração e desvio.”<sup>3</sup> O *experimental* se torna comportamento inventivo contra a noção de autoria e obra de arte.

E é nesse percurso que *Caminhando* [1963] traduz as propostas da vanguarda artística brasileira que se entrecruzam nesse trabalho, pois agrega questões relativas à *forma*, o *tempo* e o *espaço* que constituem a arte experimental. Nele Lygia Clark sugere um desvio do objeto para o espectador, pois inventa uma proposição que pode ser ativada por qualquer pessoa. É sugerido que se torça uma tira de papel ligando suas extremidades de forma a criar uma fita de Moebius e com uma tesoura cortá-la, traçando sua própria trajetória. O rompimento com a moldura fez com que a artista percebesse a tensão entre espaço plástico com seu entorno e questões como dentro/fora, avesso/direito, antes/depois.

A linha orgânica é uma linha que não foi elaborada ou esculpida por qualquer pessoa, mas os resultados do contato de duas diferentes superfícies (planos, coisas, objetos, corpos, ou até mesmo conceitos): ela anuncia uma maneira de pensar além da lógica do verdadeiro ou falso, sem aguardar uma síntese de contrapartes anteriores para evoluir (...)

A linha orgânica não tem o toque de mãos humanas, revelando assim um processo de criação através de outra articulação do corpo-mente – todos os familiares com o trabalho de Lygia Clark de 1960 e 1970 compreendem o radical significado de tal gesto - a criação da linha orgânica não deve ser subestimada.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> COTRIM, Cecília. *Arte e deviva: a escrita como processo invenção*. Rio de Janeiro: Revista Arte & Ensaios; Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro; ano XV; nº17, 2008. p. 65.

<sup>4</sup> BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Rio de Janeiro: Gávea, nº 13, 1995. p. 373–95. *Apud*. BASBAUM, Ricardo. Within the Organic Line and After. In: ALBERRO,

Em *Caminhando*, diante de materiais precários, devido a possibilidade de qualquer um montar a fita, a artista experimenta o *fazer* como uma aproximação da arte com a vida, devido a valorização do gesto em relação ao objeto artístico. Em uma experiência que se faz no *processo*, no *devir*, em um exercício de destruição do material da obra de arte e na possibilidade dessa ação ser realizada fora do ambiente institucional, a qualquer momento, em qualquer lugar: “um tipo de experiência que coloca nos limites de um tipo de produção positiva e de negação de produção: q não quer ser obra, mas quer manifestar-se no tempo e no espaço e que por isso mesmo é contradição e limite: tempo parado de experimentalidade pura.”<sup>5</sup>

A *Experiência-limite* de Clark deixa nos rastros deixados na fita cortada os vestígios da experiência processual. A permanência está no que ficou, ou seja, no que foi vivenciado, no encontro entre arte e vida, no ato de participar. A noção de participação retira do espectador a função de observador, passando para *ativador* da proposta artística. O corpo passa a ser *motor da obra* e a *obra* um convite para experiências a serem vividas, de modo a completá-la.

A sugestão de levar a estética à vida, na abertura para outros suportes, lugares e espaços de atuação da arte, se objetivou pela participação do público, agora participante. O *processo* está problematizado no gesto do participante, como em *Apocalipopótese*, que funde a teoria do *não-objeto* ao *espaço/lugar* da arte como instrumento que tenciona *situações* que vão do *experimental* ao *acontecimento*.

A produção de significados se configurado como entidades autônomas, com sua própria estrutura, materialidade e campos de ação, constituído por estratégias diferenciadas e práticas - e isso seria o modo particular de produção de tais assembleias, o atrito e a fricção nascido a partir do contato entre os dois domínios, que faz com que seja possível afirmar a existência de um determinado território para as artes plásticas / visuais. A arte moderna, então, seria identificada como um território híbrido, onde os objetos e os significados se entrelaçam.<sup>6</sup>

---

Alexander; BUCHMANN, Sabeth. *Art after conceptual art*. Cambridge, MA/London: MIT Press, Vienna: Generali Foundation, 2006. p. 87.

<sup>5</sup> OITICICA, Helio. *Neville meu amor*. New York, 21 de julho de 1973. Programa Helio Oiticica, Itaú Cultural. Disponível em: >[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp\\_imagem.cfm?name=Normal/0291.73.p01\\_-592.gif](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0291.73.p01_-592.gif)> Acesso em: 11/07/2012.

<sup>6</sup> BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Rio de Janeiro: Gávea, n° 13, 1995. p. 373-95. *Apud*. BASBAUM, Ricardo. Within the Organic Line and After. In: ALBERRO, Alexander; BUCHMANN, Sabeth. *Art after conceptual art*. Cambridge, MA/London: MIT Press, Vienna: Generali Foundation, 2006. p. 98.

Pensamos o *espaço* presente nas articulações no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro como a concepção de um território *híbrido*<sup>7</sup> que é potencializado nas *ações participativas* propostas transversalmente por meio da *experimentação*. Procuramos dialogar com manifestações artísticas que propuseram em suas poéticas tencionar a relação arte/museu de forma a configurar seu entrelaçamento em uma *proposição permanente* e na concepção de um museu movente: “O espaço, portanto, vai se rearticulando, à medida que se avança. O olhar – em deslocamento – vai interligando os diversos fios, construindo divisões diferentes, compondo sempre de outra maneira o lugar.”<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” In: CANCLINI, Néstor Garcia. *Op cit.* São Paulo: Edusp, 2003. p. XIX.

<sup>8</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. *Idem*, p. 349.

## 6

**Referências bibliográficas**

ACCONCI, Vito. **Introduction:** Notes on performing a space. *Avalanche*, nº06, 1972.

ADORNO, Theodor W. Museu Valéry Proust. In: **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo; Editora Ática, 1998.

AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na semana de 22**. São Paulo: Editora 34, 1998.

ARAGUÃO, Cristina; COUTINHO, Wilson (org.). A vida que “avoa” com seus mitos, 1995. In: **Opinião 65: 30 anos**. Catálogo da exposição, Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 17 de maio a 16 de julho, 1995.

ARGAN, Giulio Carlos. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

AUGUSTO, E; BRITO, R.; SOUSA, Macieira. **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

BASBAUM, Ricardo. Migração das palavras para imagem. **Gávea – Revista de Arte e Arquitetura**, Rio de Janeiro, PUC-Rio, v. 13. n. 13, set. 1995.

\_\_\_\_\_. Within the Organic Line and After. In: ALBERRO, Alexander; BUCHMANN, Sabeth. **Art after conceptual art**. Cambridge, MA/London: MIT Press, Vienna: Generali Foundation, 2006.

BARRIO, Artur. Entrevista com concedia a Cecilia Cotrim, Luiz Camilo Osório, Ricardo Resende e Glória Ferreira. In: REIS, P; BASBAUM, R; RESENDE, R. **Panorama da Arte Brasileira**, 2001. Entrevista.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENSE, Max. **Inteligência Brasileira: Uma reflexão cartesiana**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BITTENCOURT, Francisco. Dez anos de Experimentação, 1980. In: FERREIRA, Gloria (org). **Crítica da arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

BO BARDI, Lina. Casas ou museus? In: BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália: Uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

\_\_\_\_\_. **Lina Bo Bardi**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, Revista Internacional de Arquitectura, n°23 e 24, s.d.

\_\_\_\_\_. Depoimento. In: FERRAZ, Marcelo (org.). **Museu de Arte de São Paulo – Lina Bo Bardi 1957-1968**. Instituto Lina e P.M. Bo Bardi. Lisboa: Editora Blau, 1997.

BONDUKI, Nabil (Org). **Afonso Eduardo Reidy: Arquitetos Brasileiros**. Lisboa: Ed. Blau / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000.

BRETT, Guy. **Brasil experimental: arte / vida, proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

BRITO, Ronaldo (org.). **Antonio Manuel**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Hélio Oiticica, 1997.

\_\_\_\_\_. **Experiência Crítica**. Rio de Janeiro: Cosac Naif, 2006.

\_\_\_\_\_. Frequência imodulada. Rio de Janeiro, junho de 1978. In: BRITO, R.; AUGUSTO, E.; SOUSA, Macieira. **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

\_\_\_\_\_. **Neoconcretismo: vértice e ruptura**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

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

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: Estratégias para sair e entrar da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2003, p.133.

CANONGIA, Ligia. Barrio Dinamite. In: \_\_\_\_\_. (org.). **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Petrobrás, 2002.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CLARK, Ligia. A morte do plano. Rio de Janeiro: Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, 1960.> Disponível em: > [http://www.lygiaclark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=14](http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=14)> Acesso em: 06/06/2012.

\_\_\_\_\_. Breviário sobre o corpo. **Revista Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Plásticas Ufrj, n° 16, 2009.

COSTA, Lúcio. O novo diretor da Escola de Belas Artes e as diretrizes de uma reforma. Rio de Janeiro, O Globo, 29 de dezembro de 1930. In: NOBRE, Luiza (org). **Lúcio Costa**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. Entrevista.

\_\_\_\_\_. Razões da Nova Arquitetura. In: XAVIER, Alberto (Org). **Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração**. São Paulo: Pini; Associação Brasileira de Arquitetura; Fundação Vilanova Artigas, 1987.

CORREIA, Patrícia. Circuito, cidade e arte: dois textos de Malasartes. **Revista Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 17.

COTRIM, Cecília. Arte e deviva: a escrita como processo invenção. **Revista Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro; ano XV; nº 17, 2008.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DA ROCHA, Paulo Mendes. Não se constroem museus sem idéias. **Revista Arte Agora**. Acervo do Museu de Arte de São Paulo.

DELEUZE, Gilles. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

\_\_\_\_\_. **Lógica do sentido**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. **O que é um dispositivo**. Espírito Santo: Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional. Disponível em: ><http://www.ufes.br/ppgpsi/files/textos/Deleuze%20O%20que%20C3%A9%20um%20dispositivo.pdf>> Acesso em: 11/07/2012.

DIAS, Antônio. Et. al. Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda. In:

DE DUVE, Thierry. **Look: 100 Years of Contemporary Art**. Brussels: Palais des Beaux-Arts, 2002.

DOMINGO por um fio, 1971. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28/03/1971. Fonte: Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

FERREIRA, Gloria (org.). **Anos 70: arte como questão**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2007.

\_\_\_\_\_. **Crítica da arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FERRAZ, Marcelo (org.). **Museu de Arte de São Paulo – Lina Bo Bardi 1957-1968**. Instituto Lina e P.M. Bo Bardi. Lisboa: Editora Blau, 1997.

- FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FREITAS, Rosana de (org). Dossiê Lygia Pape: Homenagem. Rio de Janeiro: **Revista Arte e Ensaios**, nº 11, 2004.
- ECO, Umberto. The poetics of the open work, 1962. (In): BISHOP, Claire. **Participations**. Whitechapel Gallery, London. 2006.
- GEIGER, Anna Bella; MACHADO, Ivens; HERKENHOFF, Paulo. Sala experimental. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2009
- GERCHMAN, Rubens (et al). **Revista Malasartes**. Rio de Janeiro, nº01, set./out./ nov. 1975.
- GIL, José. **A imagem Nua e as Pequenas Percepções: Estética e metafenomenologia**. Lisboa: Relógio D'água Editora, 2005.
- GORELIK, Adrian. **Das Vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- GRENBERG, Reesa. The Exhibited Redistributed: A case for reassessing space. In: FERGUNSON, Bruce; GRENBORG, Reesa; NAIRNE, Sandy (Org). **Thinking about exhibitions**. Routledge, 2005.
- GULLAR, Ferreira. Teoria do não objeto. In. AMARAL, Aracy. **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Etapas da arte contemporânea**. São Paulo: Nobel, 1985.
- JAREMTRUK, Daria. **Espaços de Resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo**. São Paulo: Edusp. 2008. Disponível em: >[http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos\\_pdf/daria\\_jaremtruk.pdf](http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/daria_jaremtruk.pdf)> Acesso em: 12/03/2012.
- KAMITA, João Masao. **Experiência moderna e estética construtiva: A arquitetura de Affonso Eduardo Reidy**. 173 f.: il.; 30 cm. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, PUC-Rio; Departamento de História, 1995.
- \_\_\_\_\_. Modern architecture and constructive will. In: **Art In Brazil (1950-2011)**. Bruxelles: Europalia.brasil, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Vilanova Artigas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- KRACAUER, Siegfried. **Construcciones y perspectivas: el ornamento de la massa 2**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2009.



KRAUSS, Rosalind. Postmodernism's Museum Without Walls. In: GREENBERG, Reesa (et al). **Thinking about exhibitions**. Routledge, 2005.

LE CORBUSIER, Charles. **Arte decorativa de hoje**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HYTIER, Jean (ed). **Paul Valéry** – Oeuvres II. Paris: Éditions Gallimard, 1960.

LEBENSZTEJN, Jean-Claude. **Zigzag**. Paris: Flammarion, 1981.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem o Moderno**. São Paulo: Editora da Univeridade de São Paulo, 1999.

MAIOLINO, Ana Maria; et al. Manifesto, 1976. **Malasartes**, Rio de Janeiro, nº3, abril, maio, junho, 1976.

MANUEL, Antonio. Arte Pública. Rio, 1968. In: BUENO, Guilherme (org). **Antonio Manuel**. Eis o saldo: textos, depoimentos e entrevistas. Rio de Janeiro: Funarte, 2010

\_\_\_\_\_. Urnas Quentes. Rio, 1968. In: \_\_\_\_\_. **Antonio Manuel**. Eis o saldo: textos, depoimentos e entrevistas. Rio de Janeiro: Funarte, 2010.

\_\_\_\_\_. Salão da Bússola, 1969. In: MORAIS, F. et al. **Antonio Manuel**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

MARX, Roberto Burle. Os jardins do museu, 1959. In: BONDUKi, Nabil (Org). **Affonso Eduardo Reidy: Arquitetos Brasileiros**. Lisboa: Ed. Blau / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas**, 1948. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Fenomenologia da Percepção**. Livraria Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac &Naif, 2004.

\_\_\_\_\_. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MIES van der Rohe Archive: banco de dados. Gift of the architect, Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn, 722.1963, New York: Museum of Modern Art (MoMa). Disponível em: >[https://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria=O%3ACL%3AI%3A18&page\\_number=721&template\\_id=1&sort\\_order=1](https://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3ACL%3AI%3A18&page_number=721&template_id=1&sort_order=1) >. Acesso em: 28/06/2012.

\_\_\_\_\_: banco de dados. Gift of the architect, 2012 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn 724.1963, New York: Museum of

Modern Art (MoMa), 1941-43. Disponível em: >[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=757](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=757)>. Acesso em: 28/06/2012.

MONTANER, Josep Maria. **A modernidade superada**: Arquitetura, arte e pensamento do século xx. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

\_\_\_\_\_. **Artes plásticas**: Crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

\_\_\_\_\_. **Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro**: Rio de Janeiro, Topbooks, 1995.

MORAIS, Frederico. **Depoimento de uma geração**: Ciclo de exposições de arte no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Galeria de arte BANERJ, julho 1986.

NASCIMENTO, Flávio. Apologia do Buraco. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1971. Acesso Mam –Rio.

NAUZE, Nicolas. **L’architecture des musées au XXe siècle**. Rouen: L’Académie Rouen, ISSN: 1766-6759, Mai, 2008. Disponível em: > [http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/grp/architecture\\_musees/architecture\\_xxe.ht](http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/grp/architecture_musees/architecture_xxe.ht)< Acesso em: 28/06/2012.

NEUMEYER, Fritz. **Mies Van Der Rohe** - la palabra sin artifício: Reflexiones sobre arquitectura. 1922/1968.

NETO, Torquato. Espaço partido ao meio, meia oito. Rio de Janeiro, 4 de março de 1972. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). **Torquatália - Geléia Geral**: Obra reunida de Torquato Neto. vol. II. Rocco: Rio de Janeiro. 2003.

\_\_\_\_\_. Geléia Geral. In: \_\_\_\_\_. **Torquatália - Geléia Geral**: Obra reunida de Torquato Neto. vol. II. Rocco: Rio de Janeiro, 2003.

NOBRE, Ana Luisa. **Carmem Portinho**: O moderno em construção. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura, 1999.

NOBRE, Ana Luiza. Um Museu Através. In: COELHO, Frederico (Org). **Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**: arquitetura e construção. Rio de Janeiro: Cobongó, 2010.

OITICICA, Helio. **Apocalipopótese no Pavilhão Japonês**. Rio de Janeiro, 28 de julho de 1968. In: Programa Helio Oiticica: São Paulo, Itaú Cultural. Disponível em: > <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dspimagem.cfm?name=Normal/0145.68%20p01%20-%20134.jpg> > Acesso em: 06/06/2012.

\_\_\_\_\_. **Apocalipopótese**. Londres, 22 – 29 de Outubro de 1969, p. 3. In: Programa Hélio Oiticica, Itaú Cultural. Disponível em: >[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp\\_imagem.cfm?name=Normal/0387.69 %20p03%20-%20369.JPG](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0387.69%20p03%20-%20369.JPG) > Acesso em: 06/06/2012.

\_\_\_\_\_. **Cor, tempo e estrutura**, s.d. In: Programa Hélio Oiticica; Itaú Cultural. Disponível em: >[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp\\_imagem.cfm?name=Normal/0015.sd%20p01%20-%2026.GIF](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0015.sd%20p01%20-%2026.GIF)> Acesso em: 23/03/2012.

\_\_\_\_\_. **Critério para o julgamento das obras de arte contemporâneas**, 1973, p. 03. In: Programa Hélio Oiticica; Itaú Cultural. Disponível em: >[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp\\_imagem.cfm?name=Normal/0133.68%20p03%20-%20137.JPG](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0133.68%20p03%20-%20137.JPG)> Acesso em: 03 mar. 2011.

\_\_\_\_\_. Dance in my Experience (Diary Entries), 1965-66. In: BISHOP, Claire. BISHOP, Claire. **Participations**. Whitechapel Gallery, London, 2006.

\_\_\_\_\_. Depoimento de Hélio Oiticica a Ivan Cardoso em 1979. In: OITICICA FILHO, Cesar; VIEIRA, Ingrid. **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

\_\_\_\_\_. Esquema geral da nova objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2009.

\_\_\_\_\_. **Experimentar o Experimental**, Nova York, Mar. 1972, p. 03. In: Programa HO Itaú Cultural. Disponível em:>[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp\\_imagem.cfm?name=Normal/0380.72%20p03%20-%20362.JPG](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0380.72%20p03%20-%20362.JPG)< Acesso em: 20/10/2011.

\_\_\_\_\_. **Maquete Projeto Cães de Caça**, 1961, Projeto Helio Oiticica (Rio de Janeiro – RJ); Reprodução fotográfica Adreas Valentim. Fonte: Projeto Helio Oiticica, Itaú Cultural. Disponível em: >[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopediaIC/EncObras/dsp\\_dados\\_obra.cfm?cd\\_obra=2643&cdidioma=28558&cd\\_verbete=4038&cont=8](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopediaIC/EncObras/dsp_dados_obra.cfm?cd_obra=2643&cdidioma=28558&cd_verbete=4038&cont=8)> Acesso em: 12/03/2012.

\_\_\_\_\_. **O Mundo-Abrigo**. New York, 1973. >:<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dspimagem.cfm?name=Normal/0194.73%20p01%20-%20484.JPG>. < Acesso em: 12/12/2011.

\_\_\_\_\_. **Neville meu amor**. New York, 21 de julho de 1973. Programa Helio Oiticica, Itaú Cultural. Disponível em: ><http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dspimagem.cfm?name=Normal/0291.73p01-592.gif>> Acesso em: 11/07/2012.

\_\_\_\_\_. **Objeto** – instancias do problema do objeto. s.d, p. 02. Programa HO Itaú Cultural. Disponível em: ><http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dspimagem.cfm?name=Normal/0130.68%20p02%20-%20149.JPG>. Acesso em: 20/10/ 2011.

\_\_\_\_\_. Projeto Cães de Caça e Pintura Nuclear. Depoimento para o MAM-RJ, 1961. In: \_\_\_\_\_. **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

\_\_\_\_\_. Situação da Vanguarda (Proposta 66). In: FERREIRA, Gloria (Org). **Crítica da Arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

\_\_\_\_\_. **Ovo de Lygia Pape**, 1973. Programa Helio Oiticica, Itaú Cultural. Disponível em:> <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dspimagem.cfm?name=Fotografia/0485.sd%2001%20-%2041.gif>> Acesso em: 20/05/2012.

\_\_\_\_\_. **Orgramurbana**, 1970. Rio de Janeiro. In: Programa Helio Oiticica; Itaú Cultural. Disponível em: ><http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dspimagem.cfm?name=Normal/0331.sd%20-%20185.JPG>> Acesso em: 13/ 06/2012.

\_\_\_\_\_. **Posição e Programa**. Rio de Janeiro, 1967. In: Programa Helio Oiticica; Itaú Cultural, p. 03. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dspimagem.cfm?name=Normal/0253.66%20p03%20-%20235.JPG>> Acesso me: 23/04/2011.

OLIVEIRA, Olivia de. **Lina Bo Bardi**: Sutis substâncias da arquitetura. São Paulo: Romano Guerra Editora, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

PAPE, Lygia. Da artista. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1975. In: FREITAS, Rosana de (org). Dossiê Lygia Pape: Homenagem. **Revista Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, n° 11, 2004.

- \_\_\_\_\_. **Gávea de Tocaia**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.
- PEDROSA, Mario. A obra de arte-cidade. In: ARANTES, Otilia (Org.). **Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III**. São Paulo: Edusp, 2004.
- \_\_\_\_\_. Trechos da conversa de em maio de 1970 sobre a apresentação de Antonio Manoel. In: MORAIS, F. BRITO, R. OITICICA, H. PEDROSA, M. **Antonio Manoel**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- \_\_\_\_\_. Introdução à Arquitetura Brasileira. In: \_\_\_\_\_. **Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III**. São Paulo: Edusp, 2004.
- \_\_\_\_\_. Projetos de Hélio Oiticica. Catálogo da exposição “Projeto Cães de Caça” realizada no MAM do Rio de Janeiro, 1961. In: \_\_\_\_\_. **Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III**. São Paulo: Edusp, 2004.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- PIRES, Paulo Roberto (org.). **Torquatália - Geléia Geral**: Obra reunida de Torquato Neto. vol. II. Rocco: Rio de Janeiro. 2003.
- PORTINHO, Carmen. **Por toda minha vida**: depoimento a Geraldo Edson de Andrade. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.
- REIDY, Affonso Eduardo. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953. In: BONDUKI, Nabil (Org). **Affonso Eduardo Reidy: Arquitetos Brasileiros**. Lisboa: Ed. Blau / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000.
- REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil**: os anos 60. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- REPÚDIO a Antonio Manoel. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 20 de março de 1970. Acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- ROELS, R.; FERREIRA, dos S. Arte do AI-5 hoje. In: FERREIRA, Gloria (org). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- RUBINO, Silvana Barbosa. **Uma arquitetura, duas capitais, dois projetos de museu**: O museu de arte de São Paulo e o solar do união. In: Seminário Docomomo Brasil 5, 2003, São Carlos SP, Anais do 5º Seminário Docomomo Brasil. São Carlos: SAP/EESC/USP, 2003. Site:> <http://www.docomomo.org.br/seminario%205%20pdfs/146R.pdf>>. Acesso em: 22/11/2011.
- SALOMÃO, Wally. **Hélio Oiticica**: Qual é o Parangolé? E outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SAMPAIO, Marco. Paiê, me leva no museu. Me leva paiê, me leva. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. s/d. Acervo Mam-Rio.

SEVCENKO, Nicolau. A antítese do Brasil. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 de maio de 2001. Acervo Museu de Arte de São Paulo.

SHARP, Dennis. **Twentieth Century Architecture**: a visual history. New York: SZEEMANN, Harald (org). **When Attitudes Becomes Form**: Live in your head. Bern: Kunsthalle Bern, 1969. Facts on File, 2002.

SÓLAS-MORALES, Ignasi de. **Diferencias**: Topografia de la arquitectura contemporânea. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

SOUZA, Abelardo. A Enba, antes e depois de 1930. In: XAVIER, Alberto In: XAVIER, Alberto (Org). **Arquitetura Moderna Brasileira**: depoimento de uma geração. São Paulo: Pini; Associação Brasileira de Arquitetura; Fundação Vilanova Artigas, 1987.

SUSSEKIND, Flora. Coro, Contrários, Massa: A experiência tropicália e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália**: Uma revolução na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Cosacnaif, 2007.

UNGER, Mongabeira Regina. Opinião 66. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 ago. 1966. Acervo MAM-RJ, 1966.

VALÉRY, Paul. O problema dos museus. **Ars, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, São Paulo, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ano: 06, nº12, 2008

VENANCIO, Paulo. Tropicália, its time and place. In: BRETT, Guy; FIGUEREDO, Luciano (org). **Oitica in London**. London: Tate Publishing, 2007.

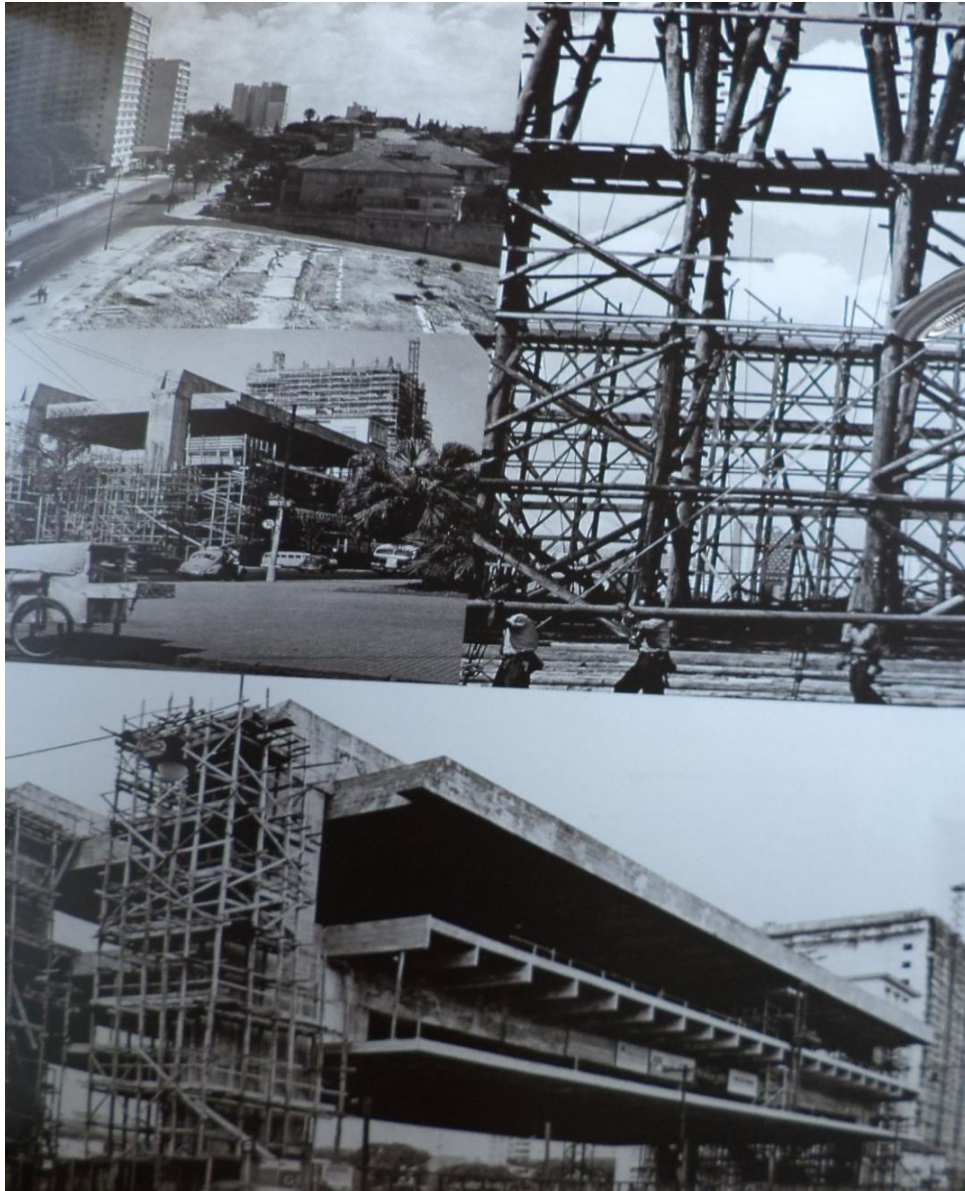
ZEIN, Ruth Verde. **Brutalismo**, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo adequado). *Arquitextos*, ano 07, maio de 2007. Disponível em: ><http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/243>>. Acesso em 05/12/2011.

ZEVI, Bruno. **Frank Lloyd Wright**: obras y projectos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2004.

ZILIO, Carlos. **Querela do Brasil** – a questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari /1922-1945. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

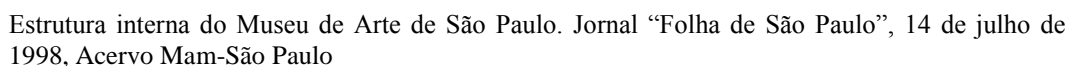
ZIMMERMAN, Claire. **Mies Van der Rohe**: 1886-1969. Paris: Taschen, 2006.

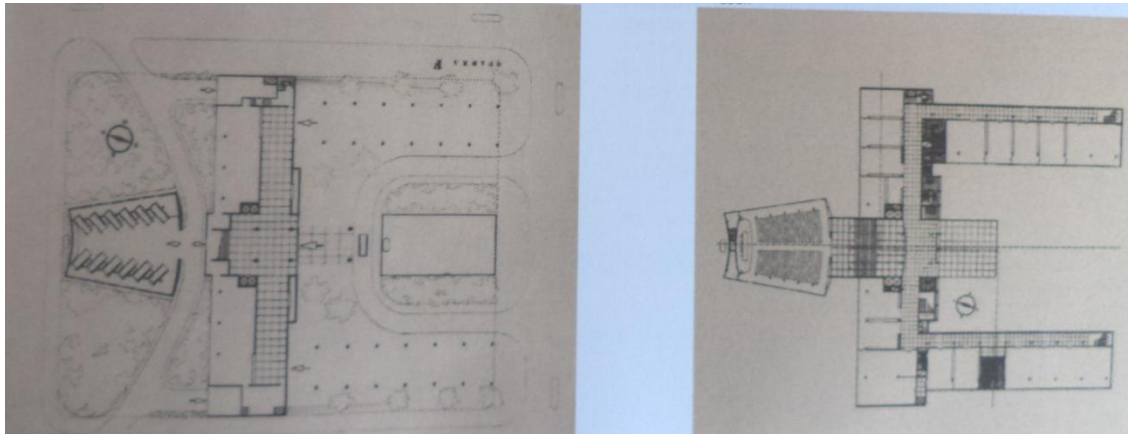
## 7 Anexos



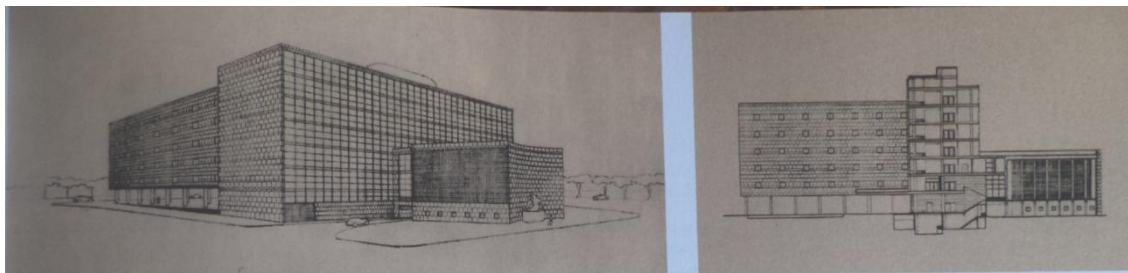
Masp em construção, 1963. OLIVEIRA, Olivia de. **Lina Bo Bardi**: sutis subsistências da arquitetura. São Paulo: Romano Guerra Editora; Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006, p. 263.







Planta do Ministério de Saúde e Educação, Térreo e 1º Pavimento respectivamente. Fonte: BONDUKi, Nabil (Org). Affonso Eduardo Reidy: Arquitetos Brasileiros. Lisboa: Ed. Blau / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000, p. 52.



Perspectiva e Seção do primeiro projeto desenvolvido pela equipe coordenada por Lúcio Costa do Ministério de Saúde e Educação. Fonte: BONDUKi, Nabil (Org). Affonso Eduardo Reidy: Arquitetos Brasileiros. Lisboa: Ed. Blau / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000, p. 52.

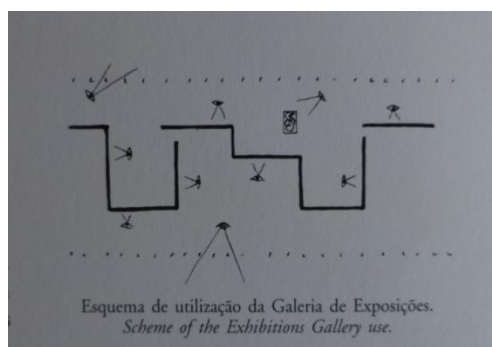


Croqui dos jardins do Parque do Flamengo projetado por Burle Marx. Fonte: BONDUKi, Nabil (Org). Affonso Eduardo Reidy: Arquitetos Brasileiros. Lisboa: Ed. Blau / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000, p. 129

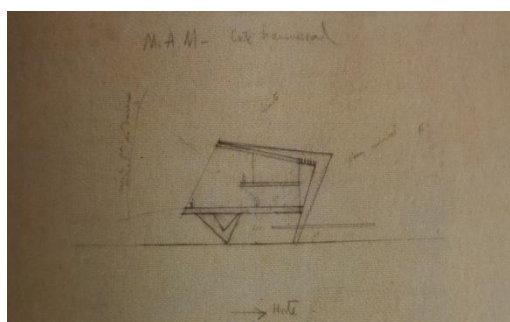




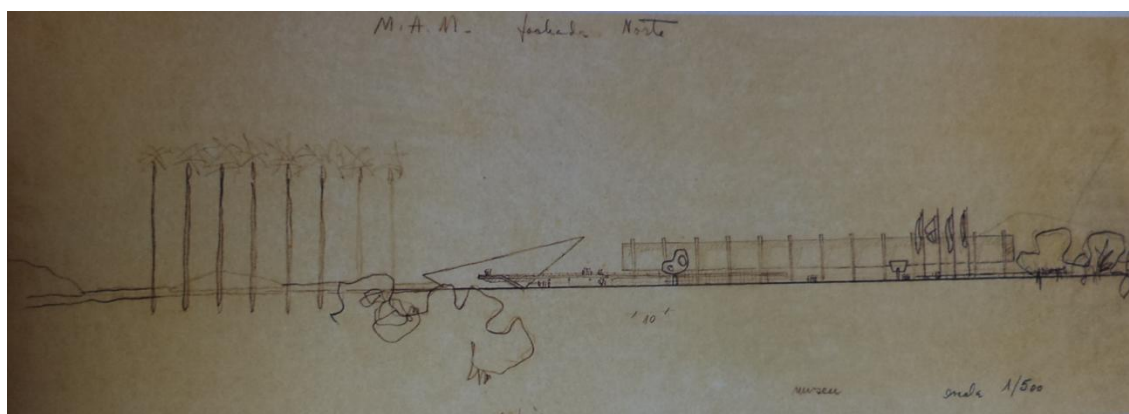
Vista aérea do Aterro, 1960. Fonte: BONDUKi, Nabil (Org). Affonso Eduardo Reidy: Arquitetos Brasileiros. Lisboa: Ed. Blau / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000, p. 131.



Esquema de utilização da Galeria de Exposições do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, projetado por Affonso Eduardo Reidy. Fonte: BONDUKi, Nabil (Org). Affonso Eduardo Reidy: Arquitetos Brasileiros. Lisboa: Ed. Blau / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000, p. 167.



Croqui com uma primeira versão da concepção da estrutura da Galeria de Exposições, com uma solução intermediária entre a adotada no Colégio Brasil-Paraguai e a solução definitiva do Mam-Rio. Fonte: BONDUKi, Nabil (Org). Affonso Eduardo Reidy: Arquitetos Brasileiros. Lisboa: Ed. Blau / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000, p. 168.



Croquis da fachada norte do museu com perfil do teatro à esquerda. Fonte: BONDUKi, Nabil (Org). Affonso Eduardo Reidy: Arquitetos Brasileiros. Lisboa: Ed. Blau / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000, p.167.



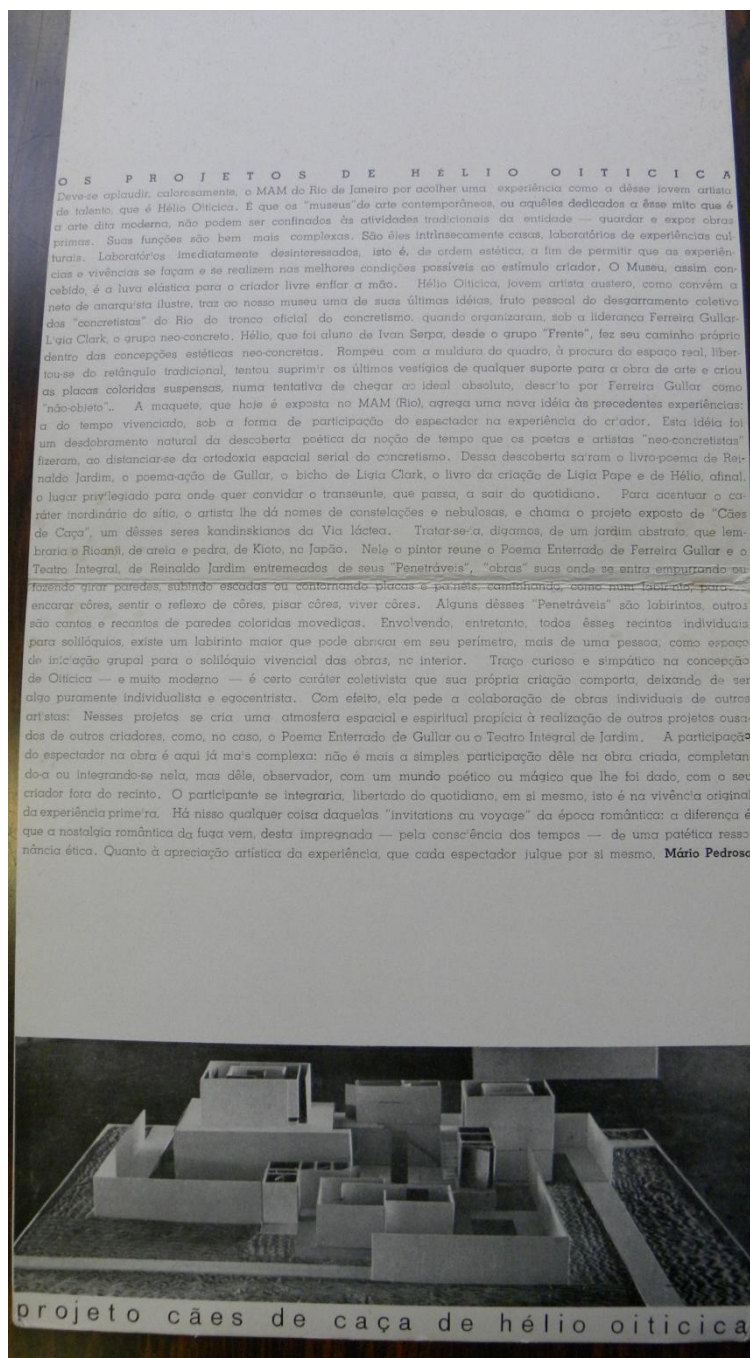
Croquis da lateral do Museu, com teatro em primeiro plano.  
*Lateral sketch of the Museum with the theater in the foreground.*

BONDUKi, Nabil (Org). Affonso Eduardo Reidy: Arquitetos Brasileiros. Lisboa: Ed. Blau / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000, p. 167.

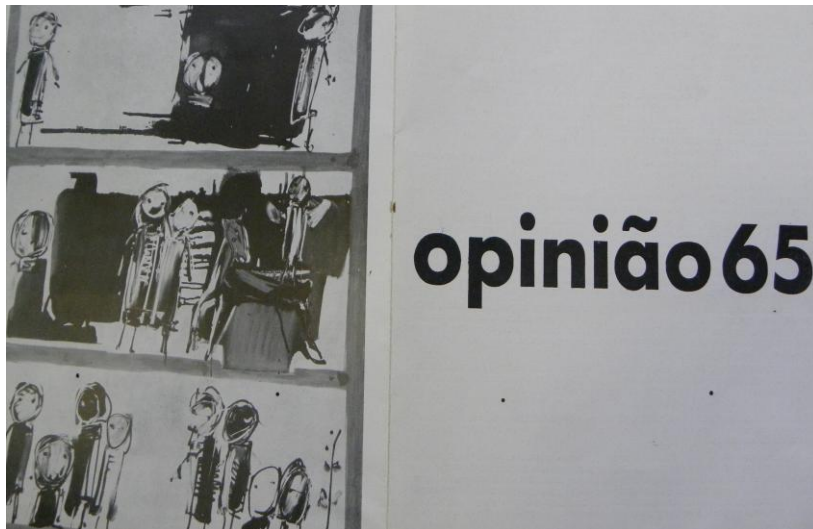


Fotografia aérea da área do museu na década de 60. Fonte: BONDUKi, Nabil (Org). Affonso Eduardo Reidy: Arquitetos Brasileiros. Lisboa: Ed. Blau / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000, p.181.





Artigo de Mario Pedrosa contido no catálogo da exposição Cães de Caça, 1959, Acervo Mam-Rio



Capa do catálogo da Mostra Opinião 65, Acervo Mam-Rio



Catálogo da Mostra Opinião 66, Acervo Mam-Rio



Capa do Catálogo Nova Objetividade Brasileira, 1967, Acervo Mam-Rio



# EDITADO O ATO 5

- 1) Congresso em recesso
- 2) Confisco de bens
- 3) Suspensos "habeas" políticos
- 4) Restabelecidas as cassações
- 5) Liquidada a vitaliciedade

É o seguinte o texto do Ato Institucional nº 5, ontem editado pelo Presidente da República:

**CONSIDERANDO** que todos foram feitos partidários da ordem das constituições em vigor e à constituição de 1961 e do movimento de 1964, obrigando os que por ela se responsabilizaram e por isso a ordem e a ordem em providências necessárias, que criem sua estrutura;

**Resolve editar o seguinte:**

**ATO INSTITUCIONAL:**

Art. 1º — São mantidas a Constituição de 1961 e o Ato Institucional nº 1, com as modificações constantes deste Ato Institucional.

Art. 2º — O Presidente da República poderá decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores, por Ato Complementar, no estado de sítio ou fora dele, ao recesso ou mesmo a qualquer quando convocados pelo Presidente da República.

§ 1º — Decretado o recesso parlamentar, o Poder Executivo correspondente fica autorizado a legislar em todas as matérias previstas na Constituição ou na Lei Orgânica dos Municípios.

§ 2º — Durante o período de recesso, os senadores, os deputados federais estaduais e os vereadores só poderão exercer as suas atribuições.

§ 3º — Em caso de recesso da Câmara Municipal, a fiscalização financeira e orçamentária dos Municípios que não possuem Tribunal de Contas será exercida pelo respectivo Estado, atendendo-se a ação de fiscalização, julgamento das contas dos administradores e demais responsáveis por bens e valores públicos.

Art. 3º — O Presidente da República, no interesse nacional, poderá decretar a intervenção nos Estados e Municípios, sem as limitações previstas na Constituição.

Parágrafo único — Os interventores nos Estados e Municípios serão nomeados pelo Presidente da República e exercerão todas as funções e atribuições que cabem, respectivamente, aos Governadores ou Prefeitos, e guardas das prerrogativas, competências e vantagens fixadas em lei.

Art. 4º — No interesse de preservar a República, o Presidente da República, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e sem as limitações previstas na Constituição, poderá suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de dez anos e nomear substitutos civis, federais, estaduais e municipais.

Parágrafo único — Aos Membros das Legislativas federais, estaduais e municipais, que tiverem seus mandatos cassados, não serão dados substitutos, determinando-se o "quorum" parlamentar em função dos lugares eletivos nas respectivas legislaturas.

Art. 5º — A suspensão dos direitos políticos, em caso de Ato, importa, simultaneamente, em:

1 — cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função;

2 — suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais;

3 — proibição de atividades em manifestação sobre assuntos de natureza política;

4 — aplicação, quando necessária, das seguintes sanções de segurança:

- a) — liberdade vigiada;
- b) — proibição de frequentar determinados lugares;
- c) — detenção determinada.

§ 1º — O ato que decretar a suspensão dos direitos políticos poderá fixar restrições ou proibições relativamente ao exercício de qualquer outro direito público ou privado.

§ 2º — As medidas de segurança de que trata o item IV deste artigo serão aplicadas pelo Ministro de Estado da Justiça, de acordo com o parecer do Conselho de Segurança Nacional, e serão aplicadas pelo Poder Judiciário.

Art. 6º — Ficam suspensas as garantias constitucionais em matéria de vitaliciedade, inamovibilidade e estabilidade, bem como a de exercício em funções por prazo certo.

§ 1º — O Presidente da República poderá, mediante decreto, demitir, remover, apontar ou pôr em disponibilidade quaisquer titulares das funções referidas neste artigo, assim como empregados de autarquias, empresas públicas ou sociedades de economia mista, e demitir, transferir para a reserva ou reformar militares ou membros das polícias militares, assegurados, quando for o caso, os vencimentos e vantagens proporcionais ao tempo de serviço.

§ 2º — O disposto neste artigo e seu parágrafo 1º aplicam-se também aos Estados, Municípios, Distrito Federal e Territórios.

Art. 7º — O Presidente da República, em qualquer dos casos previstos na Constituição, poderá decretar o estado de sítio e prorrogá-lo, fixando o respectivo prazo.

Art. 8º — O Presidente da República poderá após investigação, decretar o estado de guerra de todos aqueles locais enquadrados, ilicitamente, no exercício de cargo ou função pública inclusive de autarquias, empresas públicas e sociedades de economia mista, sem prejuízo das sanções penais cabíveis.

Parágrafo único — Provada a legitimidade da aquisição dos bens, far-se-á sua restituição.

Art. 9º — O Presidente da República poderá baixar Ato Complementar para a execução deste Ato Institucional, bem como adotar as medidas necessárias à defesa da Revolução, as medidas previstas nas alíneas "d" e "e" do parágrafo 1º do artigo 152 da Constituição.

Art. 10 — Fica suspensa a garantia de "habeas corpus", nos casos de crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular.

Art. 11 — Excluem-se de qualquer apreciação judicial todos os atos praticados de acordo com este Ato Institucional e seus Ato Complementares, bem como os respectivos efeitos.

Art. 12 — O presente Ato Institucional entra em vigor nesta data, revogadas as disposições em contrário.

Brasília, DF, 13 de dezembro de 1964, 117.º da Independência e 88.º da República.

## ATO COMPLEMENTAR Nº 38

Também em data de ontem, o Presidente da República baixou o seguinte Ato Complementar de nº 38:

**ATO COMPLEMENTAR Nº 38, DE 13 DE DEZEMBRO DE 1964.**

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, no uso das atribuições que lhe confere o artigo 13.º do Ato Institucional nº 3, de 13 de dezembro de 1964, resolve baixar o seguinte Ato Complementar:

Art. 1º — Nos termos do Art. 2.º e seus parágrafos, do Ato Institucional nº 3, de 13 de dezembro de 1964, fica decretado o recesso do Congresso Nacional, a partir desta data.

Art. 2º — O presente Ato Complementar entra em vigor nesta data, revogadas as disposições em contrário.

Brasília, DF, em 13 de dezembro de 1964, 117.º da Independência e 88.º da República.

## O GLOBO

FUNDAÇÃO DE IRINEU MARINHO

Diretor-Geral: ROBERTO MARINHO | Diretor-Executivo: HERBERT AMES  
Diretor-Administrativo: RICARDO MARINHO | Diretor-Editorial: EDUARDO MARINHO

### Jato cai no mar: cinquenta mortos

Um avião a jato, com 50 pessoas a bordo, que saíra de Nova York para o Rio de Janeiro, caiu no mar, explodiu sobre o mar das Caraíbas, ao largo da costa venezuelana. Marinheiros e pescadores encontraram os restos do avião em um local recoberto por 23 cadáveres destruídos, nas águas intóxicas de tubarões. Mas houve, as autoridades venezuelanas comunicaram oficialmente (ver período de encontrar) sobreviventes. Uma das vítimas é Otilia Anselmi Dugarte, conhecida Venezuela, que viajara acompanhada de sua filha de 4 anos. (Telerep. pag. 9)

Entre os cinquenta mortos do jato, as três aeronaves (API)

### Tranquila a situação financeira

PÁG. 12

## HOJE O JOGO COM ALEMÃES

Hoje à noite, no Maracanã, com Pelé na ponta-de-lança e um time formado por Tostão, Orlânio e Rivellino, o Brasil tentará a desforra da derrota que sofreu em Stuttgart, por 2 x 1, diante do poderoso "scratch" alemão, vice-campeão mundial. Os visitantes apresentarão seus melhores jogadores do momento, entre eles o famoso Beckenbauer (foto), o zagueiro Schultz, implacável marcador de Pelé, o meio Overath e os atacantes Held e Dierfeld, todos de categoria mundial. Um grande encontro em perspectiva. (Esportes)

Notícia sobre a promulgação do Ato Institucional nº05. Fonte: FERREIRA, Gloria (org.). **Anos 70**: arte como questão. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2007, p.45.

## BRASIL NÃO VAI A PARIS PARA BIENAL

O Brasil não estará representado na Bienal de Paris, já que o Itamarati, sem explicar os motivos que o levaram a tomar a decisão, suspendeu a exposição dos trabalhos selecionados e não enviou hoje, último dia do prazo, os nomes dos artistas para a Comissão Coordenadora, na França. Também está suspensa a participação dos jovens compositores brasileiros que, pela primeira vez, teriam suas obras incluídas na Bienal parisiense. Apesar disso, o Museu da Imagem e do Som enviará, amanhã, para o Museu de Arte Moderna, as fitas com as gravações dos jovens compositores selecionados. A arte brasileira nunca deixou de ser premiada nas realizações da Bienal de Paris, e enviaria, este ano, uma delegação das mais fortes e numerosas.

Página 5

## BRASIL NÃO MUDA NOMBRES NA BIENAL

O Ministério das Relações Exteriores não pensa em substituir por outros os nomes dos jovens selecionados, pela comissão julgadora indicada pelo Museu de Arte Moderna, para representar o Brasil na VII Bienal de Paris, explicou, ontem, a ministra Vera Sauer, da Divisão Cultural do Itamarati, dizendo que: "Ou vão os artistas que o Museu escolheu, ou não vai ninguém, mas é bem possível que o Brasil não seja representado nesta bienal".

Página 3

CORREIO DA MANHÃ  
3/6/69

CORREIO DA MANHÃ, domingo, 1 de junho de 1969

## ITAMARATI SUSPENDE TAMBÉM OS MÚSICOS DA BIENAL DE PARIS

A arte brasileira — premiada em todas as realizações da Bienal de Paris — não participará da exposição deste ano uma vez que a lista de artistas selecionados deveria ter sido enviada hoje para a Comissão Coordenadora, na França. Acontece que o Itamarati suspendeu a exposição e tornou sem efeito o trabalho de seleção dos artistas.

Também está suspensa — e pelo mesmo motivo — a participação dos jovens compositores brasileiros que, pela primeira vez, teriam suas obras incluídas na Bienal parisiense. O Museu da Imagem e do Som é que selecionou os três compositores, não sabendo, apenas, o que vai acontecer agora.

O Museu da Imagem e do Som enviará, amanhã, para o Museu de Arte Moderna, as fitas gravadas e as partituras dos jovens compositores escolhidos: Marios Nobre, Concílio breve; Almeida Prado, Pequenos Funerais Cantantes; e Lindenberg Cardoso, com Precissão das Carpi-deiras.

### SEMPRE PREMIADOS

A Bienal de Paris é dedicada somente a artistas de 29 a 35 anos e vem-se realizando desde 1959. Em todas as realizações o Brasil foi premiado. Antônio Dias e Roberto Magalhães, prêmios de pintura e gravura, foram os vencedores em 1963, e a gravadora Ana Letícia, em 1967. Esta obteve também em 1965 uma sala especial para seus trabalhos.

O gravador Marcelo

Grassman e o pintor Flávio Schirio receberam o prêmio bôlsa de estudos.

A Bienal de Paris não apenas expõe e premia como vende trabalhos dos artistas participantes. Neste sentido, a cotação dos jovens brasileiros também é sempre alta. Raramente, segundo informou a gravadora Ana Letícia, os artistas brasileiros recebem de volta os trabalhos enviados.

É tão forte esta cotação que — independente da premiação oficial do júri da Bienal — a gravadora paulista Maria Bonomi recebeu, em 1967, um prêmio especial oferecido por galerias de arte parisienses.

### RUMO A TRINIDAD

O embaixador Donatelo Grieco, do Departamento Cultural do Itamarati, já declarou, ao negar passagens para os artistas brasileiros participarem do Festival de Teatro de Nancy, com a peça O Rei da Vela — que não daria ajuda, pois o Brasil não tem condições de exportar cultura. Desta vez, consultado sobre a suspensão da exposição no Museu de Arte Moderna, disse o embaixador:

— Não tenho nada com isso, estou de viagem marcada para Trinidad.

## ARTE DO BRASIL É DÚVIDA PARA A VII BIENAL DE PARIS

"Ou vão os artistas que o Museu escolheu ou não vai ninguém" afirmou, ontem, a ministra Vera Sauer, da Divisão Cultural do Itamarati, explicando que o Ministério não pensa substituir por outros os nomes dos jovens selecionados pelo júri do Museu de Arte Moderna para representar o Brasil na VII Bienal de Paris. Ainda segundo a ministra, o assunto depende de "decisão superior" mas, na sua opinião, é bem possível que o Brasil não seja representado, pois temos poucos recursos e talvez não se considere interessante gastar agora com esta exposição.

A ministra Vera Sauer tem encontrado dificuldade para explicar a situação da participação da jovem arte brasileira na bienal parisiense. Um dia depois de, por ordem do Governo, ter sido desmontada a exposição de trabalhos dos jovens escolhidos pela Comissão julgadora indicada pelo Museu de Arte Moderna para representar o Brasil, a diplomata disse que a suspensão fora ordenada porque o Museu não poderia ter tornado pública uma escolha que ainda não fora homologada pela Divisão Cultural do Itamarati.

Ontem, a ministra começou por dizer que ou iriam os selecionados pelo Museu de Arte Moderna ou não iria ninguém. Acentuou que o assunto seria resolvido em instância superior. E admitindo a possibilidade de o Brasil ficar sem participação na Bienal, alegou que a Divisão Cultural tem poucos recursos e, talvez, não fosse o momento nem o empreendimento oportuno para dispendê-los. Para finalizar, a ministra Vera Sauer afirmou que a Divisão Cultural só tinha tomado conhecimento do assunto na manhã de ontem.

Notícias sobre a restrição da divisão cultural do Itamarati aos trabalhos dos artistas selecionados para Bienal de Paris, Jornal "Correio da Manhã", 03 de junho de 1969, Acervo Mam-Rio





Capa do folder do Salão da Bússola, 1968, Acervo Mam-Rio



Parte interna do folder do Salão da Bússola, 1968, Acervo Mam-Rio

Última Hora AS  
06 novembro de 1969

# 192 ESCÂNDALO, RISO E EUFORIA FAZEM UM "SALÃO ABERTO"

— Isto é pintura! (conversa entre uma moça e um rapaz anteontem na inauguração do Salão da Bússola)

— Não sei, mas é cultura.

As conversas deste gênero; os risos escandalizados, o despeito disfarçado, a euforia dos jovens, tudo aquilo que outrora caracterizava a abertura da Bienal de São Paulo (e que agora sumiu) foi encontrado de novo anteontem no vernissage do Salão da Bússola.

— Era isto mesmo que eu queria — disse o Aroldo Araújo (olho vidrado de emoção) — um salão de Etc.!



Cildo Meireles

**S**ERÁ que ele andou lendo a Obra Aberta de Umberto Eco? De qualquer forma o salão que organizou é tudo o que se pode pedir de mais aberto, a relação entre o público e as obras expostas é quente e variada como aconselha o famoso teórico da informação. Os salões tradicionais abrem inscrições para as categorias mais antigas das artes plásticas: pintura, desenho, escultura, gravura. Quando a Aroldo Araújo Propaganda bolou o seu salão exigiu que se acrescentasse um pequeno e explosivo Etc. às outras categorias. Foi só o que deu. Na história da cultura brasileira mostra da Bússola de 69 vai ficar conhecida como A Exposição Aberta ou O Salão dos ETC (o segundo nome é de autoria do crítico Walmir Ayala).

— Cuidado! A senhora está pisando no 1.º prêmio!

A todo momento alguém dava um grito dessas e uma pessoa se imobilizava estarecida olhando à sua volta sem conseguir ver a obra de arte premiada via apenas o chão preto do Museu de Arte Moderna. Ai um artista qualquer curvava-se para res-

tabelecer no lugar exato o barbante que constituía a parte material dos Rascunhos de Escultura, uma das três obras de Cildo Meireles que conquistou o 1.º prêmio do Salão.

Ao lado dessa enorme área cercada por barbante está colocada a parte mais importante do conjunto que Cildo Meireles enviou ao salão, chama-se Nowhere is my home (título inspirado pelo Empty Boat de Caelano Veloso). São os tais cantos de quarto, pintados e com tacos no chão, exatamente como um quarto normal, só que a parede as vózes entra pelo chão e o chão parece "sugar" pela parede adentro. Mais de uma pessoa declarou diante deste trabalho:

— Este não se discute, é pesquisa plástica, mas os outros são muito teóricos.

Talvez seja verdade. A maioria dos artistas presentes pensa que colocar o problema tem mais importância que obter o resultado e vai mandando brasa. Teresa Simões pensa assim também mas só que seu trabalho tem um acabamento e uma beleza estética quase clássica, graças à economia de materiais (só madeira e aço inoxidável) e à nobreza dos mesmos. Refiro-me àquela intitulada Lápide de Uma Ilha Perdida, onde a palavra IGNOTOS e o perfil autêntico de um litoral brasileiro trazem a presença brutal da poesia para a frieza de uma lápide. Quem estiver a fim de enterrar alguma coisa já pode ir buscar a lápide lá no Museu, com Teresa Simões. Ziraldo olhou bem pra ela e disse a sua corte:

— Se o primeiro prêmio fosse para evolução de pesquisa a Teresa é quem deveria ganhá-lo.

É difícil descrever o clima do Museu anteontem. Parecia mais um parque de diversões do que um vernissage. Em dado momento eu vi um homem entrando dentro de um grande objeto de alumínio e se trancando dentro dele. Não resisti e puxei a porta. Ele estava de olho aberto como um vampiro em seu saixão e me disse alegremente:

— É gostoso e à prova de bala.

## COMUNICAÇÃO

### 1.º SALÃO DA BÚSSOLA 5/11/69 A 5/12/69



Antônio Manoel

Li no chão a etiqueta que informava: Desobjeto realizado pelos artistas Dileni Mariani, Miguel Paiva e John H. Poemas e fotografias colocadas pelo chão convidavam as pessoas a "ambientar-se".

De uma sala ao lado vinha o som de uma ranchera. Corri para ver de que se tratava e dei com um casal deitado sobre os sacos de bananeira de Antônio Manoel. A moça deitada tocava a ranchera numa galinha de boca. Aos que resmungavam contra "aquela loucura" um crítico retrucava: "mal-humorados".

— Não adianta, quem não conhece o princípio da história da arte não vai poder entender o fim. Inútil explicar.

As oito horas da noite, Aroldo Araújo ainda cumprimentava gente e dizia convicto:

— No futuro os artistas terão a função social de antever a realidade. Por isso eu já comeci a ouvi-los. Espere pelo próximo salão.

NORMA PEREIRA REGO

## A informática

**T**EM um cunho de vanguarda o Salão da Bússola, aberto com grande comparecimento de artistas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

O novo Salão tem como objetivo a comunicação e a pesquisa, tendo sido organizado pela empresa "Aroldo Araújo Propaganda Ltda."

O criador do Salão explica que, na sociedade industrial, em muta-

ção contínua, a "pesquisa" assume uma importância relevante.

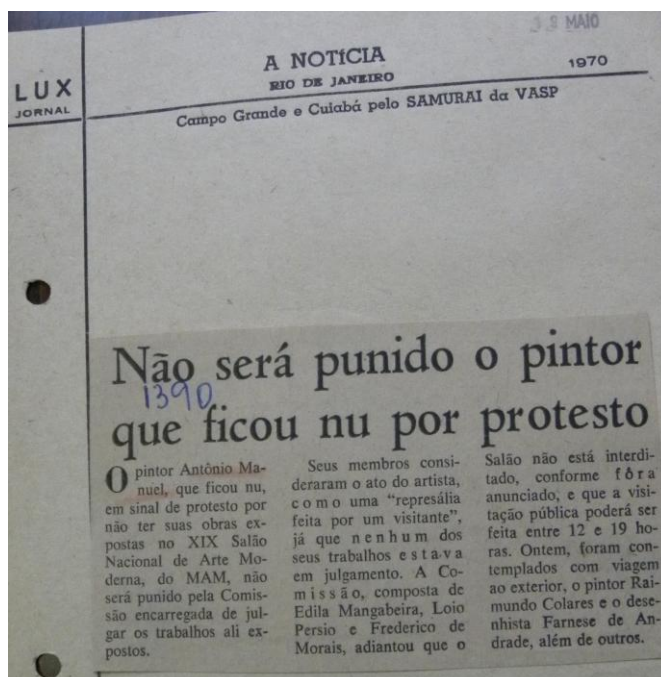
— É o instrumento que permite a coleta daquela massa de informação que torna possível o passo seguinte da comunicação de massa. Sem a informática, nova ciência da época da cibernetica, os computadores não passariam de brinquedos nascidos na febre tecnológica que marca estes tempos — acentua Aroldo Araújo.

Com este Salão, aberto principalmente aos jovens, procura-se sobretudo estabelecer um diálogo entre todas as correntes de opinião e de pensamento.

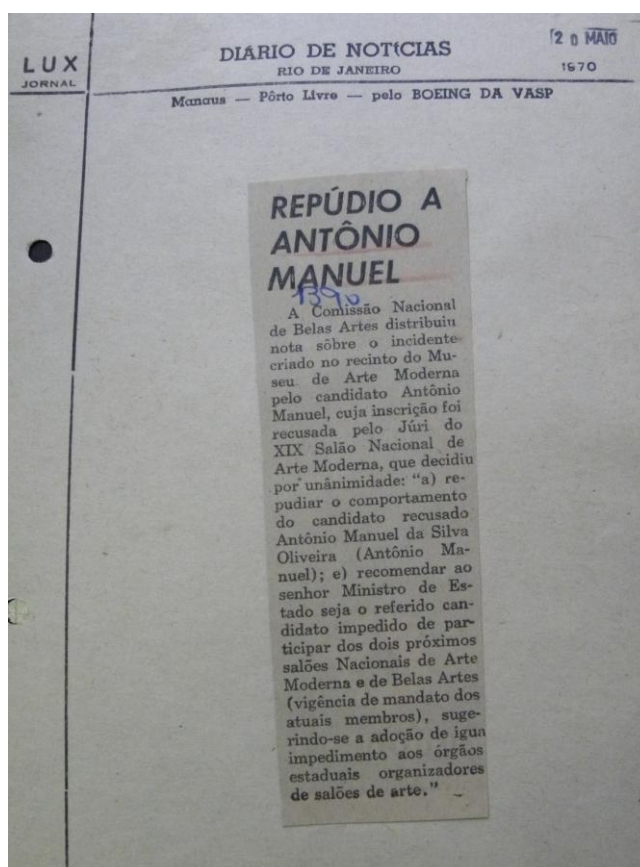
Participam da competição expo- sitores de todas as tendências das artes plásticas atuais. Sob vários aspectos o Salão da Bússola nasceu vitorioso.

ANTÔNIO BENTO





Jornal "A Notícia", Rio de Janeiro, 19 de maio de 1970, Acervo Mam-Rio



Jornal "Diário de Notícias", Rio de Janeiro, 20 de maio de 1970, Acervo Mam-Rio

# A TERRA DA CRIAÇÃO

**CADERNO B**

JORNAL DO BRASIL  
 RIO DE JANEIRO  
 DOMINGO, 25, E  
 SEGUNDA-FEIRA, 26  
 DE ABRIL DE 1971

A partir das 9 horas desta manhã, no pátio do Museu de Arte Moderna, você, seus filhos, todos os seus amigos terão ao seu dispor uma quantidade imensa de terra, para fazerem o que bem entenderem. Caminhões e mais caminhões de terra de todas as cores, areia, brita, cascalho, cal, cimento, barro e argila de todas as espécies estão à sua espera.

É o Domingo Terra-a-Terra que o MAM



Terra: Tema, suporte, matéria-prima  
 FREDERICO MORAIS

A arte pobre, termo cunhado pelo crítico e historiador italiano Germano Celant, confunde-se frequentemente, seja com a earth-art. Esta última parece ter surgido nos Estados Unidos por volta de 1962, mas é a partir de 1967 que trabalhos de terra são realizados com mais frequência por alguns dos mais importantes artistas.

Valler de Maria afirma que realizou seus primeiros trabalhos de terra em 1962, mas uma de suas propostas mais arrojadas e concebidas é Three Continent Project, em 1968. De Maria traçou uma linha horizontal no deserto de Saara, uma linha vertical na Índia e um quadrado nos Estados Unidos. As linhas fotografadas do alto mostram uma cruz dentro de um quadrado. Três continentes reunidos em uma única imagem — tarefa que poderia ser conseguida em apenas um dia por um satélite.

Outro artista, Michel Heizer, fez várias escavações entre 1967 e 69, sendo 10 em lagos secos de Nevada e oito em desertos da Califórnia. Richard Long andou 10 milhas, fazendo uma linha, filmando a cada meia milha, à frente e atrás. Denis Oppenheim fez marcas (desenhos) de trator em fazendas e distribuiu marcas de madeira em fraldas de morros. Este mesmo artista e outros ocuparam todo o espaço de galerias com terra e/ou lizo ou fizeram transferências de terra e outros minerais de um local para outro.

Robert Morris e Robert Smithson realizaram inúmeros trabalhos de terra em terrenos baldios, em morros, lagos, desertos, etc. Os documentos de todos esses trabalhos e de muitos outros artistas norte-americanos, holandeses, italianos e alemães foram reunidos pela Dwan Gallery, em Nova Iorque, em uma exposição, o mesmo fazendo, depois, o White Museum, da Universidade de Cornell, em Nova Iorque, determinando

pobres e precários. Na exposição que organizou para a Rectoria da Universidade de Minas Gerais, em 1966, co-criei com outros artistas um trabalho de Oficina: um calçote contendo pedras britadas. Para o IV Salão de Brasília, Oficina enviou um trabalho que consistia em uma capa de plástico que deveria ser vestida dentro de um quadrado de areia, pés descalços. Para uma coleção da Galeria Bonino, Heli enviou uma bacia de plástico contendo barro — que deveria ser amassado e revolvido com mãos enluvadas.

Na sua exposição de Londres, criou um ambiente denominado Eden, no qual foram usados vários materiais naturais, entre outros a areia. O mesmo material — areia e brita — já havia sido usado em sua cabana Tropicalia, apresentada em 1967, na mostra Nova Objetividade Brasileira, no MAM. Terras coloridas, areia, carvão, conchas do mar e outros materiais foram empregados em seus bôldes/núcleos, etc.

Outro artista que usou a terra em sua obra foi Franz Kreyberg. Em Itaja, na Itália, e em Ilabirto, Minas Gerais, fez quadros denominados terras craqueladas. A terra molhada dentro da moldura ficou a secar ao sol o que provocou rachaduras prestadas como parte do trabalho. E também cravou raízes posteriormente pintadas e transformadas.

Em São Paulo, no Museu de Arte, e no Rio, no MAM, Nelson Leirner fez vários trabalhos de participação, usando areia em pequenos compartimentos, enquanto o paulista José Rezende empregou brita e areia em seus trabalhos que denominou memória da paisagem.

Existe, portanto, uma tradição recente de trabalhos feitos com e na terra. Esta é simultaneamente suporte da representação ou matéria-prima. Os trabalhos de terra do hoje situam-se

ter, no Recinto Universitário de Mayaguez, 1969



Matéria sobre o evento Domingos da Criação. "Jornal do Brasil", 25 e 26 de abril de 1971, Acervo Mam-Rio



O GLOBO ☆ 29-3-71 - 2.ª-feira ☆ Página 29

# Som de Hendrix faz domingo do Museu virar "happening"



HENDRIX FOI O SINAL PARA O "HAPPENING" COMEÇAR NO MAM

Dezenas de pessoas, enroladas em enormes tiras de tecido e atirando pedaços de fazenda de todas as cores para o ar, executavam uma coreografia improvisada ao som de Jimmi Hendrix, sua voz e sua guitarra; depois, os movimentos mudaram porque a música era da Missa Creola argentina. Era o "Tecido do Domingo", o terceiro da série "Domingo da Criação", promovida pelo Museu de Arte Moderna, e que dessa vez apresentou aos frequentadores habituais da série um elemento novo: a música, utilizada com o tecido — anteriormente foram o papel e o fio — como instrumento criador e de comunicação.

Os que não participavam da manifestação coletiva organizada no MAM — alguns passantes e pescadores que rumavam à praia do Flamengo — paravam alguns minutos para ver e comentavam que aquilo era "um caso de polícia", mas os que aderiram ao Domingo da Criação estavam mais alegres que nunca; e ao abandonarem o Museu deixaram, por toda a parte, vestígios desse autêntico happening que foi o terceiro domingo da série.

**Tudo criação**

O "Domingo de Papel" abriu a série. Sempre que o Departamento de Cursos anunciava um novo domingo de qualquer coisa, é grande a afluência ao pátio do MAM. No "Tecido do Domingo", centenas de metros de fazenda dos mais diversos padrões e cores foram distribuídos desde cedo aos participantes. O laguninho do MAM ficou cheio de retalhos e lá a brincadeira iniciava as brincadeiras. E o lado recreativo acabou prevalecendo, apesar de os promotores garantirem que além da recreação o "Domingo da Criação" tem a finalidade de mostrar a pessoas comuns a potencialidade artística que existe em cada um. Houve algumas obras criativas: uma senhora confeccionou um vestido de saco de estopa. Surgiram algumas bonecas de trapo e os mais estranhos e exóticos vestidos de tiras, e perucas coloridas.

Várias máquinas de costura, carretilhas de linha em profusão só foram utilizadas a princípio, porque no começo da tarde surgiu uma nova utilidade para as peças de fazenda: moças e rapazes armaram um "cabo de guerra" com um bando puxando de cada lado. Surgiu uma lesoura, os dois bandos caíram no chão. E começou a folia.

Um rapaz foi agarrado por várias moças e virou "múmia". Enrolaram seu corpo com tiras de cores diferentes, e ele saiu arrastando-se na confusão que já era grande. Outra "múmia" surgiu e mais original que a primeira: vestia uma enorme caixa de papelão decorada com rendas e tiras de pano.

**O "happening"**

Formaram-se várias rodas. As tiras de fazenda enrolavam e prendiam grupos inteiros. E alguém, sutilmente, instalou um alto-falante por perto. De um gravador escondido veio o som estridente da voz e da guitarra de Jimmi Hendrix. Era o que faltava: música. Começou o "happening". As rodas começaram a acompanhar o ritmo. Outras formaram-se, misturaram-se e muita gente foi ao chão sempre com panos coloridos por todos os lados. Casais amarraram-se em tecidos e dançaram. Senhoras largaram as máquinas de costura e entraram nos cordões. E várias moças e rapazes que chegavam da praia não resistiram e entraram na folia também. Mas foram obrigados a alterar seus trajes de banho. Foram feitas, às pressas, túnicas para os recém-chegados.

A música do gravador mudou. Cantada em castelhano a "Missa Creola" da Argentina deu um toque místico à festa. Um longo pano cor-de-rosa foi aberto e elevado por moças e rapazes, formando um cortejo que percorreu diversas dependências do MAM.

— Vamos prestar um culto às cores — gritou um rapaz barbudo de bermudas e camiseta branca.

O pano cor-de-rosa foi sacudido e o cortejo virou roda.

Outros trechos da missa eram saudados por gritos de "Aleluia". E uma das "múmias" entrou na roda. Em pouco tempo os demais participantes acharam que "ela" tinha "pinta" de touro, e um toureiro foi improvisado. O pano vermelho surgiu e começou uma tourada com ólies e aplausos. Um pescador que passava pelo local, com a "lieira" cheia de cocorocas, parou para olhar, colocou a mão no queixo e saiu dizendo alto que "aquilo" era caso de polícia. Ninguém ligou.

Mas notou-se que havia algo de errado: a tourada estava coincidindo com o "Carnavalito", correspondente ao "Azul del" da missa. E a festa parou; mas por pouco tempo. Até às 17 horas houve muita dança. E os promotores saíram satisfeitos.

— É isto mesmo: criação. Não se confeccionou muita coisa com o fazenda, mas criou-se uma coreografia espontânea, no estilo "spiritual" foi como recreação, ninguém pôde dizer que não se divertiu aqui.

Matéria sobre o evento Domingos da Criação. Jornal "O Globo", 29 de março de 1971, Acervo Mam-Rio

Janeiro, 3.ª feira, 27 de abril de 1971

1.ª CADERN



Foto de Milton Santos

## Um domingo terra-a-terra

Para os organizadores foi um Domingo fraco, a chuva e o vento frio imprevisto castigando a Criação e o povo. Mas, Rosângela Silva (seis anos) descobriu o tempo. Ela tinha vindo do Méier, equipada para brincar e criar. E não fez por menos. Com seus baldes, forminhas, pá, dedos e peneira, entrou no meio da terra e ficou à vontade. Depois de alguns bolinhos de areia, quis mexer com o barro. No meio da Criação, Rosângela esqueceu que a mãe tinha preparado o cabelo, com laços brancos de organdi, para prender as tranças. Passava barro no cabelo e quanto mais suja ficava, mais sorrisos no seu rosto. No meio da bagunça, a mãe, Cremilda, que primeiro acompanhava só com os olhos, não agüentou e foi fazer um cinzeiro. Daqui a pouco, até o pai, Manuel, de bermudas, entrou no Criação e fez uma flor de brita no chão do Museu.

O Domingo, terra a terra (o quarto Domingo da Criação, promovido pelo Museu de Arte Moderna), foi assim. Muita criança com pai, com mãe e alguns curiosos. Artistas andámos no meio do povo, fazendo, agindo. Eles obedeciam ao cartaz pendurado na parede do prédio do restaurante, que dizia:

"Manifestação  
Ação extinta  
Obra de arte = pensamento  
pensamento = ação  
Obra de arte = esclarecimento e incitar à ação"  
Mauro Barreto tinha resolvido não

fazer nada. Foi ao MAM apenas para olhar. (Ele já tinha ido a todas as outras manifestações). De repente, veio a idéia e ele partiu para a ação, junto com Carlos César (19 anos), seu amigo. Não, Pedra foi feito em 15 minutos, mas poderia ter ficado pronto em menos tempo, se não fossem as crianças que passavam pelo chão desconhecendo a obra.

Ele começou riscando um retângulo com giz branco no chão. Depois, calçou a margem com brita formando uma moldura cinza. Em seguida, numa linha vertical, colocou montinhos de areia de diferentes tamanhos, em ordem crescente, até um morro maior feito de pedaços de cascalho. Antes do nome, em cima, uma pedra bonita, arredondada, que foi tomada emprestada do Jardim do Museu.

Não, Pedra era o texto, escrito à brita. Muitos passaram e não entenderam o que Mauro (18 anos) queria dizer com aquilo. Ele mesmo não tinha pensado em esmiuçar a sua obra ("O negócio é a intuição e não a razão; quem sente, sente. Quem não sente, não adianta").

Dois meninas vieram pôr fim aos debates: olharam a obra durante alguns momentos e a menor (2 anos) rompeu o silêncio:

— Que é isso?

— Num tá vendo logo? É a evolução da pedra. Respondeu a maiorzinha, que não deveria ter mais de cinco anos.

Mauro deu-se por satisfeito. Agora, se alguém menos sensível perguntava, ele vinha com a resposta: "É a evolução da pedra".

Muita gente parou em frente ao monte de areia para ler a Apologia do Buraco. De longe, um barbudo alto, prestava atenção. Depois da primeira leitura, o pessoal não agüentava e pegava papel e lápis para copiar:

"Faça buracos.

Cultive buracos.

Nada mais importante do que o buraco.

O buraco é o princípio e o fim de tudo.

O Homem nasce de um .....

Escuta por dois .....

Fala por um .....

Vê por dois .....

Come por .....

..... por .....

Morre e vai para .....

Essa vida é um buraco,

ou o buraco é a vida.

Só há movimento porque há espaços (buracos) entre as coisas.

"Todo buraco só se realiza quando é convenientemente preenchido.

Cultive buracos.

Só há comunicação entre os seres porque existem buracos. Faça buracos".

Flávio do Nascimento, o autor, ficou fela com a reação das pessoas. Ele viu primeiro o monte vazio, e teve a inspiração na hora. Pegou uma cartolina e um pincel atômico azul e escreveu sobre o Buraco. Prendeu num pedaço de madeira e fincou na areia. Mas nunca pensou que as pessoas rissem tanto, nem copiassem. Ele fez tudo muito a sério.

Matéria sobre o evento Domingos da Criação. Jornal "O Globo", 29 de março de 1971, Acervo

Mam-Rio





O Museu depois do incêndio: quase 900 obras perdidas

Arte

## Chamas de pesadelo

*Sonhos, premonições, avisos, laudos técnicos: nada conseguiu evitar a tragédia do MAM e o fim de seu acervo de 15 milhões de dólares*

**D**o rescaldo do incêndio que na madrugada do último dia 8 consumiu quase a totalidade do acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) sobram alguns quadros, poucas esculturas e uma candente polémica sobre a eficácia do sistema de segurança que deveria estar protegendo uma das mais preciosas coleções de arte do país. Na última semana, enquanto se apuravam danos e esboçavam-se os planos para a reconstrução, a imprensa registrava uma cerrada ofensiva de acusações contra a imprevidência da direção do MAM, municiada por argumentos extraídos tanto de estudos laudos periciais, feitos há um ano, quanto de premonitórias visões do desastre colhidas em pesadelos que atormentavam Niomar Moniz Sodré, uma das fundadoras do Museu.

Quase solitária na defesa de sua administração, a diretora-executiva do MAM, Heloisa Aleixo Lustosa, argumentou que obedecera a todas as normas estabelecidas pelo Corpo de Bombeiros. "O que eles pediram, nós fizemos", declarou. No que foi corroborado pelo próprio Corpo de Bombeiros que, em nota oficial, atestou ter o prédio do Museu "satisfatório sistema preventivo fixo". A nota ressalva, porém, sua estranheza pelo fato de que todo o competente equipamento lá instalado "não foi utilizado pelos elementos da segurança do MAM, tendo sido o primeiro combate feito pelo primeiro socorro a chegar ao local".

**NENHUMA SURPRESA** — De sua parte, os vigias do Museu que detectaram o fogo rebateram as insinuações de

incúria em que se viram envolvidos, afirmando que os bombeiros acorreram ao MAM uma hora após ser avisados — e não 9 minutos depois, como afirmam. Quanto ao fato de não terem empregado as mangueiras, a explicação foi eminentemente técnica: estas dependiam de uma bomba elétrica, e a chave geral fora desligada por um zeloso colega.

Igualmente técnica foi a investida mais contundente contra a diretoria do MAM, formulada pela especialista Fernanda de Camargo Almeida-Moro, consultora da UNESCO para assuntos de segurança de museus. "Houve uma falta de manutenção, falta de detecção imediata do fogo", garantiu. E enumerou uma série de requisitos com os quais o MAM deveria contar, destacando os *sprinklers* (fontes de água que

114

VEJA, 19 DE JULHO, 1978

Matéria sobre o incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Revista Veja, 19 de julho de 1978. Acervo Mam- São Paulo